

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E METODOLOGIA DAS CIÊNCIAS

**LARISSA FARIAS REZINO**

**FRANCIS BACON EM TRÍPTICO: UMA ANÁLISE DAS FIGURAS PICTÓRICAS  
SOB A PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI**

São Carlos, SP  
2023

Larissa Farias Rezino

**FRANCIS BACON EM TRÍPTICO: UMA ANÁLISE DAS FIGURAS PICTÓRICAS  
SOB A PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estrutura e Gênese do Conceito de Subjetividade.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Cristina Morato Pinto

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva

São Carlos, SP  
2023

Larissa, Rezino

Francis Bacon em tríptico: Uma análise das Figuras pictóricas sob a perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari. / Rezino Larissa -- 2023.  
277f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,  
campus São Carlos, São Carlos  
Orientador (a): Débora Cristina Morato Pinto  
Banca Examinadora: Pedro Fernandes Galé,  
Walter Romero Menon Junior, Mariana de Toledo  
Barbosa, Silene Torres Marques  
Bibliografia

1. Filosofia da arte. 2. Arte e crítica . 3. Esquizoanálise.  
I. Larissa, Rezino. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática  
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

Larissa Farias Rezino

**FRANCIS BACON EM TRÍPTICO: UMA ANÁLISE DAS FIGURAS PICTÓRICAS  
SOB A PERSPECTIVA DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estrutura e Gênese do Conceito de Subjetividade.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Cristina Morato Pinto

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva

São Carlos, 29 de Junho de 2023.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Pedro Fernandes Galé  
Universidade Federal de São Carlos

---

Prof. Dr. Walter Romero Menon Junior  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariana de Toledo Barbosa  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silene Torres Marques  
Universidade Federal de São Carlos

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Cristina Morato Pinto  
Universidade Federal de São Carlos

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva  
Universidade Federal de Ouro Preto

São Carlos, SP  
2023

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Cristina Morato Pinto, por ter sido a minha orientadora nesta pesquisa e por ter desempenhado tal função com ímpar dedicação, respeito e amizade. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Vieira da Silva, coorientadora da pesquisa, pelas correções e apontamentos. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silene Torres Marques e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mariana de Toledo Barbosa, pela leitura atenta e pelas correções na qualificação, e por terem aceito participar também da banca de exame. Aos professores Prof. Dr. Pedro Fernandes Galé e Prof. Dr. Walter Romero Menon Junior por terem participado da banca de avaliação. Agradeço também à Universidade Federal de São Carlos, ao seu corpo docente, à sua direção e à sua administração.

Agradeço ainda às grandes amigas que me acompanham desde sempre e àquelas com que fui presenteada ao longo de todos esses anos na universidade.

Por último, porém o mais importante: agradeço à minha mãe, Solange, ao meu pai, Irineu, e ao meu irmão, Rodrigo, pelo cuidado e pela paciência.

*Quem já não se perguntou: sou um monstro  
ou isto é ser uma pessoa?*  
Clarice Lispector, *A hora da estrela*

## RESUMO

Partindo da obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, em que o filósofo francês Gilles Deleuze analisa as telas do pintor irlandês, esta pesquisa tem como intuito investigar o elemento da Figura nas pinturas de Bacon sob o crivo de outros conceitos que tal elemento ajuda a criar ou a desfazer. Para tanto, a tese se desdobra em dois outros conceitos centrais à nossa investigação, os quais embasam a análise das telas: trata-se dos conceitos de corpo sem órgãos e rostidade. Os demais livros de Gilles Deleuze e aqueles escritos com Félix Guattari em que tais conceitos são desenvolvidos são usados como os principais recursos teóricos. Porém, a tese se estende também a outros autores, de dentro e de fora do âmbito da filosofia. Dividido em três eixos — Figura, Corpo e Rosto —, o trabalho propõe performar tais conceitos nos quadros apresentando não apenas uma aproximação, mas a reverberação entre as criações na arte e na filosofia.

**Palavras-chave:** Pintura; figura; corpo sem órgãos; rostidade.

## RÉSUMÉ

S'appuyant sur l'ouvrage *Francis Bacon : Logique de la sensation* du philosophe français Gilles Deleuze, dans lequel le penseur analyse les tableaux du peintre irlandais, cette recherche vise à étudier l'élément de la Figure dans les tableaux de Bacon au crible d'autres concepts avec lesquels cet élément contribue à créer ou à défaire. À cette fin, la thèse s'articule autour de deux autres concepts qui sont au cœur de notre enquête et qui sous-tendent l'analyse des peintures, à savoir : Corps sans organes et Rostité. Ainsi, les autres livres de Gilles Deleuze et ceux écrits avec Félix Guattari, où ces concepts sont développés, sont utilisés comme principales ressources théoriques. Cependant, la thèse s'étend à d'autres auteurs à l'intérieur et à l'extérieur de la philosophie. Divisé en trois axes — figure, corps et visage — le travail propose d'exécuter ces concepts dans les peintures en présentant non seulement une approximation, mais aussi la réverbération entre les créations de l'art et de la philosophie.

