

A ARTE E O CAOS EM BACON E DELEUZE: QUEBRA DE CLICHÉS E RESISTÊNCIA POLÍTICA

Felipe Amancio¹

RESUMO: O presente trabalho visa investigar o pensamento de Gilles Deleuze desenvolvido a partir da obra de Francis Bacon. Trata-se aqui não de uma análise focada nas qualidades artísticas, mas especificamente, de uma investigação centrada em conceitos fundamentais que, consoantes à prática do artista, nos ajuda a entender dinâmicas da criação em outros campos, como no caso do conceito de “caos”. Mais adiante, será apresentado também como o trabalho com o “caos”, engendrado pelo “diagrama” da pintura, auxilia o artista não só a escapar dos clichês, mas também na criação de “corpos sem órgãos”, de resistência política contra concepções opressoras a formas distintas de vida.

Palavras-chave: caos, corpo sem órgãos, diagrama e Francis Bacon.

ABSTRACT: The present work aims to investigate Gilles Deleuze’s thought developed from Francis Bacon’s work. This is not an analysis focused on artistic qualities, rather, an investigation centered on fundamental concepts that, consonant to the artist’s practices, help us to understand creation dynamics in others fields, like the concept of “chaos”. Moreover, it will be also presented how the work with the “chaos”, begeted by the “diagram of painting”, helps the artist not only to escape the clichés, but also in the creation of “bodies without organs”, of political resistance against oppressive conceptions to distinct forms of life.

Key-words: chaos, body without organs, diagram and Francis Bacon.

Desobstruindo clichês: o trabalho antes de pintar.

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo².

Com estas palavras Deleuze inicia o capítulo que trata da falácia da tela em branco e da pintura antes de pintar. Para o autor a tela nunca está em branco, pois nela se projetam todas as imagens que cercam o pintor e as que possui na cabeça antes mesmo de pintar, de modo que o verdadeiro trabalho não seria preencher a tela, “passar por cima”, reforçar velhos modelos, mas sim desobstruí-la. “Portanto, ele não pinta para

¹ Mestrando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Bolsista: CAPES. E-mail: felipeab@live.com

² DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.91.

reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia."³.

Sendo praticamente impossível desviar-se de todos os clichês, é preciso que o pintor saiba definir antes de começar o seu trabalho, quais desses dados prévios o ajudarão e quais lhe serão obstáculos. Não basta transformar ou deformar os clichês, é preciso vencê-los, sobrepor-se a eles com árduo trabalho para que se consiga fazer surgir algo de novo em meio ao mesmo. Cézanne lutava afincadamente contra os mais diversos clichês e mesmo após quarenta anos de obstinação conseguiu trazer o novo somente em uma maçã e dois vasos⁴. Pode parecer pouco, mas é muito. Grandes pintores são extremamente rigorosos com suas obras, Bacon, assim como Cézanne, perdia vários quadros, se revoltando cada vez que o inimigo ressurgia, e revela, em diferentes entrevistas, que sua maneira de combater os clichês se dá pelo uso do acaso, ação que para ele se dividia em duas etapas: a primeira ainda no período pré-pictural e a segunda durante a execução da pintura⁵.

Vemos então a tela em branco surgir como um obstáculo até então imperceptível. É natural que se acredite na imparcialidade dessa superfície, mas desde o momento que compreendemos tal suporte contendo bordas e centro, surge ao pintor a ideia de lugar privilegiado de acordo com este ou aquele projeto que tem em mente. "Há portanto na tela uma ordem de *probabilidades iguais e desiguais*, e é quando a probabilidade desigual se torna quase uma certeza que posso começar a pintar."⁶

Consciente disso, o pintor deve saber como conduzir o seu trabalho para que não se torne um completo clichê. Ao querer evitar isso Bacon adiciona marcas livres, ao acaso, para destruir a figuração nascente e assim criar uma "Figura" (*Figure*)⁷, que é uma criação do inesperado. "Essas marcas são acidentais, 'ao acaso'; mas vê-se que a mesma palavra acaso de modo algum designa probabilidades, designa agora um tipo de

³ Ibidem, p.91.

⁴ Ibidem, p.92.

⁵ Ibidem, p.97.

⁶ Ibidem, p.97.

⁷ Grafada com "F" maiúsculo, a Figura (*Figure*) a qual Deleuze se refere diz respeito aos personagens pintados por Bacon em seus quadros, que se encontram entre figuração e abstração. Contudo, o autor a entende através do conceito de *figural* desenvolvido por Jean François-Lyotard em *Discourse, Figur* (1971). Lyotard desenvolve esse conceito em defesa do que chamou de espaço figural, uma dimensão de visualidade desordenada, que não pode ser codificada, representada pela linguagem. A pintura de Bacon se aproxima desse conceito por não buscar uma representação fiel do real, não almejar o reconhecimento de suas formas pelo expectador, firmando-se pela sua autenticidade em relação aos elementos exteriores. A respeito disso: BOGUE. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. p.112.

escolha ou ação sem probabilidade”⁸. Essas marcas são consideradas não representativas, dizem respeito somente aos movimentos livres da mão do artista. Bacon faz uso desses movimentos para criar uma “Figura” que se afaste da previsibilidade figurativa; é o acaso manipulado, um ato de escolha do próprio artista que difere das probabilidades concebidas ou vistas.

