

Cabeça-vianda e devir-animal: o espírito da pintura

Meat-head and becoming-animal: the spirit of painting

Flavia de Santis Prada

Universidade de São Paulo

flaviaprada@usp.br

Pablo Enrique Abraham Zunino

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

pablo@ufrb.edu.br

Resumo / Este artigo analisa os capítulos 5 a 8 do livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, de Gilles Deleuze, explorando os conceitos de "cabeça-vianda", "devir-animal" e "corpo sem órgãos" (CsO) na pintura de Bacon. A pesquisa destaca como a Figura, ao se deformar e dissolver nas grandes superfícies planas, expressa um processo de devir-animal e devir-imperceptível, rompendo com a representação tradicional. A análise enfoca a histeria como elemento central da pintura, onde forças invisíveis atuam sobre o corpo, transformando-o em um CsO, receptáculo de sensações intensivas. A exposição *Francis Bacon: A Beleza da Carne* no MASP serve como referência para articular teoria e prática, evidenciando a violência sensível e a captura de forças invisíveis nas obras do artista. O artigo também discute a relação entre arte, histeria e a produção de sensações, destacando a pintura como meio de tornar visível o invisível.

Palavras-Chave

Deleuze, Francis Bacon, corpo sem órgãos, histeria.

Abstract / This article examines chapters 5 to 8 of Gilles Deleuze's *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, focusing on the concepts of "meat-head," "becoming-animal," and the "body without organs" (BwO) in Bacon's paintings. The study highlights how the Figure, through deformation and dissolution into flat surfaces, expresses processes of becoming-animal and becoming-imperceptible, disrupting traditional representation. The analysis centers on hysteria as a key element in painting, where invisible forces act upon the body, transforming it into a BwO, a vessel for intensive sensations. The exhibition *Francis Bacon: Beauty of the Flesh* at MASP serves as a reference to bridge theory and practice, showcasing the sensible violence and capture of invisible forces in Bacon's works. The article also explores the relationship between art, hysteria, and sensation production, emphasizing painting as a means to make the invisible visible.

Keywords

Deleuze, Francis Bacon, body without organs, hysteria.

Introdução

Neste artigo, prosseguimos a leitura crítica dos capítulos 5 a 8 do livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, no qual Deleuze (2007) retoma os temas discutidos em nosso artigo anterior: o problema da representação, a noção de devir e os três elementos da pintura de Bacon (Figura, contorno e grandes superfícies planas), articulando as diferentes fases do pintor com os aspectos pictográficos correspondentes.

O primeiro que ele nos faz notar, logo no capítulo 5, é que “a cabeça-vianda é um devir-animal do homem. Nesse devir, todo o corpo tende a escapar, e a Figura tende a se juntar à estrutura material” (Deleuze, 2007, p. 35). Esse primeiro elemento é a Figura e o fato dela, que remete ao gasto de energia que a Figura faz para passar pelo buraco ou pelo ralo da pia. O segundo elemento indica que a Figura tende a se dissolver nas grandes superfícies planas, quando se dissipa na estrutura material espacializante. Desse modo, a Figura passa

a “se confundir com uma textura molecular [...], que será apenas cor e luz” (*ibid.*). Nesse sentido, o devir-animal é um período que antecede ao processo de dissolução, no qual a Figura desaparece: “Todo o corpo escapa pela boca que grita” (*ibid.*), como observamos na obra *Figure Sitting* (1955).¹

A dissipação do corpo, ou ainda, a dissolução do corpo por forças invisíveis está latente nas telas “Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez” (1953) e “Estudo para a enfermeira no filme Encouraçado Potemkin” (1957).² Nestas duas obras, as Figuras aparecem com o rosto deformado por forças invisíveis e nos dão a sensação de que suas bocas gritam. Além do grito, há algo sardônico que se expressa nesse inequívoco sorriso: a boca aberta agencia uma estranha função que consiste em “assegurar a dissipação do corpo” (Deleuze, 2007, p. 36).³ Essa questão, que envolve um misto de grito e de sorriso, já está presente em 1946,⁴ nesse sorriso que

¹ Indicamos como referência as obras constantes no *Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne* MASP: Tela 108, *Figure Sitting*, de 1955. Óleo sobre tela: 152 x 117 cm S.M.A.K. *Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst*, Gent Bélgica (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 181).

² A lista dos quadros de Francis Bacon segue a numeração do livro de Deleuze (2007, pp. 178-183. Tela 54: Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez (*Study after Velásquez's portrait of Pope Innocent X*), 1953. Óleo sobre tela, 153 x 118 cm. Coleção *Des Moines Art Center*, Iowa, Estados Unidos. Tela 55: Estudo para a enfermeira no filme Encouraçado Potemkin. (*Study for the nurse in the Battleship Potemkin*,

1957. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Coleção *Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, Frankfurt.

³ Deleuze aproxima esse sorriso misterioso, que mistura grito e dor com satisfação, ao “sorriso evanescente” do Gato, personagem de Lewis Carroll em *Alice no país das maravilhas*, cap. 6: “ele apagou-se muito lentamente... acabando pelo sorriso, que persistiu algum tempo depois que o resto do animal desaparecera” (Carroll *apud* Deleuze, 2007, p. 165, nota 3).

⁴ Tela 28: Segunda versão de Pintura (*Second version of "Painting"*, 1946), 1971. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção *Walraf-Richartz Museum*. Coleção Ludwig. Tela 30: Pintura (*Painting*),

se desfaz e se refaz; e também se pode apreciar no “sorriso zombeteiro” do Papa (1954) ou no homem sentado na cama.⁵ Tal como o Gato de *Alice no país das maravilhas*, o sorriso subsiste ao desaparecimento da Figura. Trata-se, segundo Deleuze (*ibid.*), de um sorriso histórico: “abominável sorriso, abjeção do sorriso”, que implica na sucessão do grito em um sorriso e na dissipação da Figura, isto é, em um devir. Esse aspecto não-representativo da pintura de Bacon foi notado por Cíntia Vieira:

Pensando as relações entre os corpos e as forças que atuam sobre eles, provocando as ondas sensoriais, Deleuze concebe a pintura em geral, e a de Bacon em particular, como paradoxal experiência histórica do pensamento, experiência em que corpo e pensamento encontram-se maximamente articulados (Vieira, 2014, p. 145).