**Mots clés :** Peinture; figure; corps sans organes; visagéité.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>El retrato del papa Inocêncio X</i> (Diego Velázquez, 1650).....	18
Figura 2 – <i>Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X</i> (Francis Bacon, 1953).....	18
Figura 3 – <i>Study for portrait VI</i> (Francis Bacon, 1953) .....	21
Figura 4 – <i>Study for a pope IV</i> (Francis Bacon, 1961) .....	21
Figura 5 – <i>Study for a self-portrait</i> (Francis Bacon, 1985-1986).....	31
Figura 6 – <i>Studies from the human body</i> (Francis Bacon, 1975) .....	38
Figura 7 – <i>Study of red pope, second versión</i> (Francis Bacon, 1962) .....	38
Figura 8 – <i>Two figures in the grass</i> (Francis Bacon, 1954) .....	39
Figura 9 – <i>Two figures</i> (Francis Bacon, 1953) .....	39
Figura 10 – <i>Painting</i> (Francis Bacon, 1978) .....	40
Figura 11 – <i>Figure at a washbasin</i> (Francis Bacon, 1976) .....	42
Figura 12 – <i>Figure in movement</i> (Francis Bacon, 1976).....	43
Figura 13 – Estrutura operacional: lógica pictórica.....	45
Figura 14 – <i>Lying figure</i> (Francis Bacon, 1966) .....	48
Figura 15 – <i>Lying figure</i> (Francis Bacon, 1969) .....	48
Figura 16 – <i>Study of nude with figure in a mirror</i> (Francis Bacon, 1969) .....	49
Figura 17 – <i>Three studies of Lucian Freud</i> (Francis Bacon, 1969).....	58
Figura 18 – <i>Self-portrait</i> (Francis Bacon, 1969) .....	59
Figura 19 – <i>Jet of water</i> (Francis Bacon, 1979) .....	60
Figura 20 – <i>Study from the human body</i> (Francis Bacon, 1949) .....	100
Figura 21 – <i>Triptych: studies of the human body</i> (Francis Bacon, 1970) .....	103
Figura 22 – <i>Three studies from the human body</i> (Francis Bacon, 1967) .....	104
Figura 23 – <i>Two men working in a field</i> (Francis Bacon, 1971) .....	107
Figura 24 – <i>Study from the human body</i> (Francis Bacon, 1983) .....	145
Figura 25 – <i>Triptych May-June</i> (Francis Bacon, 1973).....	148
Figura 26 – <i>Three studies for figures at the base of a crucifixion</i> (Francis Bacon, 1944) .....	153
Figura 27 – <i>Three studies for a crucifixion</i> (Francis Bacon, 1962).....	158
Figura 28 – <i>Painting</i> (Francis Bacon, 1946) .....	159
Figura 29 – <i>Crucifixion</i> (Francis Bacon, 1965).....	160
Figura 30 – <i>Head VI</i> (Francis Bacon, 1949).....	164
Figura 31 – <i>Second version of Painting, 1946</i> (Francis Bacon, 1971).....	168
Figura 32 – <i>Figure with meat</i> (Francis Bacon, 1954) .....	169

Figura 33 – <i>Second version of Triptych, 1944</i> (Francis Bacon, 1988) .....	169
Figura 34 – <i>Triptych August</i> (Francis Bacon, 1972) .....	173
Figura 35 – <i>Triptych: studies from the human body</i> (Francis Bacon, 1970).....	175
Figura 36 – <i>Ebih-II</i> (artista desconhecido) .....	189
Figura 37 – <i>Poseidon</i> (artista desconhecido).....	190
Figura 38 – <i>Mosaico com imagem de Teodora</i> (artista desconhecido, 548).....	191
Figura 39 – <i>Autoportrait au chapeau</i> (Cézanne, 1882).....	193
Figura 40 – <i>Retrato de Sylvette David</i> (Picasso, 1954) .....	193
Figura 41 – <i>Mae West's face which may be used as...</i> (Salvador Dalí, 1935).....	194
Figura 42 – <i>Shipboard girl</i> (Roy Lichtenstein, 1965) .....	194
Figura 43 – <i>Triptych, 1976</i> (Francis Bacon, 1976) .....	213
Figura 44 – <i>Imagem do rosto de Cristo presente no filme Silêncio</i> .....	219
Figura 45 – <i>La naissance de l'homme</i> (Brassaï, 1935-1950) .....	224
Figura 46 – <i>La naissance du visage</i> (Brassaï, 1935-1950).....	224
Figura 47 – <i>La magie</i> (Brassaï, 1933-1956) .....	224
Figura 48 – <i>Portrait of George Dyer in a mirror</i> (Francis Bacon, 1968) .....	236
Figura 49 – <i>Portrait of George Dyer staring into a mirror</i> (Francis Bacon, 1967).....	237
Figura 50 – <i>Three studies of the human head</i> (Francis Bacon, 1953).....	240
Figura 51 – <i>Three studies of Muriel Belcher</i> (Francis Bacon, 1966) .....	241
Figura 52 – <i>Study for portrait I, II, III...</i> (Francis Bacon, 1955) .....	250
Figura 53 – <i>Study for portrait (José Capelo)</i> (Francis Bacon, 1990).....	250
Figura 54 – <i>Two studies for a portrait of Richard Chopping</i> (Francis Bacon, 1978) .....	253
Figura 55 – <i>Three studies of Isabel Rawsthorne</i> (Francis Bacon, 1966).....	254
Figura 56 – <i>Study of Henrietta Moraes laughing</i> (Francis Bacon, 1969) .....	261
Figura 57 – <i>Three studies for self-portrait</i> (Francis Bacon, 1975).....	262