Para explicar melhor a oposição acaso e probabilidades, Deleuze utiliza-se do pensamento de Pius Servien em seu livro *Hasard et Probabilité*, no qual o autor pretende dissociar esses dois domínios. As probabilidades para Servien seriam os dados possíveis e ainda não lançados, objetos da ciência, enquanto o acaso se referiria a um tipo de escolha não científica e ainda não estética. Escolher uma flor ao acaso seria escolher uma flor não "específica" e nem "a mais bela" das flores⁹. Como um ato a princípio não pictural — e, portanto, não estético — as marcas ao acaso de Francis Bacon se tornam picturais à medida que passam a reorientar o pintor em seu conjunto visual para extração da “Figura”, do inesperado. Essas marcas são feitas no impulso de reflexos não pensados, possibilitando então movimentos surpreendentes. Bacon acredita que a sorte intervém nesse momento e, mesmo que seus movimentos já estejam condicionados à ação, o diferencial e o surpreendente não nasceriam somente da pura vontade. Para o artista o acaso está justamente na abertura ao inesperado, por meio de gestos e marcas que desviam a pintura da previsibilidade¹⁰.

Bacon, assim como os outros pintores, tem inicialmente a mesma relação com os clichês, iniciando o seu trabalho no momento em que as probabilidades se encontram desiguais, quando já sabe o que quer fazer. Porém, o que o salva é que ele não sabe como conseguir, como chegar aos seus objetivos¹¹. Esse “não saber como”, que o afasta de um método, faz Bacon seguir as possibilidades das marcas ao acaso, desviar sua pintura da figuração nascente, e fazer surgir a “Figura”.

Nota introdutória sobre o conceito de caos em Deleuze e Guattari

Apresentada a questão do acaso na pintura de Francis Bacon, se faz necessário uma pequena introdução a respeito do conceito de “caos” (*chaos*) em

⁸ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.97.

⁹ SERVIEN, 1949 apud DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.168.

¹⁰ SYLVESTER. *Entrevistas com Francis Bacon*. p.96.

¹¹ *Ibidem*, p.148.

Deleuze e Guattari, assim como a relação entre arte e caos, que será fundamental à discussão que se segue sobre o diagrama. Contudo, antes de proceder por uma digressão sobre o caos, é preciso compreender que o caos em si é uma abstração, ele não existe, pois é inseparável de um crivo que dele faça sair algo. De modo geral, o caos diz respeito às infinitas possibilidades de cada meio ainda sem determinação num fluxo vertiginoso. Claudio Ulpiano entende o caos como uma abstração por este ser inseparável do plano de imanência¹², que não é um conceito, mas o recorte da filosofia sobre o caos, seu crivo, por meio do qual torna-se possível a criação conceitual¹³. Porém, a filosofia não é a única disciplina a traçar planos sobre o caos, de modo a extrair dele seus objetivos, seus conceitos. A ciência também possui seu plano, o chamado plano de referência do qual retira suas constantes, enquanto a arte, através do plano de composição busca extrair sensações.

No pensamento de Deleuze e Guattari, entende-se por caos as variabilidades e as velocidades infinitas, os aparecimentos e desaparecimentos que coincidem e se confundem com a própria indeterminação. O fluxo pelo qual as ideias aparecem e desaparecem antes de se desenvolverem por completo, num instante que não sabemos se é muito curto ou muito longo para ser apreendido pelo tempo. Na busca por estabilidade e ordem, torna-se compreensível nossa pressa em nos agarrar às ideias prontas e opiniões sob as quais construímos nossas certezas que nos conferem segurança e estabilidade, ideias e opiniões que funcionam como um *guarda-sol* a proteger-nos do caos¹⁴.

Mas a arte, a ciência e a filosofia traçam – cada uma a sua maneira – planos sobre o caos, retirando dele algo de acordo às suas buscas. Deleuze e Guattari compreendem a arte, a ciência e a filosofia como disciplinas criadoras, sem distingui-las em escala de relevância, de maneira que, ao lidar com o caos, a arte busca variedades, numa luta para tornar o caos sensível, a ciência variáveis, constantes e limiares de modo a criar equações que expliquem parte do caos, enquanto a filosofia busca variações para formar seus conceitos.

¹² Sobre o plano de imanência, ver: DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.45 et seq.

¹³ ULPIANO. *Gilles Deleuze: A grande aventura do pensamento*. p. 164.

¹⁴ O termo guarda-sol é utilizado por Deleuze e Guattari em comparação às opiniões confortadoras que visam oferecer respostas às contingências da vida, que se abrem sob o caos como guarda-sóis, interrompendo seu constante fluxo de indeterminações. Ver: DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.238.

No entanto, não vou me estender sobre cada uma dessas disciplinas, mantereí o foco na arte. O importante é saber que essas relações com o caos nunca se dão de forma pacífica, deixando sempre marcas de combate peculiares a cada tipo de criação. No caso da pintura, essas marcas são como *catástrofes*, que trataremos no próximo tópico desse trabalho¹⁵. Quanto a isto, os autores tomam a citação de Lawrence, sobre o que a poesia faz aos homens: estes, em geral, não param de construir guarda-sóis, de formar convicções, mas diferentemente, os artistas e poetas fazem um furo nos seus forros, deixando passar um pouco da luz, da pureza do caos, possibilitando assim uma visão original. E a reação natural dessa ação pela maioria das pessoas, artistas imitadores, é fazer uma costura, um remendo que apazigue o caos com clichês.