Deleuze pensa que conter e isolar a Figura não é suficiente para escapar da representação, por isso, introduz a questão da dissipação, que talvez se possa vincular ao conceito de dissolução “molecular”. No contexto de *Mil platôs* (1980), Deleuze e Guattari promovem a desconstrução de estruturas rígidas e imóveis como identidade, representação,

categorias, dando lugar a outra experimentação, mais dinâmica e solúvel. As “linhas de fuga”, criadas como possibilidades de “desterritorialização” da Figura, se insinuam nos elementos pictóricos das telas. Nesse sentido, a Figura de Bacon ainda não se dissolveu na grande superfície plana, mas apresenta-se como “devir-molecular”. Nesse argumento, o devir-animal seria uma etapa que antecede ao devir-imperceptível (molecular) que implica, no caso da análise das telas, o desaparecimento da Figura.⁶

Da mesma maneira, as marcas assignificantes podem funcionar como linhas de fuga. Por exemplo, as lâminas verticais das cortinas e os borramentos presentes nas telas provocam uma transversalidade que encobre e contribui para a dissolução da Figura. No tríptico *Três Estudos de cabeça humana* (1953),⁷ observamos os três momentos deste devir-grito-sorriso: a cabeça do centro emite um grito ou gemido pela boca parcialmente cerrada; a Figura da esquerda, já apresenta uma boca aberta escancarada, que anuncia um grito-sorriso histórico; ao passo que à direita, a figura se dissipa e a carne escorre

1946. Óleo sobre tela, 198 x 132cm. Coleção *Museum of Modern Art*. New York.

⁵ Tela 57. Papa (*Pope*), 1954. Óleo sobre tela, 152,5 x 116,5cm. Coleção Particular. Suíça; Tela 59. Estudo para um Retrato (*Study of a Portrait*), 1953. Óleo sobre tela, 152,5 x 118 cm. Coleção Kunsthalle, Hamburgo.

⁶ Sobre essa aproximação, cf. Deleuze, G.; Guattari, F. “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-

imperceptível”. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* [1980]. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2019.

⁷ Tela 60. Tríptico, *Três estudos da cabeça humana (Triptych, Three studies of the human head)*, 1953. Óleo sobre tela, cada painel: 61 x 51 cm. Coleção Particular. Suíça.

pela cabeça decaída.⁸ Primeiramente, a Figura aparecia encerrada dentro do contorno, mas, nesta segunda fase, há uma dissipação do corpo, um devir-animal que antecede o devir-imperceptível e a dissolução molecular da Figura. Esta aplicação do *flo* e do indeterminado, além do tratamento *malerisch*, constituem as principais características do estilo de Bacon:

É isso que leva Sylvester a distinguir três períodos na pintura de Bacon: o primeiro confronta a figura precisa e a grande superfície plana viva e dura; o segundo trata a forma *malerisch* num fundo tonal de cortinas; o terceiro, enfim, reúne as duas convenções opostas e volta ao fundo vivo achatado, reinventando localmente os efeitos de *flo* por riscos e escovação (Deleuze, 2007, p. 37).⁹

Em alguma medida, um período contém algo que coexiste com outro: a Figura isolada e a evanescente convivem. Há uma sucessão de períodos, mas elementos de uma e outra fase podem habitar a mesma tela, como no *Estudo para um nu acorçado* (1952),¹⁰ na qual a Figura está isolada, mas também borrada, no melhor estilo *malerisch*. Outro fato importante é que se

preserva o esquema básico de constituição das telas de Bacon: Figura, contorno e o suporte ou a estrutura material. É neste sistema que se aplicam as operações de *flo*, borramento e esmaecimento, em dinamismo. Ainda existe a possibilidade de se caracterizar um quarto período, no qual a figura realmente foi dragada pelo infinito e desapareceu, como observamos na tela *Jato d'água (Jet of water)*, de 1979.¹¹ A esse respeito, Deleuze (2007, p. 39) escreve que vai “aparecer como pura Força sem objeto, onda de tempestade, jato d'água ou de vapor [...] tudo se organiza (sobretudo a secção preta) para o confronto de dois azuis vizinhos, o azul do jato e o da grande superfície plana”. O fato de existirem poucas telas com estas características, com o desaparecimento total da Figura, nos faz pensar que se trata de um período nascente ou de uma abstração.¹²

Se tomarmos por base os três elementos (*estrutura, Figura e contorno*), observamos um primeiro movimento, uma tensão que vai da estrutura para a Figura. A estrutura é uma grande superfície plana, que se enrola como um cilindro no contorno; o

⁸ Zunino, 2024. 29:00.

⁹ A palavra *malerisch* designa “o pictórico por oposição ao linear, ou, mais precisamente, a massa por oposição ao contorno” (Deleuze, 2007, p.165, nota 6). A estruturação do borramento e a perda de nitidez nas Figuras são características desta segunda fase, como distinguida por David Sylvester

¹⁰ Tela 62. *Estudo para um nu acorçado*, de 1952 (*Study for crouching nude*), 1952. Óleo sobre tela: 198 x 137 cm. Coleção Detroit Institute of Arts.

¹¹ Tela 38. *Jato d'água (Jet of water)*.1979. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular.

¹² Tela 83. *Duna de areia (Sand dune)*. 1981. Óleo e pastel sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção particular. Tela 84. Um fragmento de “Terra devastada” (*A piece of Waste land*). 1982. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Propriedade do artista (na data de publicação do livro).

contorno se apresenta como um isolante da Figura: redondo; oval; sistema de barras ou algo que cumpra esta função, e a Figura encarcerada num sistema fechado. A este movimento, Deleuze compara ao movimento do coração em sístole, em contração, exercendo uma pressão concêntrica sobre si mesmo. Há um segundo movimento, uma segunda tensão que vai em sentido oposto: da Figura à estrutura material: “o contorno muda, torna-se semiesfera da pia [...] agindo como um deformador; a Figura se contrai, ou se dilata [...]; ela experimenta um devir-animal extraordinário numa série de deformações gritantes” (Deleuze, 2007, p. 39). O contorno não limita mais a Figura, nem exerce um poder deformador como antes: para que esta se dissipe, dê seu último suspiro, ou seu sorriso evanescente, o contorno encoberta a Figura como por detrás de uma cortina, para que esta se dissipe ao infinito. O contorno sobre uma metamorfose em todo o processo: começa como um isolante, a área redonda; já é um despovoador, ou *desterritorializador*, tarefa que impele a estrutura a se enrolar. O contorno é veículo, pois impele a figura ao espaço pequeno que lhe resta; é aparelho e prótese, porque sustenta o atletismo da Figura. O contorno é deformador, pois impele a Figura a passar por pequenos espaços improváveis, e se reinventa como aparelho e prótese novamente, para a acrobacia da carne que esgueirou há pouco. Nesta última fase, na qual a Figura se dilata com um coração em diástole, num

movimento de pressão excêntrica para escapar às forças exercidas pelo contorno. O contorno ainda é cortina, para por sob véus e encobrir a Figura que agora se dissipa na estrutura. A função de membrana, com sua comunicação ambivalente, sempre esteve lá, mas as diferentes nuances se apresentam à apreciação de Deleuze. Neste ritmo de sístole e diástole, como um coração que responde às forças vitais, a máquina que se apresenta numa tela de Bacon mantém este ritmo de contração e dilatação, que articula os três elementos em coexistência: não passiva, nem pacífica, mas administrando os movimentos e tensões do quadro.

