anãnsi Revista de Filosofia | ISSN: 2675-8385
Salvador, Volume 06, Número 01, 2025

Ritmos e ressonâncias nos Pares e Trípticos de Francis Bacon: A complexa lógica da pintura baconiana segundo Gilles Deleuze

Rhythms and Resonances in the Pairs and Triptychs of Francis Bacon: The Complex Logic of Baconian Painting According to Gilles Deleuze

Lucas Vinicius Correa Rodrigues
Universidade de São Paulo
lucascorrea000@usp.br

Resumo / Gilles Deleuze em Francis Bacon: Lógica da Sensação (1981), investiga as pinturas de Francis Bacon a partir de múltiplas perspectivas. Esse artigo, tematicamente, visa justamente examinar uma de essas facetas, qual seja, de que maneira Deleuze articula a relação entre a multiplicidade de sensações e as figuras na obra de Bacon, com especial atenção à estrutura rítmica dos trípticos, nos quais se manifestam os conceitos de atividade, passividade e testemunha.

Palavras-Chave

Gilles Deleuze, Francis Bacon, Pintura, Ritmo.

Abstract / Gilles Deleuze in Francis Bacon: Logic of Sensation (1981) investigates Francis Bacon's paintings from multiple perspectives. This article, thematically, aims to examine one of these facets, namely, how Deleuze articulates the relationship between the multiplicity of sensations and the figures in Bacon's work, with special attention to the rhythmic structure of the triptychs, in which the concepts of activity, passivity and witness are manifested.

Keywords

Gilles Deleuze, Francis Bacon, Painting, Rhythm.

Introdução

A pintura foi frequentemente concebida, ao longo da história, como uma expressão artística restrita aos limites da representação. Platão, figura incontornável na filosofia e na formulação de uma imagem do pensamento à tradição afirma no livro X da *República* que a pintura, assim como toda forma de imitação, produz "sua obra longe da verdade" e, além disso, "se encontra afastada da sabedoria e não se propõe, com essa ligação e amizade, nada de saudável nem de real." Portanto, para o filósofo a pintura é exterior à filosofia cujo objeto é a Verdade. Embora nem toda a tradição filosófica seja estritamente platônica, muitos autores sustentam que a história da filosofia se constitui, em grande parte, a partir de Platão[1].

Diante disso, Gilles Deleuze propõe a necessidade de desterritorializar certos modelos de pensamento, operando precisamente a partir daquilo que Platão negou. No século XX, filósofos que exploraram a relação entre arte e filosofia não buscaram apenas confrontar esses domínios, mas promover um encontro fortuito entre diferentes formas de expressão do pensamento. Nesse contexto, Deleuze concebe a pintura como dotada de uma lógica própria – a *lógica da sensação*, o que possibilita uma nova articulação entre esses campos, e especialmente no âmbito das produções historiográficas dedicadas à arte e à filosofia.

Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981), Gilles Deleuze investiga as pinturas de Francis Bacon a partir de múltiplas perspectivas. Esse artigo, tematicamente, visa justamente examinar uma de essas facetas, qual seja, de que maneira Deleuze articula a relação entre a multiplicidade de sensações e as figuras na obra de Bacon, com especial atenção à estrutura rítmica dos trípticos, nos quais se manifestam os conceitos de atividade, passividade e testemunha.

O problema central que orienta esta investigação pode ser formulado nos seguintes termos: Como a pintura de Bacon na leitura de Deleuze transcende os modelos tradicionais de representação e instaura uma nova lógica da sensação, baseada na ressonância e na multiplicidade rítmica dos pares e trípticos baconianos? Partimos da hipótese de que a obra de Bacon, ao recusar tanto a figuração narrativa quanto a abstração pura, instaura um espaço pictórico em que as sensações se entrelaçam em uma dinâmica rítmica singular. O que se evidencia especialmente

[1] C.f. MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009. O autor, a partir da leitura de Deleuze, dedica um capítulo ao *Nascimento da representação* e consagra Platão como o primeiro signo dessa escola, afirmando que: "Em uma primeira determinação, o platonismo consiste em distinguir essência e aparência, inteligível e sensível, original e cópia, ideia e imagem. Essa dualidade manifesta marcou a história da filosofia" (p. 41).

nos pares e trípticos. Por essa razão, a tese defendida neste artigo sustenta que a pintura de Bacon, na perspectiva deleuziana, ao operar por meio de ritmos e ressonâncias, desloca a arte da representação para o domínio da sensação pura, instaurando uma experiência estética que não se reduz a narrativas ou a representações. Trata-se de uma sensibilidade que ultrapassa a simples causalidade e se abre a uma multiplicidade, conferindo à obra pictórica uma lógica própria.