A relação produtiva que os artistas têm com o caos é no sentido de que este não os incomoda, mas os instigam a enfrentá-lo, desobstruindo os clichês para criarem obras de arte, blocos de sensação, que permitam vislumbrar um pouco do caos. Porém, como nos alertam os autores, há de se observar que a obra de caos não é melhor do que a de opinião, nem sempre a arte é feita mais de caos do que de opinião, mas o lançar-se do artista no caos é para tomar dele armas contra a opinião e criar uma sensação que desobstrua seus clichês. O novo na arte não é o caos, o não concebido previamente, mas uma composição dele.

O diagrama da pintura

É conhecida a pretensão dos artistas em se superarem, se aprimorarem a execução de cada obra e na pintura, assim como nas demais artes, não é diferente. Para tanto, é preciso um período de reflexão sobre o trabalho. Bacon é um dos artistas que requer esse tempo, período de luta contra os clichês que configura um trabalho anterior à execução da obra. E mesmo quando já iniciada a pintura, Bacon continua a combater os clichês ao adicionar marcas ao acaso, já pressupondo na tela a existência de dados figurativos predeterminados¹⁶.

Esse trabalho preparatório é a atitude responsável pela destruição dos clichês incipientes no suporte. Bacon relata que isso aconteceria ao se deixar levar pelos

¹⁵ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* p.239.

¹⁶ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.102.

movimentos do pincel, de uma forma que perderia a consciência das marcas que lança sobre a pintura. Após esse momento, estando as marcas já feitas, olharia para elas como um “diagrama”¹⁷ (*diagramme*) que apresenta outras ideias à pintura em curso¹⁸. Em um retrato isso pode significar o prolongamento do corte da boca sob o rosto, a mudança de lugar de algumas partes ou o surgimento de uma grande área em uma parte limpada pelo pincel. Essa nova área que surge em meio à pintura, instala-se como se possuísse uma nova escala, instaura-se como o aparecimento de outro mundo, de outra realidade, não racional ou representativa, mas ocasionada pelo acidente. Trata-se do nascimento de uma *catástrofe*¹⁹ local, um oceano, um Saara a dividir o rosto²⁰.

Essas marcas são acidentais, não representativas, são assignificativas. São traços manuais obtidos por uma variedade de instrumentos disponíveis ao pintor, é como se a mão ganhasse independência, passando não mais obedecer a nossa vontade ou visão. É a intervenção da mão na ordem ótica e figurativa em que o quadro se desenvolvia até então, são marcas que nada representam, nada se vê, uma catástrofe, um caos.

Estando formado o diagrama, tem-se o fim do trabalho preparatório e se dá início o ato de pintar, no qual o pintor pode desenvolver as possibilidades indicadas pelo diagrama. Essa empreitada arriscada é tomada por diferentes pintores em diferentes épocas, de modo que, a pintura é a única das artes a integrar sua própria catástrofe como forma necessária à criação de alternativas²¹. Cada pintor tem uma forma própria de se relacionar com a catástrofe, com o germe do caos, para atingir seus objetivos. Deleuze identifica três formas principais no Modernismo, três propostas diferentes do homem moderno à pintura.

¹⁷ No texto original Bacon utiliza a palavra “*graph*” que na tradução brasileira é traduzida como “gráfico”, contudo para que não ocorram desentendimentos, foi adotada nesse texto a palavra diagrama (*diagramme*) que é a forma que Deleuze se utiliza do termo “*graph*” em *Francis Bacon: Lógica da sensação*.

¹⁸ SYLVESTER. *Entrevistas com Francis Bacon*. p.56.

¹⁹ Em sua origem latina: *catastrôpha*, a palavra catástrofe possui o sentido de mudança de fortuna (para o bem ou para o mal) solução, desfecho. Acredito ser nesse sentido que a palavra melhor se adequa ao caso de Bacon. Ver: SARAIVA. *Novíssimo dicionário latino-português*. p.191.

²⁰ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.103.

²¹ É preciso ter bastante cuidado para não haver confusões. O digrama como Deleuze nos apresenta, diz respeito a uma experiência *caos-germe*, por meio da qual o pintor concede liberdade à sua mão. Trata-se de uma experiência com o caos, um recorte sobre o caos no sentido em que a pintura se abre a infinitas possibilidades que as marcas ao acaso passam a sugerir. Essas marcas são a própria catástrofe da pintura, traços e manchas não previstos que podem arruiná-la. Quando Deleuze diz que a pintura é a única das artes a incorporar sua catástrofe, refere-se a esses movimentos não previstos do pincel que embora possam ser considerados como erros, são também sugestões a criação de uma obra diferente e inusitada. Ver: DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.105.

A Abstração Geométrica seria uma forma que reduziria o caos assim como exauriria todo aspecto manual do quadro. Obras de artistas como Piet Mondrian, constituem um espaço puramente ótico que dispensa as conotações manuais ainda necessárias à arte clássica. Aqui o diagrama é substituído por um código simbólico e digital, no sentido de que certo número de dígitos, configurações pré-estabelecidas, são responsáveis pela significação da pintura²².