O capítulo 6 reforça a tese deleuziana de que há duas maneiras de se ultrapassar a figuração: “em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura” (Deleuze, 2007, p. 42). O filósofo atribui a Cézanne o mérito de seguir a via da Figura sob o nome de “sensação”, visto que a Figura é a “forma sensível referida à sensação” (*ibid.*) Curiosamente, Deleuze utiliza-se, mais uma vez, de metáforas da Fisiologia: se expressa como a Figura sendo a forma sensível da sensação, esta age como num arco reflexo, de estímulo-e-resposta do sistema nervoso periférico e sua interação medular: que com sua interação imediata, rápida e involuntária, não passa por elaborações encefálicas. Em outras palavras, a sensação é um arco reflexo, que conecta o estímulo sensorial à resposta. Neste ponto, a arte abstrata, e

especialmente a Figura abstrata, por nada-representar necessita de uma interpretação, uma condução ao cérebro para a elaboração de significâncias. Assim sendo, a Figura abstrata é cerebral. Há a necessidade da interpretação cerebral do que o pintor quer com linhas, formas geométricas e cores. Deleuze prossegue com a metáfora: pintura abstrata é “osso”, matéria dura, e a Figura de Bacon é “carne” (*ibid.*). A pintura e sua relação com a sensação pode ser analisada sob diferentes aspectos: a sensação se opõe ao clichê, ao lugar-comum; também a sensação se compõe de aspectos objetivos e subjetivos.

Por isso, Deleuze (2007, p.42-43) explora a questão da pintura de Cézanne: “não é no jogo livre ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, mas no corpo, mesmo que no corpo de uma maçã”. Tudo está no corpo: “A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo” (*ibid.*). Daí a aproximação entre Bacon e Cézanne, pois ambos os pintores almejam pintar a sensação ou registrar o fato, mesmo que este último valorize as naturezas mortas e as paisagens, enquanto aquele privilegia o inverso: as paisagens são destituídas. A Natureza é o mundo de Cézanne, mas, para Bacon, o mundo é artefato. Deleuze observa esses aspectos sobre a sensação: primeiro, negativamente, quando diz que “a forma referida à sensação (Figura) é o contrário

da forma referida a um objeto que ela deveria representar (figuração) [...], a sensação é o que se transmite diretamente” (*ibid.*). Dadas as distinções, qual seria o ponto de contato entre esses dois pintores? É o que se transmite diretamente: a sensação. Assim, qual arco reflexo neurológico, trata-se do imediato, que não passa pelas interpretações cerebrais de narrativas ou que necessitam acessar a inteligência.

A questão da sensação também é de ordem positiva: “a sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível a outro” (*ibid.*), por isso, ela é agente de deformações do corpo. Bacon “passa para outra ordem”, enquanto a arte representativa, e mesmo a abstrata: “passam pelo cérebro, não agem diretamente sobre o sistema nervoso, não têm acesso à sensação, não produzem a figura, pois permanecem *num mesmo nível*” (Deleuze, 2007, p. 44, grifo do autor). Na arte figurativa, a figura é algo que representa, que parte de um modelo; na arte abstrata, formas, linhas, cores e texturas nada representam, senão que necessitam de uma interpretação intelectual de cada observador.

Ora, o que são essas “ordens de sensação”? “Inicialmente, seria possível acreditar que cada ordem, nível ou domínio corresponde uma sensação específica: cada sensação seria, portanto, um termo em uma sequência, ou série.” (*ibid.*).¹³ Deleuze se

¹³ Neste ponto, Deleuze nos exemplifica com a série de autorretratos de Rembrandt, que nos leva a

“domínios sensíveis diferentes”. Expõe que existe um paralelo ao trabalho de Bacon, uma vez que este

debruça sobre os “níveis sensitivos”, ou “sequencias moventes”, que dão movimento numa tela e produzem a própria sensação. Bacon trabalha com séries, mas as ordens ou níveis podem coexistir, como nos trípticos, por exemplo: “a série pode ser fechada, quando possui uma composição contrastante, mas pode ser aberta, quando é continuada ou continuável para além de três” (*ibid*). Entretanto, dentro de um quadro, já existe uma série, uma sequência movente: “cada quadro, cada Figura, é uma sequência movente ou uma série” (*ibid*).

É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes. Toda sensação, e toda Figura, já é sensação “acumulada”, “coagulada”, como em uma figura de calcário. (Deleuze, 2007, p. 44).

Os níveis da sensação e a unidade fenomenológica dos sentidos

Isso permite compreender o caráter “irredutivelmente sintético da sensação”. As perguntas seguintes seriam: de onde vem esse aspecto sintético pelo qual cada sensação material possui vários níveis; o que são esses níveis e o que produz sua unidade sensitiva e sentida? Algumas

executa séries também, e.g. série de crucificações; séries do Papa; série de cabeças; autorretratos; série da boca; a boca que grita; a boca que dá um sorriso.

¹⁴ Tela 27 p.51 *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*. 1953. Óleo sobre tela: 152 x 118 cm Des Moines Art Center, Nathan Emory Coffin Collection. Des Moines, Iowa Estados Unidos.

hipóteses, quatro no total, são levantadas: a primeira delas, e de pronto rejeitada, é o que faria a unidade material sintética de uma sensação seria o objeto representado. Isto seria um contrassenso lógico, porque não há figuração nem representação na Figura baconiana. Um fato, entretanto se apresenta: uma figuração primária pode ser neutralizada por uma figuração segunda, ou secundária, como por exemplo, um papa¹⁴ que grita (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.51): é o horror provocado pela Figura, neutraliza o grito, ou ainda, interpretação minha, o sorriso neutraliza a boca aberta para o grito, “Quis pintar o grito, mais que o horror”. Curioso também, que como alguém quer pintar o grito, que algo sonoro, com um recurso visual, como a pintura? Nesta tela, em especial, o grito é “abafado” pela presença da cortina, que transmuta o grito, que seria uma figuração primária, em uma figuração segunda, a do horror e desconforto.¹⁵ “Desde que haja horror, uma história se reintroduz, e perde-se o grito.” (Deleuze, 2007, p.46). Então, mesmo sob a tácita ameaça da figuração, Bacon desenvolve recursos para tirar o objeto da figuração. Assim sendo, a figuração primária não é a o que produz a unidade da sensação:

¹⁵ Deleuze, neste ponto, faz uma observação que “Bacon traz consigo toda a violência da Irlanda, a violência do nazismo [...]” (Deleuze 2007, p. 45) e prossegue com a violência da guerra e podemos pensar também sobre a repressão Estatal sobre as práticas homoafetivas. Esse horror é expresso nas crucificações, e em temas com referência ao catolicismo, religião prevalente na Irlanda, país natal do pintor.

“sendo Figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado”. (*idem*).