Para sustentar essa tese, em primeiro lugar retomaremos alguns elementos da argumentação fundamentada por Deleuze em *Pares e Trípticos* da obra *Francis Bacon - Lógica da Sensação,* considerando o fato de que há um acoplamento sensitivo nessas duas modalidades de pinturas baconianas que complexifica, ao mesmo tempo que definem a lógica sensitiva pictórica do pintor. Em seguida, exploraremos o capítulo *O que é um tríptico?* Da mesma obra, visando demonstrar de que modo os trípticos revelam que as pinturas de Bacon, principalmente os trípticos, denotam de uma rítmica, isto é, que promove um modo de funcionamento para sensações do observador.

Um primeiro grau de complexidade: O acoplamento sensitivo

A pintura *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650), de Diego Velázquez, é considerada um dos marcos da história da arte, estabelecendo novos paradigmas para o retrato pictórico. A figura do papa, altiva e imponente, insere-se em um enquadramento meticulosamente composto, em que os ornamentos e a ambientação reforçam sua conexão com a igreja e seu contexto histórico-social. O uso das cores branco e vermelho, símbolos da Igreja Católica, associado à técnica do tenebrismo, destaca o contraste entre luz e sombra, conferindo profundidade e dramaticidade à imagem. Além disso, a simetria entre figura e fundo é construída por meio de focos específicos de iluminação, consolidando a presença imponente do retratado.

A respeito da maestria de Velázquez, Deleuze afirma que de todos os clássicos, Velázquez foi sem dúvida o mais sábio, de uma imensa sabedoria: ele introduziu um modelo pictórico a partir da representação, instituindo uma ação como de um documentarista (Deleuze, 2007, p. 59). Essa característica documental do pintor é ressaltada por Norbert Wolf, que reconhece a habilidade de Velázquez em capturar a personalidade de seus retratados. No entanto, sua pintura transcende a mera imitação da realidade; ela encarna uma idealidade, a própria essência do que é retratado. O famoso episódio do padre que, ao contemplar a obra, teria exclamado "*troppo vero*" — "real demais" — ilustra esse impacto da representação velazquiana.

Séculos depois, Francis Bacon revisita essa obra-prima em suas séries *Study for*

Portrait VI (1953) e *Study for a Pope IV* (1961), revelando a persistência da influência de Velázquez sobre sua arte. Bacon, que assumidamente nutria uma obsessão pelo retrato de Inocêncio X, reinventa a imagem do papa sob uma nova perspectiva. Ao contrário da clareza e elegância clássica de Velázquez, suas releituras exibem uma realidade distorcida, marcada pela deterioração e pelo horror. Como observa Larissa Rezino, "enquanto a obra original de Diego Velázquez apresenta uma beleza límpida e clássica, que transmite vigor ao mesmo tempo que esbanja suavidade, [...] o pintor contemporâneo, às avessas, exibe em seus estudos uma realidade suja, deteriorada, que flerta com a morte e com o horror" (2023, p. 24). A precisão se converte em imprecisão, a suavidade dos traços é substituída por uma agressividade nos contornos.

Essa transformação reflete a intenção de Bacon de pintar as sensações de seu tempo. Diferentemente da preocupação velazquiana com a idealidade do mundo, Bacon propõe uma experiência sensorial crua e visceral, que desestabiliza o espectador. Como destaca Deleuze que uma espécie de "mau gosto" baconiano é responsável por romper com os parâmetros clássicos da arte, gerando uma sensação inquietante e embaralhada diante do quadro. No entanto, a quebra desse padrão exige, na verdade, uma substituição categorial, pois o filósofo "defende a força da sensação contra a fraqueza do pensamento" (Kossovitch, 2003, p. 161) em distintos planos, seja na produção do quadro, na própria imagem pictórica expressa por ele ou ainda em sua recepção.

Acerca da sensação, conceito central da obra, Deleuze caracteriza: "É próprio, portanto, da sensação [...] passar por diferentes níveis sob a ação de força" (Deleuze, 2007, p. 70). Ou seja, pertence à sensação, enquanto parte de sua essencialidade, essa capacidade de atravessar distintos níveis sob a ação de forças. Em outras palavras, a sensação é múltipla, pois se manifesta através de uma grandeza vetorial que opera na interação entre diferentes agentes — o quadro, o pintor e o observador — podendo gerar variações em níveis diversos.

Essa multiplicidade dá origem a um espaço em que há conflitos, comunicações e imbricações. A esse domínio, Deleuze denomina ressonância, diferenciando-o da simples vibração. Essa distinção não é aleatória, pois envolve um campo conceitual mais amplo, relacionado a signos e compreensões advindas tanto da física quanto da música. Como destaca León Kossovitch (2003, p. 168),