De uma forma diretamente oposta, o Expressionismo Abstrato, estenderia o caos, o diagrama, por todo o quadro ao invés de exauri-lo. Explora linhas manuais que não criam contornos, interiores ou foras, mas se constituem como a "linha gótica" que não para de mudar de direção e nada representa além de si mesma²³. Nessas pinturas, a mão se encontra livre para exercer seus movimentos, não sendo guiada pelos olhos como na pintura ilustrativa ou geométrica. Essa linha pode ser encontrada nas pinturas de Morris Louis, mas é Jackson Pollock que a leva às últimas consequências, como potência manual que se estende por todo o quadro²⁴.

Como alternativa a essas duas propostas, Bacon possui uma forma peculiar de lidar com a catástrofe. O pintor acredita que o código visual pelo qual a abstração geométrica substitui o diagrama manual-acidental é algo essencialmente cerebral, que falta sensação, incapaz de tocar o sistema nervoso, enquanto o expressionismo abstrato representaria para ele um verdadeiro "estrage", por estender o diagrama ao quadro inteiro. Acredita que essa pintura atinja a sensação, só que de forma confusa. Em suas entrevistas, Bacon sempre alerta para que o diagrama permaneça restrito, dosado na composição pictural, sendo por esse motivo seu elogio a Henri Michaux em oposição a Jackson Pollock²⁵.

O diagrama como produtor de semelhança

Ao ser perguntado por David Sylvester, sobre o que lhe é mais importante ao retratar pessoas: fotografias ou memórias, Bacon hesita fazer tal distinção e, como

²² Os dígitos aqui se referem à utilização dos dedos, a mão em seu estado máxima de subordinação à visão, ao espaço ótico, passa a ser usada como um instrumento de precisão comandado pelo olho. Ver: DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p. 106.

²³ *Ibidem*, p.107.

²⁴ *Ibidem*, p.108.

²⁵ *Ibidem*, p.111.

ele mesmo diz: "Não me é possível pintá-las literalmente."²⁶, pois sempre espera deformá-las no que diz respeito à aparência. Explicando melhor sua intenção, Bacon toma o exemplo de um dos retratos menos pariformes que fez de Michel Leiris e que mesmo assim considera, de uma forma dramática, mais parecido com o modelo. Após constatar tal fato, Bacon acredita que ninguém pode dizer o que faz uma coisa parecer mais real do que a outra, um mistério da pintura impossível de se explicar²⁷.

Bacon deseja tornar seus quadros cada vez mais artificiais, deformados e que mesmo assim seja possível um senso de realidade mais potente que as imagens que buscam semelhança à natureza. Apesar disso, sabe o quão difícil é explicar como concilia intenção e execução, pois como diz:

Realmente, é no trabalho que acontece. E a maneira como isso funciona depende realmente das coisas que acontecem. Enquanto trabalhamos, vamos seguindo qualquer coisa parecida como uma nuvem, que é feita de sensações e está dentro de nós, mas não sabemos realmente o que ela é²⁸.

Lembremos aqui do tópico anterior, quando tratamos do diagrama, o deixar-se levar do pintor na produção das marcas ao acaso, agora sendo o meio de tornar a pintura artificial, deformá-la e ao mesmo tempo produzir semelhança por meios não semelhantes. Antes de Bacon, Cézanne fez uso dosado do diagrama, da experiência com o caos como forma de combate aos clichês na pintura. Contudo, trata-se de um diagrama temporal com dois momentos distintos e indissociáveis: a geometria que seria o "arcabouço" e a cor, como "sensação colorante"²⁹. De outro modo, considera não ser possível tornar a geometria concreta e sensível, e a sensação durável e clara. Cézanne, segundo Deleuze, fez uso analógico da geometria, convidando a pensar esta não de forma separada, mas no interior das figuras com a utilização do diagrama que é propriamente analógico, enquanto a forma codificada é essencialmente digital.

Essas duas propostas se dividiriam em duas linguagens: a analógica e a digital. A linguagem analógica, no caso da pintura, corresponde à elevação de cores e linhas a um estado de comunicação por semelhança. Posto isso, é muito comum que se oponha o digital – como uma linguagem operada por convenções – ao analógico, regido

²⁶ SYLVESTER. *Entrevistas com Francis Bacon*. p.144.

²⁷ SYLVESTER. *Entrevistas com Francis Bacon*. p.146.

²⁸ *Ibidem*, p.149.

²⁹ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.113.

por relações de similitude. No entanto, ambas as propostas possuem estratégias de equivalência entre si, todavia, nesta abordagem será explorada a questão analógica.

Deleuze distingue duas formas de analogia, caso a semelhança seja produtora ou produzida. A semelhança seria produtora quando é nítida a parença entre o original e sua cópia, essa seria, portanto, uma analogia figurativa, em que a semelhança é fundamental. Oposto a isso, a semelhança seria produzida quando ela surge bruscamente, sem códigos ou semelhança prévia, como resultado de meios heterogêneos, não semelhantes. Esta última, ele chama de *analogia estética*, que produz semelhança sensualmente, pela sensação, e não simbolicamente, pelo desvio do código.