A segunda interpretação, que também deve ser rejeitada, é a que confundiria os níveis de sensação, “as valências da sensação com uma ambivalência do sentimento”. (*ibidem*). Bacon refuta esta possibilidade: a hipótese psicanalítica da ambivalência. Isso não seria possível porque dependeria da sensação do espectador que olha o quadro, e também por outro motivo: mesmo que houvesse uma ambivalência da Figura, seriam sentimentos, que a figura teria em relação às coisas representadas, mas, pedra de toque de toda construção pictórica ora apresentada é que não há narrativa, nem representação, nem história a ser contada. Não há sentimentos, apenas afetos. Não há narrativa, há o fato. Assim sendo, é a sensação, algo instintiva, que se desperta. Assim como o instinto, é a passagem de uma sensação a outra, a que melhor se adequa para o acontecimento. Vem daí as

¹⁶ Neste ponto Deleuze faz referências a Bacon ser fascinado por velocidade e violência, e dá os exemplos de “cubismo sintético, o futurismo ou o *Nu* de Duchamp” e também pela decomposição de movimento e cita as “decomposições de movimento de Muybridge” que usa como material criativo, que apresentam 24 quadros por segundo e se repetem, o que seria análogo ao recurso visual hodierno GIF. Quanto aos movimentos violentos, faz referência às obras: Tela 4: Retrato de George Dyer falando (*Portrait of George Dyer talking*), 1966. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, New York. Tela 33: Retrato de George Dyer olhando fixamente para cordão de persiana (*Portrait of George Dyer staring at blind cord*), 1966. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Maestri, Parma; Tela 63. Retrato de George Dyer e

metáforas de Deleuze, que a sensação é o análogo de um arco reflexo medular, que aciona o sistema nervoso periférico num ato reflexo, sem passar pelas elaborações cerebrais. Também servem as metáforas para o ritmo cardíaco, de diástole e sístole, na dilatação e seguinte contração: é o que se espera reflexamente.

Cabe ainda uma terceira hipótese sobre o que são os níveis de sensação e como eles se dão: é a “hipótese motriz”. Deleuze esclarece que os níveis de sensação seriam como paradas no movimento, que se retratam o fato como uma síntese do movimento, em “sua continuidade, velocidade e violência.”¹⁶ Outra questão, que reforça a hipótese motriz, está no “passeio”.¹⁷ O passeio, a deambulação, as viagens e o nomadismo, os deslocamentos podem ser tidos como uma metáfora para a vida vivida, a transitoriedade e a falta de imobilismo que caracteriza o humano: estamos sempre a mercê de forças que nos deslocam, e o “passeio” transfere

Lucian Freud (*Portrait of George Dyer and Lucian Freud*), 1967. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Destruído em um incêndio; Tela 64. Retrato de um homem descendo a escada (*Portrait of a man walking down steps*), 1972. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Londres. Deleuze descreve: dentre elas, “o 180 graus da cabeça de George Dyer virando-se para Lucian Freud” (Deleuze, 2007, p. 47).

¹⁷ Em “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”, Deleuze (2006) aborda a ideia da viagem como metáfora da vida. O destino está no horizonte, mas o importante é a vivência da jornada. A viagem implica movimento, mudança e superação, o que permite o acesso ao desconhecido e a abertura ao novo.

naturalidade ao movimento da Figura. “As Figuras de Bacon são apreendidas por ocasião de um estranho passeio” (Deleuze 2007, p. 47). É o que se vê na tela: *Homem carregando uma criança*.¹⁸ O contorno, a área redonda ou seus correlatos, se tornam um motor; qual seria uma escultura móvel com seu pedestal: a Figura pode dar seu passeio, o seu “passeio cotidiano”.¹⁹ Assim é no passeio da criança parálitica, na corrida de deficientes e no passeio de bicicleta de George Dyer, como se observa na tela “À maneira de Muybridge, mulher esvaziando tigela de água e criança parálitica de quatro” (*After Muybridge, woman emptying bowl of water and paralytic child on all fours*), de 1965²⁰ e também presente na obra “Figura virando-se” (*Figure turning*), 1962 e na tela “Retrato de George Dyer andando de bicicleta” (*Portrait of George Dyer riding a bicycle*), 1966. Os movimentos podem ser de grande violência, como se distingue na

¹⁸ Tela 65. Homem carregando uma criança (*Man carrying a child*), 1956. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Coleção Particular.

¹⁹ Nesta questão do “passeio da Figura”, Deleuze aproxima Bacon de Beckett. Samuel Beckett foi um dramaturgo, romancista e poeta irlandês do século XX, conhecido por suas obras absurdistas com destaque para as peças *Esperando Godot*, de 1952, *Fim de Partida* de 1957 e *Rockaby*, de 1981. Seus personagens, geralmente, são apresentados como pessoas isoladas e sem objetivos de vida claros. Sentimentos como angústia, solidão e vazio existencial, marcam uma tônica constante nos personagens, que são retratados em estilo minimalista e algo sombrio.

²⁰ Telas 34 À maneira de Muybridge, mulher esvaziando tigela de água e criança parálitica de

obra “Retrato de George Dyer falando”²¹ (*Portrait of George Dyer talking*), de 1966. Ali está nesta tela a cabeça de George Dyer se torcendo em 180 graus em direção a Lucien Freud. Nota-se que mesmo que o contorno se desloque, o movimento se dá pela exploração à qual a figura se entrega ao contorno. “O movimento não explica a sensação: ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua *via elástica*. [...] Em suma, não é o movimento que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento” (*idem*).

Bacon não busca exatamente o movimento, mas se utiliza dele para as notas de tensão e violência. É um movimento encarcerado em si mesmo, tal qual um espasmo! O espasmo vai dar abertura para outra questão “característica de Bacon: a *ação de forças invisíveis sobre o corpo*” (*ibidem*)²². As

quatro (*After Muybridge, woman emptying bowl of water and paralytic child on all fours*). 1965. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Stedelijk Museum, Amsterdam. Tela 66 Figura virando-se (*Figure turning*), 1962. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, New York. Tela; 67. Retrato de George Dyer andando de bicicleta (*Portrait of George Dyer riding a bicycle*), 1966. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Jerome L. Stern, New York.

²¹ Tela 4. Retrato de George Dyer falando (*Portrait of George Dyer talking*), 1966. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, New York.

²² No tríptico 29, de 1973, o movimento de translação está entre dois espasmos, entre dois movimentos contidos num mesmo lugar. Tela 29. Tríptico (*Triptych*), 1973. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Saul Sternberg, New York.

deformações que vemos, são os movimentos gerados pelas forças que não vemos.

A quarta e última hipótese, considerada “fenomenológica”, que nesta corrente empirista, está baseada em que os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo-se aos diferentes órgãos dos sentidos, que por sua vez, permite que se conectem os domínios independentemente do objeto comum representado. Há um *pathos*. O interessante desta hipótese fenomenológica é que existe aí uma comunicação existencial entre os sentidos, uma unidade original dos sentidos, como um articulador dos sentidos. Os domínios sensoriais se interconectam: um momento “pático” e não-representativo da sensação. Deleuze exemplifica: “nas touradas, ouvem-se os cascos dos animais, [...] toca-se o estremecimento do pássaro enfiando-se [...] e o retrato de Isabel Rawsthorne faz aparecer [...] traços para arregalar os olhos, dilatar as narinas [...], em um exercício comum a *todos os órgãos ao mesmo tempo*”²³ (Deleuze, 2007, p. 49). A sensação de um ou outro domínio tem que ser capturada “por uma potência vital que

transborda todos os domínios e os atravessa.” (Deleuze, 2007, pp. 49-50).