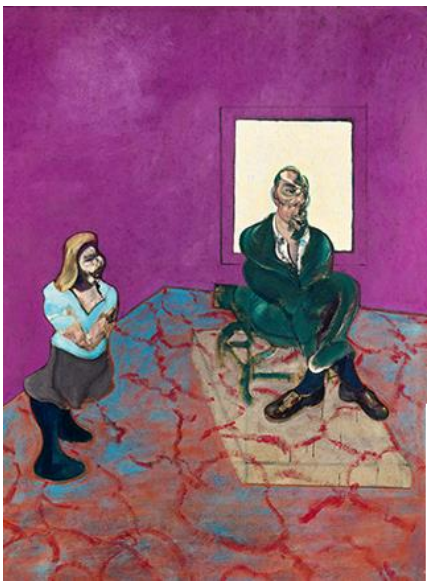
> Deleuze introduz a música na pintura de Bacon não só para evitar os restos representacionais, como também para dar conta dos trípticos. A sensação que se produz como intersecção de forças e ondas faz a pintura evidenciar o invisível. Com ela, há rebatimento da musicalidade em uma análise antes delimitadamente pictó-

> rica, com substituição de conceitos: isolamento dá lugar a separação; acasalamento, a reunião, etc. Há vibração quando se trata da Figura única; ressonância ou melodia, quando há fato comum entre uma ou duas Figuras; e, quando se entra no tríptico, que se distingue em Bacon, há ritmo.

A ressonância, portanto, pode ser compreendida como essa zona de multiplicidade sensitiva, na qual há uma ampliação das sensações simples — assim como ocorre quando uma vibração se expande até tornar-se ressonância. Esse mesmo movimento de expansão da sensação se repete na estruturação dos pares e trípticos. No entanto, é preciso reconhecer que há outro movimento fundamental na obra pictórica baconiana, um princípio que se mantém ao longo de sua produção: o isolamento. Cintia Vieira da Silva, em *Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze*, discute esse ponto ao destacar que

> O próprio quadro já é uma 'realidade isolada (um fato)' (DELEUZE, 1981, p. 9), pois os limites da tela e a moldura agem como isolantes. Os trípticos, que constituem um formato tão apreciado por Bacon e composto por três telas ou painéis que não podem ser unidos num mesmo quadro ou moldura, mas devem ser apresentados juntos, também carregam a marca do isolamento, na medida em que são compostos de três telas distintas, isoladas. Mas a que serve todo esse cuidado em isolar? Por que ao isolamento da própria tela, de cada tela dentro de um tríptico, ainda se deve acrescentar o isolamento da Figura na tela? Para impedir que a Figura se torne personagem de uma história, por mais rudimentar que seja. Bacon se engaja na busca de uma pintura que não parte de um modelo a ser representado e nem de uma história a ser contada. Sua busca é por uma Figura, que não seja nem narrativa, nem ilustrativa e nem figurativa, ou seja, como figura que valha por si mesma, que não represente outra coisa. Para escapar à representação, a pintura pode caminhar 'em direção à forma pura, por abstração', ou então, como faz Bacon, perseguir 'o puro figural, por extração ou isolamento' (DELEUZE, 1981, p. 9). O isolamento é o primeiro passo para compor uma Figura não figurativa, uma figura que se mantenha sem representar outra coisa. (Silva, 2014, p. 149)

Ora, essa noção de isolamento tem implicações diretas na estruturação dos pares e trípticos. Nos pares, segundo Deleuze, há um acoplamento sensitivo, pois duas figuras compõem uma única facticidade — isto é, juntas, elas formam uma unidade. Como no caso da pintura, *Homem e criança* (1963)



Man and Child, 1963. Óleo e pastel sobre tela, 198x 147, 5 cm. Coleção Mac Crory Corporation, Nova York

No entanto, essa unidade está constantemente ameaçada pela possível introdução de uma historicidade ou narratividade pictórica, algo que o estilo de Bacon parece recusar. Assim, a questão da multiplicidade de figuras, que implica uma multiplicidade de sensações, exige uma reformulação: como pode haver figuras múltiplas sem que se reintroduza a narrativa e a laicidade como estilos pictóricos na composição?

Acerca disso, podemos notar no quadro *Três estudos de figuras na cama*, de 1972. O fato de que as figuras não se misturam entre si, mas geram, no observador, um acoplamento de sensações que as conecta, sugere que, em Deleuze, opera-se uma unidade pela multiplicidade. Há, assim, uma unidade sensitiva resultante desse acoplamento, na qual as figuras não se confundem entre si—isto é, não formam uma identidade absoluta—mas tornam-se indiscerníveis. Isso ocorre porque, conforme Deleuze afirma, "a posição das línguas adquire uma espécie de autonomia em relação aos corpos: como num diagrama cujas linhas uniriam apenas sensações" (Deleuze, 2007, p. 70-71).

Em Bacon, portanto, as figuras (nos pares e trípticos) aparecem acopladas, mas regidas por uma força que não compromete o isolamento — princípio essencial para escapar da representação. Pelo contrário, essa força intensifica ainda mais a ruptura com o modelo representativo ao introduzir uma espécie de modalização ou especificação do isolamento e, portanto, da lógica da sensitiva nos quadros. Esse processo confere corpo a uma nova forma de

Triptych, Three studies of figures on beds, 1972. Óleo sobre tela, cada painel 198 x 147, 5 cm. Coleção particular, São Francisco.

isolamento: a ressonância, que efetiva os acoplamentos sem dissolver a autonomia das figuras.