Para explicar a produção de semelhança por meios heterogêneos, Deleuze toma o exemplo dos sintetizadores analógicos, explicando que tais sintetizadores são "modulares", introduzem entre elementos heterogêneos, a possibilidade de conexões ilimitadas em um plano restrito; e assim constata que a noção de modulação é mais apropriada do que a de similitude para entender a natureza da linguagem analógica do diagrama. Ou seja, na pintura a modulação do diagrama refere-se ao modo de como este articula elementos heterogêneos (diferentes traçados, escovações, linhas e manchas) introduzindo entre eles possibilidades de conexões a ser exploradas pelo pintor em seu plano restrito, seu quadro, sua pintura. Bacon ao seguir uma ou alguma dessas possibilidades, que as marcas ao acaso do diagrama o sugerem, desvia sua pintura de uma representação mimética e atinge o que chamou de semelhança profunda, que surge de forma misteriosa e se faz sentir diretamente sobre os nervos. A pintura seria então a arte analógica por excelência, de modo que sob sua forma a analogia pode se tornar linguagem, uma linguagem própria. E mesmo a pintura abstrata geométrica que procede por código e programa, implicando na homogeneização de seus elementos, não seria diferente, seu código não seria alheio à pintura, mas essencialmente pictural, se tratando de uma expressão propriamente digital da analogia³⁰.

Observa-se então que na abstração geométrica, a analogia é convertida em código, enquanto no expressionismo abstrato o diagrama é estendido por todo o quadro, sendo tomado como próprio fluxo analógico. Porém, haveria uma terceira via inaugurada por Cézanne para a destruição dos dados figurativos que não remove o diagrama e nem o estende por todo o quadro, mas o utiliza para a construção de uma linguagem analógica. O diagrama aqui é utilizado para subverter as três dimensões

³⁰ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.118.

básicas da ordem figurativa-narrativa, sendo elas: a perspectiva e a quebra dela pela junção dos planos horizontais e verticais; as cores que passam de uma relação luminosa, de claro e escuro, para uma ordem de modulação e o corpo que deixa de se constituir em uma disposição orgânica e passa a transbordar, escorrer como uma massa, questionando as relações figura e fundo³¹.

Essa tripla liberação não é possível sem que a pintura passe pela catástrofe, sem a presença de um pouco de caos. Assim como Cézanne, Bacon mais recentemente teria conseguido isto em sua pintura, porém de uma maneira diferente. A junção dos planos em Bacon se dá de forma mais radical, por aquilo que Clement Greenberg chamou de *shallow depth*, algo como "profundidade rasa"³². Em Bacon, o tratamento da cor não se dá apenas por manchas achatadas, que envolvem os corpos e objetos, mas também pelas grandes superfícies que criam estruturas nas quais as figuras se inserem.

Outros aspectos seriam as diferentes forças a deformarem as "Figuras". No caso de Cézanne, as que se encontram ao ar livre, enquanto no de Bacon, as do mundo fechado dos interiores. Porém, acima de tudo, Bacon se mantém próximo a Cézanne por ter levado ao extremo a pintura como linguagem analógica com uso do diagrama. Segundo Deleuze, a lei mais importante da analogia diz respeito ao tratamento das cores. Seria como um "colorismo", fundando suas relações com base nas cores e não nos contrastes claro e escuro. E, embora o colorismo proponha uma liberação da cor à adequação das formas, aos contornos, o "contorno"³³ (*contour*) – entendido também como área redonda (*rond-contour*) na pintura de Bacon – passa a possuir uma existência separada e de grande importância.

Não se tratando de uma pintura perspectivada, o contorno se constitui como limite comum entre a figura e as grandes superfícies planas de cor, proporcionando uma relação de coexistência e proximidade. Seria como uma membrana que permite um duplo movimento: o de expansão, figura em direção ao fundo, e o de contração, fundo em direção à figura³⁴. Desse modo os três elementos principais da pintura de Bacon encontram sua convergência na cor. O diagrama, agente da linguagem analógica, age então como modulador a conjugar esses três elementos distintos, desconstruindo a

³¹ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.119.

³² *Ibidem*, p.120.

³³ O contorno (*contour*) na pintura de Francis Bacon configurar-se numa variedade de coisas: uma cadeira, uma cama, uma almofada ou uma pia; qualquer objeto onde se encontra a figura e que a separa das grandes superfícies planas. É responsável por criar uma área de articulação sensível, assim como artifício para isolar a "Figura" de qualquer interação cênica. Ver: DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p. 11.

³⁴ *Ibidem*, p.121.

ordem figurativo-narrativa e possibilitando linhas e cores construir a “Figura”, isto é, um novo tipo de semelhança.

A criação de um corpo sem órgãos

A partir desta seção adentraremos cada vez mais numa dimensão filosófica para tratamos certos problemas da pintura de Francis Bacon como a postura política de sua arte. No entanto, antes será preciso retornar ao problema do corpo em sua pintura, entendendo este agora através da prática do “corpo sem órgãos” (*Corps sans Organes*)³⁵.