Essa potência, Deleuze caracteriza de “Ritmo”. Retoma a problemática de “uma lógica dos sentidos” como diria Cézanne: a apresentação da tela gera sensações, não-rationais, não-intelectualizadas, sem que se passe por uma elaboração cerebral. A questão é tão crucial, a importância do império das sensações, que “*lógica da sensação*” é o subtítulo do texto em questão! “é a relação do ritmo com a sensação, que coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa. E esse ritmo percorre um quadro como percorre uma música” (Deleuze 2007, p.50). Além do ritmo que aparece como música, quando se apropria da via sensitiva, o ritmo também se apresenta com ritmo cardíaco, mantenedor da força vital que emana da diástole e sístole: a Figura em contração, fagocitada pela grande superfície plana e no momento seguinte, se expande e se dissolve. Um paralelo se estabelece entre o mundo fechado e distópico de Bacon que exorta o mesmo movimento vital que a Natureza de Cézanne. Curiosamente, Bacon se declara “figurativamente pessimista, mas

²³ Grifo nosso. Não podemos nos furtar a pensar, que esta intercomunicação entre os sentidos e a capacidade de a pintura trazer à tona expressões sensoriais de outros domínios, como “pintar o grito”; “pintar o horror”; “comer a vianda que escorre pela cabeça”, “sentir o tremor da cama onde jaz a Figura”, são expressões que se levantam na observação das telas com naturalidade impressionante. Está clara, a meu ver, a ponte com

a concepção de corpo sem órgãos: os sistemas biológicos estão ali, mas não estão presos a funções estanques, engessadas. É nesta desorganização dos órgãos que são mobilizados que reside o domínio da sensação, afastando elaborações como sentimento ou conjecturas reflexivas que necessitassem do acesso do intelecto do observador. Não há espetáculo, há fato.

figuralmente otimista”²⁴ (*idem*), numa possível referência de que não representa, mas de modo figural, entrega sensações, ou ainda, pessimista quanto ao figurativo, porque o critica, e otimista quanto à Figura, porque esta é a que Bacon entrega e aceita.

Histeria e Corpo sem órgãos

O Capítulo 7 retoma a questão da “rítmica dos sentidos” com um título provocativo: “Histeria”, onde Deleuze aprofunda a análise sobre os níveis de sensação. A partir da “hipótese fenomenológica”, o filósofo explica que os níveis de sensação seriam domínios sensíveis, remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos. Quanto a estes órgãos dos sentidos, uma vez que se conectem e interajam os domínios entre si, independentemente do objeto comum representado, as sensações assim se

dariam. A crítica de Deleuze se dá neste ponto: a hipótese fenomenológica está relacionada a um corpo vivido, um corpo próprio e ao plano empírico, o que estaria muito aquém das possibilidades de uma “potência mais profunda”, na qual uma unidade de ritmo “mergulha no caos” (Deleuze, 2007, p. 51). Isso abre a possibilidade de múltiplas potências, caso a experiência da sensação não esteja contida no domínio fenomenológico, isto é, se ela não estiver retida nas possibilidades empíricas do corpo próprio.

Para dar conta dessa superação do corpo organizado, que tolhe as possibilidades associativas dos diferentes agenciamentos entre níveis de sensação, Deleuze introduz o conceito de “corpo sem órgãos” (CsO), inspirado na obra de Antonin Artaud:²⁵ “O corpo é o corpo. Ele está sozinho e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são inimigos do

²⁴ Novamente podemos pensar num ponto de contato com o texto da carta “Otimismo, Pessimismo e Viagem” (Deleuze, 2006). Deleuze argui que o otimismo e o pessimismo não são atitudes opostas, mas sim complementares. O pensador admite um otimismo que não esteja descolado da realidade, mas que almeje a transformação. Há um lado pernicioso no otimismo, que é a aceitação do *status quo*, aceita e justifica o mundo como ele está posto, e estimula um certo inativismo, dada a aceitação. Há uma fé no progresso, e que haja uma destinação ao progresso e melhoria. O pessimismo, ao contrário, vê o mundo com suas imperfeições e dúvida de que o progresso venha de modo inexorável, e se concentra em apontar e criticar os sistemas sociais.

²⁵ Antonin Artaud foi artista múltiplo: poeta, ator, dramaturgo, roteirista francês do século XX, que apresentou diversas internações em manicômios

durante sua curta vida. Recebe tratamentos hoje em desuso, que, em grande medida prejudicaram seu corpo, sua memória e capacidade cognitiva e criativa. Trava intensa troca de cartas com seu médico, Dr. Ferdière, na tentativa de se manter ativo na escrita e referente ao mundo real, uma vez que é tido como louco. Um confronto entre dois mundos se põe: o da medicina e da racionalidade usual do senso comum, a adequação ao *mainstream* versus a realidade do poeta, que se extravasa na produção artística e ultrapassa os limites do corpo físico e da lógica normal e normativa. É de Artaud a ideia inicial de corpo sem órgãos, assimilada por Deleuze e o contato com o poeta o torna um dos intercessores do filósofo. Para um aprofundamento deste tema, indicamos a leitura do artigo de Larissa Rezino (2024): “Gilles Deleuze e Antonin Artaud: A criação do Corpo sem Órgãos”.

corpo”.²⁶ Antes que uma oposição à existência dos órgãos, a ideia do CsO sugere uma desorganização do sistema orgânico, do organismo sistematizado. Trata-se de um corpo intenso e intensivo, um corpo que expressa níveis ou limiares, de modo que “a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração” (Deleuze, 2007, p. 51).²⁷ O exemplo do ovo alude a um organismo vivo em formação, que apresenta estas tendências dinâmicas antes de tomar uma forma definitiva de representação orgânica. Nele, as formas são contingentes às forças que se expressam. A vida “embrionária” permanece em um sistema não-orgânico, porque o corpo organizado ainda não se formou: “o corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico.” (Deleuze, 2007, p. 52). A potência deste corpo não organizado radica em sua capacidade de receber estímulos de diferentes níveis de sensação. Desse modo, a sensação se compreende como uma “onda nervosa” que age sem intermediações intelectivas. Essa tese ultrapassa os limites do corpo organizado

e dos sistemas orgânicos estanques, pois o CsO “adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica” (*ibid.*) Sob o prisma deleuziano, Bacon se aproxima de Artaud: a Figura é o CsO.

Do corpo organizado (organismo) ao corpo afeito a sensações; dos ossos que estruturam à carne-vianda e aos nervos; da deformação do rosto em favor da cabeça-devir-animal, com essas características; a Figura se apresenta. Esse CsO se distancia do corpo-carne-do-mundo fenomenológico e sofre o impacto das forças invisíveis, como a força da gravidade, que não o transformam, mas o deformam. O CsO se dilata, encolhe, constringe, ritmadamente em sua potencia vital, que lhe permite infinitas aberturas. Diferentemente de Rembrandt ou Stuart Ray,²⁸ que representaram pedaços de carne exposta no açougue, Bacon não representa: a Figura é o CsO que agencia forças e apresenta o fato.