Deleuze, a título de exemplo, analisa a obra *Pintura* (1946):

Painting, 1946. Óleo sobre tela, 198 x 147, 5 cm. Coleção Particular, Caracas.

E a partir dela argumenta que a própria vibração — ou seja, a sensação em sua singularidade — já contém em si uma multiplicidade e, portanto, uma ressonância. Filosoficamente, ele sugere que não há uma simples correspondência entre um quadro e uma sensação. Não se trata, portanto, de substituir um sistema representativo, no qual há uma ideia e sua imagem, por um sistema sensualista típico de um empirismo vulgar, em que cada objeto seria capaz de produzir uma sensação singular e onde a complexidade sensorial resultaria apenas da soma de sensações simples.

O que ocorre, na verdade, é o inverso: a posição de Deleuze se constrói conceitualmente pela arte e na arte. E o que *Pintura* (1946) revela é a existência de um trânsito de sensações, uma oscilação perceptível nas tensões que habitam a obra. A *viande* — a carne — por si só já revela uma sensação específica, pois nos coloca diante de uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o animal, um *devir-animal*. Em seguida, a figura, incompleta e indefinida, envolta pelo guarda-chuva, introduz uma nova modulação da sensação, de modo que, mesmo havendo uma única figura, há uma multiplicidade visual em jogo que denota uma multiplicidade sensitiva indefinível a quem observa a pintura. Crava-se, portanto, uma outra logicidade, a saber, aquela da diferença, pois

> O modo deleuzeano de entender a realidade fez com que o filósofo não apenas combatesse a primazia platônica e aristotélica, mas, inspirado pelas obras de Bergson, afirmasse a "diferença de natureza" (Deleuze, 1999), interna aos seres, mutante, que se difere a todo o momento (Lanuti; Mantoan, 2018, p. 122).

A fim de caracterizar com mais precisão o modo pelo qual há uma atuação do Bacon enquanto uma saída do modelo de

representação, Deleuze recorre a Marcel Proust, isto é, o filósofo encontra nessas figuras: um literato e um pintor, exemplificações que tensionam o seu projeto filosófico, e a comparação é de fato perigosa, pois são figuras completamente distintas em seus objetos, mas o que os une para Deleuze?

O que sustenta essa espécie de paralelismo entre Francis Bacon e Marcel Proust é que ambos, aos seus modos e no interior de seus domínios, realizaram uma rejeição a certas categorias tradicionais em suas respectivas artes. Bacon, na pintura, recusa tanto o caminho de uma arte puramente figurativa quanto o de uma arte abstrata. Na leitura de Deleuze, de modo semelhante a Bacon, Proust[2] se opõe a uma literatura que seja excessivamente abstrata, muito "voluntária" (ou seja, conceitual e filosófica), mas também não deseja uma narrativa meramente descritiva, que apenas conte uma história. Proust visa, com isso, algo mais profundo: a revelação de uma "Figura", que não é apenas uma imagem ou uma representação, mas uma espécie de essência que transcende a figuração tradicional. Por isso, deduz Deleuze "o liame é múltiplo. São Autores de Figuras." (Deleuze, 2016, p. 190), as Figuras operam no interior de ambos autores como uma espécie de modelo um ser ou um fato em

[2] C.f. DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos.* São Paulo: 34 Ed, 2022, p. 55. Neste capítulo Deleuze disserta acerca do *Papel secundário da memória,* o qual Proust em *Em busca do tempo perdido* teria explorado o papel da memória involuntária, especialmente na forma como ela possibilita o resgate de um passado perdido, quase como um paraíso idealizado. Através da memória involuntária, ele é capaz de reviver a paz e a felicidade da infância em Combray, fazendo do passado a matéria-prima singular e essencial de sua obra literária. Essa revivência não é um simples relembrar; é um verdadeiro renascimento da experiência vivida, que transforma as lembranças em um material de criação artística. A teoria de Henri Bergson, que influenciou muitos escritores de sua época, distingue duas formas de memória: a memória voluntária, que depende do hábito e da repetição, e a memória involuntária, que é espontânea e surge de forma imprevisível, ativada por uma sensação. A memória voluntária está ligada ao aprendizado e à prática, como aprender a dirigir ou usar um computador, e envolve esforço consciente. Já a memória involuntária se manifesta de modo inesperado, frequentemente associada a estímulos sensoriais como um cheiro, um som, ou um sabor, que desencadeiam uma série de lembranças associadas a emoções passadas. Proust e Bergson compartilham uma preocupação comum com a noção de tempo e a função da memória, mas suas abordagens são distintas. Apesar das semelhanças, Proust rejeita o rótulo de "bergsoniano" para sua obra. Ele argumenta que a distinção rígida que Bergson faz entre memória involuntária e voluntária não se aplica integralmente à sua experiência literária. Na visão de Proust, a memória involuntária transcende a mera classificação filosófica, sendo capaz de alcançar uma profundidade emocional e de revelação do passado que escapa à análise racionalista de Bergson. A cena emblemática da *madeleine*, em que uma simples mordida de um bolinho mergulhado em chá transporta Marcel de volta à sua infância em Combray, exemplifica essa memória involuntária que ressurge de forma vívida e inesperada. É um momento em que a percepção sensorial transcende o tempo cronológico e permite uma imersão completa no passado, tornando-o novamente presente. Para Proust, esse tipo de memória não é apenas um caminho para reviver o passado, mas é a chave para revelar uma verdade mais profunda e autêntica, que só se torna acessível através da arte.