Como pintor que viveu grande parte do século XX, Bacon entende como ninguém os dilemas da pintura moderna, como o abandono do referencial da tradição e a busca por um novo caminho que visa o que é próprio à arte da pintura. Porém, ao lado disso, identifica a emergência da vontade de se atingir uma arte maior, vontade essa que parece se incluir quando pretende não só documentar o fato pelo simples fato, mas de uma forma muito mais intensa registrar os diferentes níveis de sensação levando a uma percepção mais profunda da realidade da imagem³⁶. Esse registro seria então, a tentativa de apreensão da vida e da sensação em estado bruto, condensada assim na imagem. Todavia, a apreensão de tal vida e sensação, só seria possível, segundo Deleuze³⁷, se a sensação for diretamente capturada por um ritmo, uma potência vital que transborda todos os domínios que atravessa. Bacon sendo pintor faria esse ritmo surgir em forma de pintura, percorrendo assim todo o quadro.

No entanto, Deleuze nos revela que esse ritmo só pode ser descoberto ultrapassando o organismo, através do que Antonin Artaud chamou de “corpo sem órgãos”: "O corpo é o corpo Ele está sozinho E não precisa de órgãos O corpo nunca é um organismo Os organismos são os inimigos do corpo"³⁸. Esse corpo se oporia menos aos órgãos do que à organização deles chamada de organismo.

³⁵ Por motivos de concisão, abstenho-me de estender sobre o modo como Deleuze e Guattari primeiramente apresentam o “corpo sem órgãos”, que não se constitui num conceito, mais numa prática, numa experimentação, limite ao qual buscamos nos aproximar. em: DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. p.9.

³⁶ SYLVESTER. *Entrevistas com Francis Bacon*. p.66.

³⁷ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.50.

³⁸ ARTAUD, 1948 apud DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.51.

Um exemplo prático disso seria o ovo, onde não há delimitações, qualificações, um estado do corpo "antes" da representação orgânica. Haveria um dinamismo na massa interna do ovo para qual todas as formas seriam contingentes ou acessórias, uma vida que se constitui sem órgãos, uma vida não orgânica, como assinala Deleuze³⁹: "...pois o organismo não é a vida, ela a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico".

A pintura de Bacon se aproximaria do "corpo sem órgãos" de Artaud pela "Figura", pois a "Figura" é o "corpo sem órgãos", isto é, a constituição de um corpo para além das estruturas e segmentações, assim como uma cabeça que se antepõe ao rosto. O "corpo sem órgãos" é carne e nervos, uma onda o percorre delimitando níveis e a sensação é como o encontro dessa onda com as forças que agem sobre ele. Para comportar esse encontro, é determinado no corpo um órgão, mas um órgão provisório, que dura somente o tempo de passagem da sensação até ela se alocar em outro lugar. Para tornar isso mais claro apresento aqui um trecho em que Deleuze cita William S. Burroughs:

Com efeito, não faltam órgãos ao corpo sem órgãos, falta-lhe apenas organismo, quer dizer, organização dos órgãos. O corpo sem órgãos se define, portanto, como *um órgão indeterminado*, enquanto o organismo se define como órgãos determinados: "... no lugar de uma boca e de um ânus que correm o risco de estragar, por que não haveria um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Seria possível tapar a boca e o nariz, encher o estômago e cavar um buraco de ventilação diretamente nos pulmões – o que deveria ter sido feito desde a origem."⁴⁰

Desrostificação: arte, Estado e resistência.

Tendo agora já apresentado a prática do "corpo sem órgãos", é importante fundamentar sua aproximação com as "Figuras" de Bacon, assim como demonstrar a postura política que constitui a sua criação. Como foi tratado no início desse trabalho, Bacon tinha se proposto criar imagens nem figurativas e nem abstratas, ou seja, uma pintura figural que vimos ser a afirmação do improvável, uma forma de romper com os clichês da arte representativa. Mas agora, mais do que reiterar os mecanismos dessa oposição, se faz necessário entender as questões profundas que entrelaçam tal prática.

³⁹ Ibidem, p.52.

⁴⁰ BURROUGHS, 1964 apud DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.54.

Para explicar a presença de um “corpo sem órgãos” na arte, Deleuze toma como exemplo o conceito de “linha gótica” (*ligne gothique*) de Wilhelm Worringer. Essa linha assim como o “corpo sem órgãos” de Artaud, do qual Bacon se aproxima com suas “Figuras”, possuiria uma poderosa vida não orgânica. Diferentemente da linha orgânica da arte clássica, esta linha não delimita espaços, não cria contornos, não gera simetrias para representar o visível. Na nossa história recente, Pollock foi um artista que se aproximou em alguns aspectos da linha gótica, uma linha excepcionalmente manual, decorativa que embora não configure formas possui uma geometria que não está a serviço do essencial ou do eterno, mas sim a serviço dos “acidentes”, ablações, adjunções, projeções e intersecções; “... existem *marcas livres* que prolongam ou param a linha, agindo sob a representação ou fora dela”⁴¹.

Essa linha não delimita formas, possui uma alta indiscernibilidade, firma-se pela sua nitidez não orgânica. O orgânico, entendido como estrutura, sistematização, estaria então ligado mais a uma categoria de poder, do que propriamente a uma categoria de vida. De modo que a criação de uma linha gótica, a linha que nada representa, ou a criação de um “corpo sem órgãos”, seria um posicionamento político de combate a concepções repressoras a constituição da vida.