Deleuze adverte que a representação orgânica está presente na arte clássica, podendo ser figurativa, quando refere a algo concreto, ou abstrata, no caso das formas geométricas da representação.

²⁶ Artaud, In 84, n.5-6 (1948) *apud* Deleuze, 2007, p. 166, nota 1.

²⁷ Alotropia é um termo da Química. Refere-se a diferentes arranjos e combinações entre átomos que podem dar origem a substâncias muito diferentes, por exemplo, a alotropia do carbono pode produzir o grafite ou o diamante. Assim também se dá com outros átomos, como oxigênio, enxofre entre outros.

²⁸ Pedrosa, A.; Cosenday, L. Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne MASP. KMEC books. 2024: Tela 71, p. 128, Rembrandt: *Boi abatido* (1655). Óleo sobre madeira: 94 x 69 cm Museu do Louvre, Paris; Tela 72, p. 129, Stuart Ray: *Smithfield Market* (1962). Óleo sobre tela: 71 x 91,5 cm Coleção Particular.

Entretanto, Deleuze nota que a “linha pictural gótica, sua geometria e sua figura” são diferentes: decorativas, de superfície (*ibid.*). Este aspecto decorativo da pintura gótica, com traços que nada representam, estabelece uma aproximação com Bacon, na medida em que a geometria das *marcas livres* é uma “uma decoração tornada vital e profunda, sob a condição de não ser mais orgânica: ela eleva as forças mecânicas à intuição sensível, procede por movimento violento” (Deleuze, 2007, p. 53). A esta perda da discernibilidade, a este descolamento do orgânico e à patente experimentação de forças que atuam sobre a Figura, para tudo isso, Deleuze emprega a palavra Espiritualidade. Não se trata de uma espiritualidade agregada a valores de uma religião teísta formal, mas sim, a constatação de que o corpo está à mercê de forças invisíveis. “essa espiritualidade é a do corpo: o espírito é o próprio corpo, o CsO” (*ibid.*). A espiritualidade é a expressão destas forças incontestes, que estão nas vicissitudes do corpo, ou da Figura. Como afirma Chauí (2011, p. 73), “somos finitos e seres originariamente corporais, somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós”. Não há, portanto, uma dualidade nem uma “oposição entre corpo e espírito,

porque são o mesmo enquanto fato intensivo” (Zunino, 2024).²⁹

Algumas aproximações do CsO são sugeridas por personagens da literatura e do cinema, na expressão de para-realidades ambíguas que fazem o corpo vivenciar mudanças irrefreáveis.³⁰ É a necessidade, em um cenário extremo, violento em várias camadas, que promove a deformação, o bizarro, o grotesco. O corpo físico não é mais um corpo, mas o receptáculo de forças avassaladoras. Também no plano concreto da vida, há situações que podem envolver o CsO: abuso de substâncias, esquizofrenia, sadomasoquismo. Neste ponto, Deleuze (2007, p. 53) indaga se a “realidade viva desse corpo poderá ser chamada de ‘histeria’”. Histeria porque uma sensação é presentificada no encontro de um determinado nível de sensação com forças exteriores. Como uma onda, a sensação acontece, se expressa e passa. Um órgão é um órgão provisório que se presta a dar vazão à passagem da onda e a ação da força, que vai deslocar o corpo para outro nível. Os órgãos perdem sua estabilidade de atuação e função: é a boca que beija, que come, que fala, cospe ou vomita. É o uso temporário do órgão a serviço da sensação, agenciada por uma força. A possibilidade de expressões são infinitas,

²⁹ Zunino, 2024: 1’08”00.

³⁰ Zunino, 2024: 1’09”00. Na Literatura, podemos citar as obras *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *Naked Lunch* (1956), de William S. Burroughs, que deu origem ao filme homônimo de

David Cronenberg (1991). Ainda no cinema; *Crimes of the future* (2022), também dirigido por Cronenberg; *Poor Things* (2023), dirigido por Yorgos Lanthimos; e o recente *A Substância* (2024), dirigido por Coralie Fargeat.

nesta composição instável e transitória de um CsO disponível às forças várias: é um caos geral, mas também um caos gerador:

Deleuze está chamando a atenção para o fato de ele [Bacon] ser um pintor das forças, da intensidade, ou para a preeminência da força sobre a forma. Além disso, está defendendo que, por apresentar esse trabalho de deformação no próprio curso de sua realização, num entrelaçamento belicoso entre acaso e controle — uma composição do caos, um caosmo —, Bacon pinta não só forças, mas também o próprio tempo (Machado, 2013, p. 321).

Se é na presença temporária e provisória que o CsO tem órgãos à mercê das forças, então está aí também implicada a noção de tempo? Certamente, e podemos observar esta variação temporal em *Três estudos de dorso masculino* (1970):³¹ “haverá um cronocromatismo do corpo por oposição ao monocromatismo da grande superfície plana. Pôr o tempo na Figura é a força dos corpos em Bacon” (Deleuze, 2007, p.55). Entende-se por que o corpo fenomenológico (corpo vivido, corpo-próprio, carne-no-mundo) não dá conta de assimilar de que modo toda sensação se descarrega em uma diferença de nível e passa de um nível a outro, como um elétron dando um salto quântico para outro orbital: a força é invisível, mas tão

³¹ A lista de quadros de Francis Bacon citados no texto, em concordância com o constante no livro: Francis Bacon: Lógica da sensação. De Gilles Deleuze *Francis Bacon: Logique de la sensation*. 2002. Equipe de tradução: coordenação Roberto Machado. Editora Zahar 2007. pp. 178-183. Tela

intensa que o movimento é inevitável. Da mesma maneira, o CsO se desdobra na “série completa: sem órgãos - com órgão indeterminado polivalente - com órgãos temporários e transitórios. [...] Ora, esta série completa é a realidade histórica do corpo” (*ibid.*). E será pelo fato de que é um fenômeno que eclode com violência perturbadora e imediata (sem mediações), irresistível e insuportável, que aparece como algo que abala o corpo de maneira incontestada, que Deleuze nomeia isto de histeria? Em grande medida sim, face ao que escreve Cíntia Vieira da Silva:

Pensando as relações entre os corpos e as forças que atuam sobre eles, provocando as ondas sensoriais, Deleuze concebe a pintura em geral, e a de Bacon em particular, como paradoxal experiência histórica do pensamento, experiência em que corpo e pensamento encontram-se maximamente articulados. (Vieira, 2014, p. 145).