que nada se representa ou se ilustra "nem narra qualquer história, mas é percorrida por uma variação de intensidade, por uma diferenciação, ou ainda, por uma deformação" (Damasceno, 2017, p. 142)

Com isso, entendemos melhor o sentido de tal paralelismo operado por Deleuze como elemento argumentativo. Pois, se a memória involuntária ocupa um papel central nesse processo para Proust, pois permite a emergência de uma Figura vinculada a uma experiência espaço-temporal, como ocorre na retomada de Combray pelo protagonista de *Em busca do tempo perdido*, e que nesse movimento ela opera ao entrelaçar duas sensações — uma presente e outra passada — como se fossem lutadores em um corpo-a-corpo, resultando em algo que transcende a simples relação entre memória e tempo: a Figura. Em Bacon, seguindo linhas semelhantes, será a partir da ressonância, isto é, desse acoplamento de sensações e de figuras presentes nos pares e trípticos que a pintura se tensionará como não figurativa, pois neles "a pintura nada conta, ou narra, também não ilustra nada – as duas formas do figurativo. Bacon nada representa ou figura os corpos, personagens e Papas que pintam." (Damasceno, 2017, p. 142).

Deleuze nota que, embora a memória involuntária ou a ressonância sejam importantes e conceitos ordenadores no interior da leitura que se pode realizar de Proust e Bacon, não são apenas elas que possibilitam o encontro de múltiplas sensações, pois a própria arte no geral é o lugar para isso, uma vez que o que se conserva na arte "é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" (Deleuze, 2010, p. 193).

Deleuze tensiona o fato de que Bacon parece realizar uma escolha para pintar coisas que sejam conhecidas previamente pelo pintor, a escolha de Bacon, sem abusar de um certo psicologismo, ocorre porque, segundo Deleuze (2007, p.73), é a partir de algo que se conhece que haverá um isolamento, uma deformação ou um devir, é de um ente que outro ente poderá surgir.

Com efeito, Deleuze nos indica que essa deformação que finda num outro ser, como no caso do Retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez:

Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953. Óleo sobre tela, 153 x 118cm. Coleção Des Moisnes Art Center, Iowa.

Nessa obra, não há uma camada de indeterminação de sensações que conduzem a uma unidade em que seria incapaz de extrair qualquer positividade, mas o que ocorre é que, em primeiro lugar se dá uma unidade, que é o acoplamento das sensações, e que a partir disso sim há um entrelaçamento ou um embate, de distintas sensações, pois Bacon, como recorda Deleuze, não pinta grito do papa, mas o gritar enquanto unidade geral, abstrata e indeterminada. De modo que se pode concluir que "a luta é também a Figura variável formada por dois corpos que dormem enroscados, ou que o desejo mistura, ou que a pintura faz ressoar. Sono, desejo, arte: lugares de entrelaçamento e de ressonância, lugares de luta." (Deleuze, 2007, p. 73).

Esse entrelaçamento pode ser consultado nas obras *Duas figuras* (1953):

Two figures, 1953. Óleo sobre tela, 152 x 116,2 cm. Coleção particular, Inglaterra

Nela pode-se notar o encarnar de um elemento comum, uma espécie de *matter of fact*, compartilhado entre as figuras distintas, que na verdade nem se definem singularmente muito bem enquanto duas ou enquanto umas: há uma indeterminação que permite compreender essas distintas possibilidades (duas figuras distintas, uma figura ou ainda duas em união). Deleuze amplia essa reflexão ao observar como essa questão também se manifesta fora do contexto dos trípticos, usando como exemplo a admiração de Bacon pelas *Banhistas de Cézanne* (1890). Nessas pinturas, várias figuras estão presentes na mesma tela sem formar uma narrativa comum, mantendo-se separadas e sem acoplamento direto. Essa coexistência implica um fato comum de uma natureza diferente da ressonância das sensações.