Essa concepção repressora simbolizada pelo organismo impõe uma organização hierarquizante ao corpo, determinando assim especificações e extraindo delas funcionalidades. Ao ser segmentado, constituído por diferentes especificações, o corpo estaria sendo imbuído de significações que justificariam o seu trabalho, a utilidade de seu posicionamento no mundo, assim como a constituição do homem como sujeito, preso a uma estrutura de significância e subjetivação⁴².

Toda essa estruturação encontra-se presente na arte orgânica, ou seja, a arte figurativa-narrativa que reforça tais modelos, de modo que, tão importante quanto a criação de um “corpo sem órgãos” pela “Figura” ou “linha gótica”, seria o processo de desrostificação que Bacon desempenha nas imagens que cria. O mesmo procedimento de inserção de marcas ao acaso que destrói o figurativismo em prol da “Figura”, liberando o corpo das estruturações do organismo é utilizado para destruir o rosto. Embora essa pareça uma postura despreziosa, ao fazer isso Bacon libera sua figura

⁴¹ DELEUZE. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. p.53.

⁴² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. p.21.

do esquema de significâncias e subjetivações, o rosto ao ser deformado representa a quebra de uma organização, a quebra de uma estrutura de poder.

Para Deleuze e Guattari, o rosto é utilizado como instrumento da linguagem que, mais do que comunicar, tem por objetivo inferir ordem, identificando também nesta disposição um caráter despótico, próprio às organizações estruturadas, hierarquizadas, das quais o Estado é um exemplo. Segundo os autores, em algumas sociedades chamadas primitivas e povos nômades, nos quais não há a constituição de Estado, observa-se também a falta de um sistema centralizado de signos. Animais, plantas, deuses e objetos, nessas sociedades possuem um significado próprio, não sendo correlacionados como parte de um todo, nem sistematizados por uma única forma de expressão⁴³. Dessa forma, a partir da constituição dos Estados e das demais organizações sistematizadas, diferentes objetos e práticas são rearranjados por seus dirigentes, deuses ou déspotas (*dieu-despote*)⁴⁴, que passam a ser as fontes de toda a significação. Esses dirigentes impõem o poder tanto pela voz quanto pela face.

Deleuze e Guattari buscam destacar a importância que o rosto adquire nessas sociedades organizadas e como uma pluralidade maior de signos e comandos são transmitidos a partir dele. Para os autores, as expressões faciais não seriam meras expressões de estados internos do sujeito e sim respostas aos estímulos sociais externos. Tais expressões seriam parte integrante de um complexo sistema de interação social variante de cultura para cultura⁴⁵. Entretanto, os autores vão um pouco além disso, reconhecendo no discurso um poder em si, e, nas expressões faciais e suas regras uma forma de disciplina social. O rosto não seria simplesmente um invólucro aquele que fala, mas sim uma estrutura ao qual o ouvinte se guia para compreender significados:

Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua

⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit. p. 147 et seq.

⁴⁴ Os déspotas dos quais Deleuze e Guattari se referem como fontes de significação dizem respeito tanto aos ciclos cortesãos quanto aos clérigos, e além de possuírem o significado de tais símbolos, são estes mesmos ciclos os únicos habilitados às suas interpretações. Ver: BOGUE. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. p.84.

⁴⁵ Os autores estão cientes da arbitrariedade em identificar certo regime de signo com um povo ou momento histórico. Sabem que, talvez, todas as semióticas sejam mistas, entrelaçadas. Não buscam propor qualquer teoria evolucionista ou histórica, pontuam que as semióticas dependem de agenciamentos, desempenhadas por algum povo em determinada língua, em certo momento histórico. Nem tão pouco propõem essencialismos, caricaturas de povos distantes, mas a apresentação agenciamentos passíveis de mudança, de transformações. Ver: *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. p.149.

em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes⁴⁶.

Dessa forma, acenos de aprovação, caretas de reprovação, assim como expressões mais complexas de desgosto ou contentamento fariam parte de uma pedagogia genérica por meio da qual diferentes tipos de autoridades reforçam certos padrões comportamentais. Quando alguém fala, quando uma autoridade se pronuncia, a atenção se divide entre aquilo que está sendo falado e as expressões faciais que tais indivíduos utilizam como forma de se interpretar a tônica do discurso.

Segundo os autores, o que há por trás da configuração do rosto como instrumento da linguagem é a chamada “máquina abstrata de rostidade” (*machine abstrait de visagéité*) formada pelo sistema “muro branco-buraco negro”⁴⁷. Deleuze e Guattari defendem que algumas formações sociais tem a necessidade de usar o rosto com meio de veiculação de seus de códigos e normas. Nesse sentido, a “máquina abstrata de rostidade” seria como um sistema (muro branco-buraco negro) a esquadrihar o mundo, de modo a incorporar sua heterogeneidade em sua base de dados, avaliá-la e classificá-la segundo suas normas internas. A “máquina abstrata de rostidade” está presente nos regimes de signos como seu próprio componente. Funciona como um sistema a guiar a formação do indivíduo e dos rostos como substâncias e meios de expressão. Tal máquina teria a princípio duas funções defendidas por Deleuze e Guattari na produção e regularização dos rostos dos indivíduos. A primeira seria como uma codificação binária do tipo: isto é um homem ou mulher?; pobre ou rico?; adulto ou criança? Nesse ponto, o buraco negro agiria como um computador central atravessando o muro branco, como sua base de dados, estabelecendo tipos faciais como funções de uma pluralidade de códigos. O rosto do professor, do policial seria formado dessa maneira⁴⁸.