Deleuze possivelmente enxerga a produção de Bacon como a expressão de um devir violento e irresistível, uma transitoriedade, tal qual uma doença mental expressada em obra de arte. Outra maneira de responder, por que Deleuze chama todo este conjunto de histeria, é que à semelhança do que se caracterizavam os sinais e sintomas de histeria em uma pessoa, como descrito no século XIX,

47. Tríptico, *Três estudos do dorso masculino* (*Triptych, Three studies of the male back*), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Kunsthaus, Zurich, Suíça.

estavam os espasmos, as contraturas, as paralisias, as hiperestésias ou hipoestésias, associadas ou não, alternantes ou somatórias, fugazes ou fixas de acordo com a “passagem da onda nervosa, de acordo com as zonas de que ela se apropria ou das quais se retira” (Deleuze, 2007, p. 55), como acontece nas Figuras de Bacon. Em segundo lugar, pela noção de *hysteresis*, que Deleuze (*ibid.*) refere a um atraso, um fenômeno de retardo ou de precipitação, como uma onda sofrendo oscilações de postergação ou de antecipação na expressão das forças na Figura. Além disso, histeria pode remeter a *hystéra*, que significa útero.³² Haveria um terceiro sentido para a “realidade histórica do corpo”: o caráter transitório da determinação do órgão de acordo com as forças que ali se aplicam: é um surto, uma onda. E ainda uma quarta observação sobre a ação direta das forças sobre o “sistema nervoso”, como se o histórico fosse um sonâmbulo, em vigília e sem comando sobre o que as forças determinam: um “Vigilâmbulo”. Por fim, o corpo se percebe como descolado do que está presente: “não me vejo no espelho, mas me sinto no corpo que vejo” (Deleuze, 2007, p. 56).

³² Os sintomas de transtornos físicos, mentais e psicológicos eram tidos como afecções advindas do útero. Acreditava-se que o útero mudava de posição e se deslocava para diferentes regiões do corpo, o que seria a causa da histeria: “teoria do útero errante”. Imagine-se a sufocação histórica, quando o útero se deslocasse em direção aos pulmões, ou taquicardias e palpitações se estivesse em contato com o coração. Por outro lado, a histeria também aparece nos trabalhos de

Quando a questão é a presença, Deleuze (2007, p. 57) nos coloca que “presença, é a primeira palavra que ocorre diante de um quadro de Bacon.” Uma presença histórica, porque é ao mesmo tempo impositiva, se impõe, e também porque tudo ali ocorre em excesso: há um extravasamento de tudo que ali se presentifica em excesso. Presença e insistência, presença interminável. “Insistência dos órgãos transitórios que subsistem aos órgãos qualificados.” (*ibid.*). A questão da histeria suscita outra pergunta: de que histeria se trata? Do próprio Bacon, de suas obras, da pintura ou da arte em geral?

De fato, para Deleuze há uma relação especial entre a pintura e histeria, porque “a pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação.” (Deleuze, 2007, p.58). O sistema de cores tem uma ação sensorial imediata no sistema nervoso: “não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria se torna arte.” (*ibid.*). Neste movimento, “a pintura tem duas maneiras de conjurar essa histeria fundamental: conservar as coordenadas figurativas da representação [...], a arte clássica, ou então se voltar para a forma abstrata”. Claramente observamos

Freud (2010, p.13). O diagnóstico de histeria, que ele descreve no caso “Dora”, mostra que a paciente histórica converte em sintomas essas forças invisíveis que sua psiquê não consegue conter. Deleuze aborda este e outros casos freudianos na obra *O Anti-Édipo* [1972 (2011)], escrita junto a Félix Guattari, onde a crítica à psicanálise dá lugar a um novo enfoque, que os autores denominam “esquizoanálise”.

que Bacon foge da representação e canaliza a histeria. Deleuze compara as duas telas de Inocêncio X: a de Velásquez e de Bacon: decompõe a figuração e não se entrega ao abstrato. Neste ponto, a pergunta que Deleuze lança é se a canalização histórica na pintura seria exclusiva da pintura? Há possibilidade de outras manifestações, como na música, poesia e literatura? Pode-se extrair destas artes a pura presença? “A música atravessa profundamente nossos corpos e nos põe uma orelha no ventre, nos pulmões etc. ela é mestra em onda e nervosidade.” (Deleuze, 2007, p. 60). Sim, a música pode tornar órgãos polivalentes, mas o nível de desprendimento dos corpos, de imaterialidade, é um tanto mais acima do que a pintura atinge: “Ela *desencarna* os corpos [...]. De certo modo a música começa onde a pintura acaba [...] Ela se instala nas linhas de fuga que atravessam os corpos” (*ibid.*).

Assim, a histeria deixa de ser vista como parte do estilo de Bacon para se tornar algo “fundamental” na pintura, ou seja, algo que impulsiona a produção de imagens pictóricas, que é sua relação com a sensação e, portanto, com o corpo. (Vieira, 2014, p. 165).

Nesse sentido, a histeria é condição necessária na arte; é o cenário de extravasamento das forças que se expressam na materialidade do concreto:

“com o pintor, histeria se torna pintura” (Deleuze, 2007, p. 58).

Considerações finais: pintar as forças?

No capítulo 8, ponto de chegada da análise deste artigo, Deleuze (2007, p.62). abandona a ideia de uma hierarquia entre as diferentes formas de arte – música e pintura, como vimos na seção anterior – e assinala o que as artes têm em comum: “não se trata de inventar ou reproduzir formas, mas de captar forças”. A tarefa da pintura é tornar visíveis as forças invisíveis; assim como a da música é tornar sonoras as forças inaudíveis; e a da literatura trazer às letras o indizível. Essa linguagem da arte, tão própria do humano, expressa as forças transformando-as em sensações:

Uma linguagem levada ao extremo limite, elevada à potência do indizível, torna possíveis visões e audições libertas do empírico, visões e audições superiores, puras, capazes de ver o invisível e ouvir o inaudível, tornando o escritor um vidente (*voyant*) e um ouvinte (*entendant*), alguém que vê e ouve algo grande demais, forte demais, excessivo. O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão, traçar linhas de fuga. (Machado, 2013. p. 212)

A força tem uma relação direta com a sensação: é preciso que a força se expresse sobre um corpo, ou ainda, sobre um fragmento da onda, para que haja

sensação. Daí a importância da noção de CsO e sua realidade histórica, que se plasma e se deforma pelas forças invisíveis, expressa a arte e sua sensação. Se um órgão se presta a expressar domínios variados, assim também o fazem as manifestações artísticas. É isso que permite pintar o grito, isto é, caracterizar uma expressão sonora por meio da pintura. O que dizer da sensação do tempo? Como ver a luz do final da tarde no ballet do fauno de Nijinsky?³³

Assim como o CsO se desdobra em múltiplas tarefas sob a ação das forças, a arte também se manifesta desdobrada: “a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos *dados* de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores?)” (Deleuze, 2007, p.63). A questão do grito articula a relação entre pintura, violência e representação, o que Deleuze introduz através de uma pergunta: “Por que Bacon vê no grito um

dos mais elevados objetos da pintura? Pintar o grito...”. Não se trata de dar cores a um som, mas de colocar a expressão das forças que o promove. A pintura tornará o grito visível. As forças que compõem o grito chegam até a boca: “Quando se grita, é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação. O que Bacon exprime dizendo: Pintar o grito mais do que o horror.” (Deleuze, 2007, p. 66). A questão se apresenta como uma escolha: pintar o horror, ou seja, a representação do horrível, o que de fato suprimiria o grito; ou pintar o grito, como captura ou detecção das forças invisíveis. Nesse caso, o horror se desfaz em insignificância.