No quadro *O Homem e a Criança* (1963), obra elegida por Deleuze para explicitar ao mesmo tempo o funcionamento do acoplamento e o seu limite quanto ao tríptico, a relação entre as figuras — o homem contorcido na cadeira e a garota rígida em pé — é marcada por sua separação, evidenciada pelo espaço vazio na superfície da tela. Essa separação não sugere uma narrativa específica; ao contrário, o próprio quadro se apresenta como a possibilidade de múltiplas interpretações e histórias, sem, no entanto, se comprometer com nenhuma delas. Russell o qual Deleuze retoma (2007, p. 75) aponta que, embora

possamos especular sobre a relação entre as figuras, todas essas hipóteses são recusadas, pois o quadro deve permanecer alheio a qualquer narração concreta. Isso ocorre porque há a possibilidade de infinitas narrativas e, se toda narrativa se dá apenas como possibilidade, então não há, de fato, uma narrativa. Afinal, a narrativa pressupõe um recorte que estabeleça um início. A narrativa, portanto, pressupõe um critério, um corte. E por essa razão, a separação das figuras não significa que não exista uma conexão entre elas, mas que essa conexão não é narrativa. A garotinha pode ser vista como uma "testemunha", mas não no sentido de alguém que observa os eventos como um espectador. Ela representa, de forma mais profunda, um marco constante, uma referência que mede e dá *ritmo* às variações do quadro. Sua postura rígida e o gesto do pé sugerem uma cadência, enquanto o homem passa por variações de sensação e movimento, como se estivesse em uma cadeira regulável que o desloca em diferentes níveis de percepção.

A testemunha, portanto, não apenas assiste, o que a tornaria um polo ativo, mas estabelece uma relação que permite que essas variações sejam percebidas, proporcionando um equilíbrio dinâmico entre a constância de uma figura e a fluidez das mudanças que ocorrem ao seu redor. Assim, o *matter of fac*t em Bacon reside na tensão e na coexistência dessas figuras separadas, criando uma espécie de campo de forças que se manifesta fora das narrativas tradicionais que vem a se complexificar com os trípticos, pois eles podem possuir acoplamentos em níveis distintos, já que compõe-se por três quadros.

A solução do acoplamento de sensações presente nos pares, não se aplica plenamente aos trípticos de modo a funcionar como uma lei lógica sensitiva, porque nesses casos, as figuras se mantêm separadas e não interagem mediante uma ressonância direta. Isso indica que há dois tipos de relações não narrativas: uma baseada no acoplamento de sensações em que há essa dualidade de figura, como nos pares, e outra que emerge quando as figuras permanecem isoladas, como em um tríptico.

Daí que seja preciso realizar um estudo que contemple estritamente a natureza tríptico, pois é nesse que aparece essa ideia de *rítmica* que elucida um pouco, não as sensações, mas o modo como elas podem operar no interior do quadro. De antemão Deleuze afirma (2007, p. 76-78) há três ritmos: atividade que atua pela variação cresce ou amplificação (1), a passividade com a variação decrescente ou eliminação (2) e a testemunha (3) que pertence também a ordem dos acoplamentos. Essas rítmicas exigiram uma espécie de investigação sobre as sensações aplicadas à arte, em específico à pintura, e como essa lógica opera nos trípticos.

Segundo grau de complexidade: Trípticos e as formas rítmicas das sensações

Em linhas gerais, a pergunta central que Deleuze funda ao analisar os trípticos é: Haveria uma ordem nos trípticos que consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais? O autor apresenta uma hipótese que sugere a existência de uma organização interna nos trípticos, em que três ritmos – ativo, passivo e testemunha – desempenham papéis distintos, mas inter-relacionados. O primeiro aspecto a ser considerado é a própria noção de "testemunha", que se manifesta em várias camadas nos trípticos. As testemunhas podem ser personagens explícitos nas obras, elas surgem distintivamente numa série de trípticos, tais como: Tríptico. Três estudos para uma crucificação (*Triptych, Three studies for a crucifixion*), 1962; Tríptico, *Crucificação* (*Triptych, crucifixion*), 1965; Tríptico, Duas figuras deitadas numa cama com testemunhas (*Triptych, Two figures lying on a bed with attendants*), 1968; Tríptico, Três estudos do corpo humano (*Triptych, Three studies of the human body*) 1970; Tríptico (*Triptych*), mar 1974; Tríptico (*Triptych*), 1976. Em todos esses quadros, o que não convém retomar singularmente, a presença das figuras, além de ocupar um espaço físico no quadro, assume uma função que vai além da mera representação, servindo como uma medida ou referência para os ritmos ativo e passivo.

A complexidade da função-testemunha em um tríptico não pode ser reduzida à figura de um mero espectador, pois isso implicaria uma leitura figurativa que limitaria sua operação no campo sensorial. A testemunha, tal como aparece na lógica do tríptico, não corresponde necessariamente a um personagem que observa a cena, podendo, inclusive, ser uma figura que não possui a capacidade de ver. Assim, seu papel não se define por uma posição fixa ou por uma relação visual evidente, mas por sua inserção no regime rítmico da composição pictórica do quadro.