A segunda função envolve uma resposta seletiva ou escolha envolvendo uma determinada face individual, onde a combinação binária se constituiria no modelo

⁴⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol.3 p.32.

⁴⁷ O sistema muro branco-buraco negro do qual Deleuze e Guattari se referem, diz respeito ao regime misto de signos encontrado no ocidente de tradição cristã. Nesse sistema, muro branco-buraco negro representam a junção de dois sistemas; o muro branco simbolizando a estrutura cíclica autorreferente dos regimes despóticos enquanto que o buraco negro se refere ao ponto de subjetivação presente nos regimes pós-significantes passionais. Ver: BOGUE. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. p.90.

⁴⁸ BOGUE. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. p.90.

de sim ou não. O buraco negro que antes vimos agir como um computador a registrar dados, agora atua por reconhecimento ou recusa. As perguntas agora seriam do tipo: és homem ou mulher, sim ou não? Louco, sim ou não? Como um processo de avaliação, classificação e regulamentação. A proposta de ambas as operações é criar uma rede abrangente, autocontrolada e autossuficiente de significados relacionados.

O objetivo desses procedimentos é se proteger de formas estranhas a sua codificação. A “máquina abstrata de rostidade” que elege o rosto como única substância e meio de expressão de seus signos se estende não só sobre os rostos humanos, mas todo o mundo passa a ser “rostificado” por sua codificação. Isso não quer dizer que resto do mundo passe a se assemelhar ao rosto, trata-se da apropriação da heterogeneidade da vida e sua reorganização segundo os códigos de um sistema. O próprio corpo humano seria exemplo disso, suas partes interconectadas hábeis a agir de múltiplas formas são destacadas e resinificadas adquirindo funções específicas.

De qualquer forma, como vimos o rosto ainda é a estrutura eleita pelos mecanismos da linguagem, não só para transmitir seus códigos, mas para estabelecer normas, sistematizações. Deleuze e Guattari argumentam que no ocidente, o rosto adquiriu uma grande importância como substância de veiculação de códigos sobre o que é, ou não, permitido. Nesse sistema o rosto do homem branco cristão torna-se a norma a partir da qual outras formas serão julgadas.

Opondo-se então a estruturação rígida do corpo e do rosto, fugindo de um esquema de significâncias e subjetivações, Bacon não estaria somente desviando-se de uma representação figurativa-narrativa, mas exercendo uma postura política contra uma sistematização de poder própria aos Estados⁴⁹. Como pintor, Bacon exerceria essa *resistência* em sua pintura ao se opor ao figurativismo e a narração que as imagens miméticas podem conter. Para ele, a desrostificação e a deformação do corpo são meios pelos quais a pintura pode escapar da narração que a conduz ao tédio e assim criar uma imagem mais potente, de semelhança profunda que se faz sentir sobre os nervos. No combate contra os clichês em sua pintura, Bacon faz surgir a “Figura”, uma imagem que

⁴⁹ Para Deleuze e Guattari, o significado é sempre rostificado, sendo também o rosto sua forma de veiculação. E se o rosto é eleito pelos sistemas hierárquicos, organizados, para a expressão de seus signos, a dissolução do rosto, dos traços de rostidade por meio de devires animais e imperceptíveis, desterritorializações, marca a passagem para outros regimes. Diametralmente oposta a face dos deuses ou déspotas, os autores tomam a figura do condenado, dos torturados, dos que perderam o rosto e se tornaram menores, como paradigmas desses outros regimes que não são extremamente sistematizados. É também nesse sentido que podemos ver nas “Figuras” de Bacon uma forma de resistência política, de passagem a outros regimes e de abertura a outras formas de vida. Ver: *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. p.145.

difere da estruturação da arte representativa, que é associada também à criação de um “corpo sem órgãos”. Mas como Deleuze nos lembra, é preciso que esse combate se mantenha de forma constante, sendo preciso que nunca se perca o inimigo de vista, contestando assim a realidade dominante. Vemos isso num pequeno trecho em que trata do “corpo sem órgãos” como combate ao organismo:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar inclusive para opô-las ao seu próprio sistema, quando as circunstâncias exigirem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas razões subjetividade é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente⁵⁰.

Visto que a “Figura” de Bacon não rompe com todos os dados figurativos, podendo ainda se reconhecer, mesmo que de forma deformada um corpo, pode-se concluir que, de certo modo, a criação de um “corpo sem órgãos” se dá de maneira admirável em sua arte. A pintura de Bacon se torna notável graças ao uso habilidoso que faz do “caos”, pela aplicação dosada do diagrama e não por sua eliminação completa, ocorrente na abstração geométrica ou alastramento por todo quadro feita pelos expressionistas abstratos.

Referências:

- BOGUE. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York: Routledge, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- _____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Tradução de Aurélio guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- SARAIVA, F.R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português etimológico*,

⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol.3*. p.23.

prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc... Rio de Janeiro: Editora Liv Garnier, 1993.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ULPIANO, Claudio. *Gilles Deleuze: A grande aventura do pensamento*. 1ed, Rio de Janeiro: Funemac livros, 2013.