Observamos essa diferenciação – pintar o grito mais do que o horror – em algumas obras de Bacon expostas no MASP.³⁴ De fato, a sensação que temos é a de um grito que se personaliza, como a força que transborda por um orifício, que é a boca da

³³ *L'après-midi d'un faune* foi a primeira coreografia de Vaslav Nijinsky, estreado em Paris, em 1912. A música *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (Prelúdio à tarde de um Fauno) é um poema sinfônico composto por Claude Debussy, entre 1892 e 1894, baseado no poema de Stéphane Mallarmé. A estreia dessa música, na *Société Nationale de Musique*, em dezembro de 1894, sob a direção de Gustave Doret é considerada o marco inicial da música moderna e um dos expoentes da música impressionista.

³⁴ Estudo de uma figura II (*Study for Figure II*, 1953). Óleo sobre tela: 199 x 137 cm coleção particular, New York, EUA (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 185, Tela 110);
Estudo para a enfermeira no filme Encouraçado Potemkin (*Study for the nurse in the Battleship*

Potemkin), 1957. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Coleção *Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie*, Frankfurt (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 183, Tela 109);

Estudo de uma cabeça (*Study of a Head*), 1952. Óleo sobre tela, 49,5 x 39,5 cm. *Yale Center for British Art*, doação Beekman C e Margareth H. Cannon, New Haven, Connecticut, EUA (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 179, Tela 107);

Estudo baseado no retrato do papa Inocêncio X, de Velázquez (*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*), 1953. Óleo sobre tela: 152 x 118 cm *Des Moines Art Center*, Nathan Emory Coffin Collection. Des Moines, Iowa, EUA (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 51, Tela 27)

Figura. A figura, sem rosto, nítido, escondido por detrás de uma cortina, ou esmaecido e manchado pela técnica *malerisch*, se despersonaliza e nada representa; apenas dá vazão à força deformante. Na tela *Figura sentada*,³⁵ que guarda similitude com o estudo anterior sobre o papa Inocêncio X, a boca se contorce no grito, não mais escondido atrás de uma cortina, mas num misto de horror e gozo, como que apresentando a destinação da deformação, do dever cumprido da Figura, que em seu CsO, entrega a sensação: o devir-animal que agora devém. Do grito podemos ter a sensação, mas dos horrores aos quais as Figuras porventura estejam expostos, não temos acesso.

Rodrigues (2022, p. 102) analisa os retratos do papa Inocêncio X, de Bacon, à luz de uma releitura da produção de Velásquez. Nessa reflexão, o autor ressalta o papel da violência nos quadros de Bacon: “a distinção deleuziana entre duas formas de violência, uma representativa e outra sensível [...]; mais do que destacar das suas figuras deformadas a ausência de sentido da condição humana, trata-se de extrair delas um inesperado vitalismo.” A violência tem, portanto, um estatuto labiríntico em Bacon: se por um lado deforma a Figura, esbofeteia cabeças e

transtorna contornos; por outro, abre espaço para devires, agenciamentos máqunicos e fluxos de produção.³⁶

É muito curioso, mas trata-se de um ponto de vitalidade extraordinário. Quando Bacon distingue duas violências, a do espetáculo e a da sensação, e diz ser preciso renunciar a uma para atingir a outra, trata-se de uma espécie de declaração de fé na vida. (Deleuze, 2007, p.67).

Essa declaração de fé na vida, esse ato de fé vital, pode ser compreendido de duas maneiras: a primeira é a que aponta Machado (2009 p. 239): “quando o corpo visível enfrenta as potências do invisível, e lhes dá sua visibilidade, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis.” A outra é a que nos sugere a Figura do herói-trágico, na medida em que essa Figura se revela e atinge seu apogeu na queda. Se Odisseu sofre na guerra de Tróia por 10 anos e demora outro decênio para retornar a Ítaca, a Figura baconiana é esbofeteada na cabeça, deformada por forças invisíveis, mutilada, acoplada a próteses, esmagada pelo contorno... Debalde, ela procura traçar linhas de fuga e fica nua diante de uma grande superfície plana, que não a protege, mas a coage. Assim, neste decaimento, sobrevive e nos entrega a sensação. Sobrevive a forças de

³⁵ *Figura sentada*. (*Figure Sitting*), 1955. Óleo sobre tela, 152 x 117 cm. SMAK.Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst, Gent, Bélgica. (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 181, Tela 108).

³⁶ cf. Deleuze, G.; Guattari, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I* [1972]. Tradução:

coordenação Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 13. No capítulo I: As máquinas desejantes, os autores apresentam o “passeio do esquizo” como modelo da produção desejante, algo que também se poderia confrontar com a pintura de Bacon.

isolamento; de acoplamento; de outras forças que vibram e dão a noção de mutação e passagem do tempo. Sobrevive como o precípua elemento que devém sensação. Não é o herói-épico, que se presentifica nas telas representativas, com seu rosto e presença, como nas figuras renascentistas de Botticelli. A Figura de Bacon é o herói-trágico e nos entrega tormentoso ato de fé na vida de um sobrevivente, que ali se apresenta em sua queda: “Quem traz na pele essa marca possui a estranha mania de ter fé na vida”.³⁷

Referências

CHAUI, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. lógica da sensação** [1981]. Equipe de tradução: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem”. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34. 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I** [1972]. Tradução: coordenação Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. “1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2** [1980]. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2019.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

PEDROSA, Adriano e Cosenday, Laura. **Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne MASP**. KMEC books. 2024

VIEIRA DA SILVA, Cíntia. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não-representativas em Bacon e Deleuze. **DoisPontos**, 11(1). UFPR/UFSCar, 2014.

FREUD, Sigmund. **Cinq Psychanalyses**. Trad. Cédric Cohen-Skalli et Olivier Mannoni. Paris: Payot, 2010 (Col. Petite Bibliothèque Payot).

REZINO, Larissa. Gilles Deleuze e Antonin Artaud: A criação do Corpo sem Órgãos **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**. Rio de Janeiro, v. 17, nº 03, set./dez., 2024.

RODRIGUES, Matheus. O grito mais do que o horror: Deleuze e a violência sensível em Francis Bacon. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**. Rio de Janeiro, v. 15, nº2, 2022.

³⁷ “Maria, Maria”. Canção de Milton Nascimento, 1978.

Zunino, Pablo. **Filosofia e pintura: Francis Bacon segundo Gilles Deleuze** – Aula 3 <https://youtu.be/pd9Nr0mYDfE?si=Uys1peaPGvRyaVQ> Ano: 2024. Vídeo: 1:44:00. 15/08/2024. Curso disponibilizado originalmente no Canal do Youtube uspfllch e publicado sob responsabilidade do canal Filosofia UFRB. Acesso ao vídeo 27/12/2024.