Nesse contexto, a horizontalidade emerge como um elemento crucial, pois estabelece um ritmo retroativo que funciona como base para a interação dos outros ritmos no tríptico. A figura horizontal — que pode se manifestar de diversas formas, seja como um corpo deitado, um eixo de sustentação ou um movimento de translação — desempenha um papel fundamental na definição do ritmo-testemunha. Esse ritmo não é simplesmente espacial, mas também temporal e afetivo, introduzindo variações que não fixam a testemunha em um determinado lugar, mas a situam em um campo de tensões móveis a partir de uma horizontalidade visual das próprias figuras presentes nos trípticos, tal como apresentado no Tríptico: *Duas figuras deitadas numa cama com testemunhas,* (1968)

Triptych, Two Figures lying on a bed with attendants, 1968. Óleo sobre tela, cada painel 198 x 147, 5 cm. Coleção particular, Nova York.

A função-testemunha, portanto, não se reduz a um estado passivo ou ativo, mas transita entre essas diferentes modalidades sem perder sua função de medida. Ela opera como um elemento dinâmico, permitindo que as figuras dentro do tríptico não permaneçam estáticas em seus papéis, mas participem de uma circulação contínua de significados e sensações não determinantes.

Outro aspecto que reforça essa complexidade é a mobilidade das testemunhas. À medida que a função-testemunha se desloca no quadro, figuras antes percebidas como fixas podem assumir um ritmo próprio, alternando entre um papel ativo ou passivo. Essa fluidez rompe com a estrutura tradicional da narrativa, na qual os personagens desempenham funções rígidas. No tríptico, em vez de uma progressão linear, há uma variação rítmica que redistribui constantemente as relações entre as figuras, intensificando a experiência sensorial.

Finalmente, o último aspecto que Deleuze investiga em seus estudos sobre a natureza dos Trípticos (Deleuze, 2007, p. 81-2) é o modo de funcionamento dos ritmos ativo e passivo que se distribuem no interior da obra. A oposição entre descida e subida, por exemplo, ou entre diástole e sístole, ilustra a dinâmica entre os dois ritmos. Essas oposições não apenas caracterizam a tensão entre os personagens, mas também revelam uma interação contínua entre a presença e a ausência, a atividade e a passividade. O tríptico não é, portanto, um mero espaço para a narração de uma história, mas um campo de tensões em que as relações entre as partes são evidentes (não são plenamente indeterminadas), mas plenamente complexas.

A pesquisa empírica nos trípticos, sugerida pelo autor, é essencial para validar essas hipóteses. Analisando obras específicas de Bacon e outras referências, é possível perceber como essas relações se manifestam visualmente e como a disposição dos ritmos cria um espaço de significado que transcende a mera representação figurativa. A relação entre as partes do tríptico não é lógica ou narrativa; em vez disso, ela é uma relação de fatos comuns que revelam a complexidade da experiência humana.

Portanto, a partir das contribuições do capítulo 10 de Francis Bacon: *A lógica da Sensação* (2007, p. 79) podemos sugerir que a compreensão dos trípticos exige um olhar atento à dinâmica entre os ritmos, à função das testemunhas e à relação entre as partes, que se tornam elementos centrais na formação do significado da obra.

Em suma, a ordem dos trípticos proposta no texto não se reduz a uma fórmula rígida, mas se expande em múltiplas direções, desafiando o espectador a engajar-se em uma experiência sensorial lógica. A pergunta inicial sobre a existência de uma ordem nos trípticos se transforma, então, em um convite à exploração das relações e significados que emergem desse campo dinâmico de interação dos ritmos através de leis que operam no interior da sensitividade pictórica, e que não assumem uma determinação absoluta, uma vez que se trata de polos ativos e passivos que se alteram e existem em movimento, por isso a ideia que ele abordará de descida: a carne desce aos ossos, etc., a queda é o movimento que não é negativo, mas ativo (Deleuze, 2007, p. 85) que produz a alteração rítmica presente nas Figuras e a plena possibilidade que haja em um tríptico linhas de sensações capazes de serem rompidas, restabelecidas, etc. Pode-se afirmar que,

> Há, de fato, uma profusão de linhas em Bacon. Sobretudo uma linha diagramática, meridional, bizantina, linha de catástrofe, ou melhor, de catastrófica nervosidade, comandada por uma geometria da ablação, da adjunção, da projeção, da intersecção, que explica como nele um "pessimismo figurativo" cede a um "otimismo nervoso". O estilo é capaz de cavar no homogêneo 'diferenças de potenciais' entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar. Algo que ganha intensidade, movimento, e que "define o funcionamento da pintura" e, por analogia, o funcionamento do pensamento moderno. (Fontes, 2007, p. 85)

De toda forma, a análise da obra de Francis Bacon, por Gilles Deleuze, revela um profundo diálogo entre luz, cor, linhas e as estruturas das figuras, que se traduz em uma experiência sensorial complexa e multifacetada de estar diante de um quadro como os pares e trípticos. Nos trípticos, segundo o autor, a ordem de sucessão da esquerda para a direita não atribui ao centro um papel unívoco, mas sim um espaço dinâmico em que as constantes da composição variam conforme as interações entre as figuras e suas relações com a superfície. O que

emerge desse arranjo é um movimento de movimentos, caracterizado por um estado de forças que se exercem sobre os corpos representados. Daí que não haja realmente qualquer dualidade em Deleuze, porque o múltiplo produz múltiplos ou como diz o próprio Deleuze em *Diferença e repetição,* acerca da própria diferença "são todas as formas que se dissipam quando se refletem neste fundo que emerge" (2018, p. 44)

Essas forças da diferença que se encontram nos quadros de Bacon se desdobram em três movimentos fundamentais. O primeiro movimento, entre a estrutura e a figura, reflete forças de isolamento, deformação e dissipação, fundamentais para a formação da imagem. O segundo movimento revela uma interação entre as figuras, onde forças de acoplamento reiteram os fenômenos de isolamento, deformação e dissipação, criando uma nova melodia visual. Por fim, o tríptico intervém como um espaço onde essas forças se potencializam, projetando violentamente as relações entre figuras sobre uma superfície plana, mediada pela luz e pela cor.

Neste sentido, a luz desempenha um papel crucial, funcionando como a força que gera a dinâmica das figuras e suas separações. Bacon utiliza a luz não apenas como elemento estético, mas como um meio de articulação entre as figuras, onde a separação e a divisão se intensificam, criando um espaço aéreo em que as cores e formas coexistem em um imenso espaço-tempo o que se potencializa quando se trata de um Tríptico, uma vez que essa pintura quebra com a prática tradicional de cavalete, pois os trípticos não apresentam quadros isolados, mas um conjunto, em que cada painel enriquece a compreensão da obra em uma totalidade.

Conclusão

Ao deslocar a arte da representação tradicional para o domínio da sensação pura, Deleuze demonstra como a pintura de Bacon transcende os modelos clássicos de imitação e figuração, instaurando uma lógica própria baseada na ressonância, no ritmo e na multiplicidade das sensações. Essa abordagem confronta aquela primeira visão platônica da arte como mera imitação distante da verdade. Ela envolve a instituição, ao menos como possibilidade, de uma nova relação entre arte e filosofia, ao conceber a pintura como um campo de forças sensoriais que opera aquém ao modelo representativo.

A investigação de Deleuze sobre os pares e trípticos de Bacon evidencia como a estrutura rítmica dessas obras — composta por atividade, passividade e testemunha — cria uma dinâmica que não se reduz à mera visualidade, mas engaja o observador em uma experiência sensorial complexa. A ressonância entre as figuras, o isolamento e a deformação das formas, bem como a interação entre luz e cor, configuram um espaço pictórico que não narra histórias, mas sim produz sensações

que ultrapassam a causalidade entre os elementos pictóricos de um quadro e uma história. Nesse sentido, a pintura de Bacon, interpretada por Deleuze, não apenas questiona os paradigmas tradicionais da arte, mas também propõe uma nova forma de pensar (*lógos*) a relação entre o visível e o sensível, entre o corpo e a imagem. Portanto, como afirma Deleuze, pode-se dizer que "a emoção não diz "eu". Ela está fora do sujeito, pois pertence à ordem do acontecimento, mesma ordem que um quadro baconiano nos institui. Antes, com isso, seria preciso recorrer à terceira pessoa, já que parece haver mais intensidade na proposição "ele sofre" do que em "eu sofro" (Deleuze, 2016, p. 194).

Referências

DAMASCENO, Verônica. Pensar com a arte: a estética em Deleuze. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 11, n. 20, p. 135-150, jan.-jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Editora Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado (coordenação) et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Editora 34, 2010.

FONTES FILHO, Osvaldo. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 1, n. 3, p. 70-90, set.-dez. 2007.

KOSSOVITCH, Leon. Gilles Deleuze, Francis Bacon. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 160-168, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33839. Acesso em: 10 mar. 2025.

LANUTI, Jose Eduardo de Oliveira Evangelista; MANTOAN, Maria Teresa Eglér. Ressignificar o Ensino e a Aprendizagem a partir da Filosofia da Diferença. **Polyphōnía. Revista de Educación Inclusiva**, v. 2, n. 1, p. 119-129, 2018. Acesso em: 06/03/2025.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

REZINO, Larissa Farias. **Gilles Deleuze e a intercessão da arte na criação do pensamento da diferença**. 2017. 120f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

VIEIRA DA SILVA, Cíntia. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não-representativas em Bacon e Deleuze. **DoisPontos**, v. 11, n. 1, 2014. DOI: 10.5380/dp.v11i1.32809. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/32809. Acesso em: 10 mar. 2025.