## LISTA DE ABREVIATURAS

AE – *O anti-Édipo*

CsO – Corpo sem órgãos

DR – *Diferença e repetição*

FB:LSS – *Francis Bacon: lógica da sensação*

LS – *Lógica do sentido*

MP – *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*

OQF – *O que é a filosofia?*

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>DA FIGURA.....</b>	<b>18</b>
2.1	<i>TROPPO VERO: SUA DESTRUICÃO .....</i>	18
2.1.1	<b>Figuração primária, Figuração secundária .....</b>	<b>26</b>
2.1.2	<b>A Figura <i>entre</i> .....</b>	<b>29</b>
2.1.3	<b>Uma ou mais Figuras.....</b>	<b>33</b>
2.1.4	<b>Atletismo da Figura .....</b>	<b>39</b>
2.2	<b>FUNCIONAMENTO LÓGICO-PICTÓRICO .....</b>	<b>44</b>
2.2.1	<b>O que é pintado.....</b>	<b>50</b>
2.2.2	<b>O ciclo cardíaco da tela .....</b>	<b>54</b>
2.2.3	<b>Tornar visível o invisível .....</b>	<b>55</b>
2.2.4	<b>Deformar e transformar .....</b>	<b>61</b>
2.2.5	<b>A violência da pintura .....</b>	<b>62</b>
2.2.6	<b>Sensação colorante.....</b>	<b>64</b>
2.2.7	<b>Sistema das cores .....</b>	<b>68</b>
2.3	<b>MODOS DE CRIAR UM INCORPORAL ANATÔMICO OU UMA FIGURA.....</b>	<b>72</b>
2.3.1	<b>Dissipar os dados .....</b>	<b>75</b>
2.3.2	<b>Sensacional, a força do espetáculo .....</b>	<b>79</b>
2.3.3	<b>Jogos de azar .....</b>	<b>80</b>
2.3.4	<b>Acaso manipulado .....</b>	<b>82</b>
2.3.5	<b>Tato visível .....</b>	<b>83</b>
2.3.6	<b>Do diagrama ao caos .....</b>	<b>86</b>
2.3.7	<b>Meios não semelhantes .....</b>	<b>91</b>
2.3.8	<b>Analogia das cores .....</b>	<b>93</b>
2.4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: O PINTOR DA DIFERENÇA .....</b>	<b>93</b>
<b>3</b>	<b>DO CORPO.....</b>	<b>97</b>
3.1	<b><i>CORPORALIDADE NÔMADE</i> .....</b>	<b>97</b>
3.2	<b>A CORPORALIDADE EM DELEUZE OU: HÁ UM CORPO EM DELEUZE? ....</b>	<b>107</b>
3.3	<b>MAPEAMENTO DO CONCEITO: CORPO SEM ÓRGÃOS.....</b>	<b>110</b>
3.3.1	<b>1948 – A gênese .....</b>	<b>110</b>

3.3.2	1969 – A profundidade do corpo e o sentido .....	118
3.3.3	1972 – Corpos-máquinas desejantes .....	125
3.3.4	1980 – CsO: uma criação com prudência.....	135
3.4	O CORPO SEM ÓRGÃOS PICTÓRICO OU CSOB+.....	143
3.4.1	Experimentar o inacessível .....	143
3.4.2	A deformação pela mancha .....	144
3.4.3	A Figura como CsO .....	147
3.4.4	Cabeça, parte constituinte do corpo .....	150
3.4.5	Devir-carne; a vianda intensiva .....	154
3.4.6	Através da boca todo o corpo escapa .....	160
3.4.7	Do grito ao sorriso .....	162
3.4.8	Cenas históricas e a presença no quadro .....	169
3.5	CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: DO OVO, DO DESFUNDAMENTO À DIFERENÇA.....	176
<b>4</b>	<b>DO ROSTO .....</b>	<b>185</b>
4.1	CONHECE-TE A TI MESMO.....	186
4.1.1	Faces históricas .....	188
4.1.2	O que é um rosto?.....	195
4.1.3	O “eu” entre a pessoa, o sujeito e o indivíduo.....	199
4.2	OS OUTROS DOIS ESTRATOS .....	205
4.2.1	Da significância .....	205
4.2.2	Da subjetivação .....	208
4.2.3	Nota sobre os regimes.....	211
4.3	O ROSTO COMO CONCEITO .....	214
4.3.1	Preâmbulo ao rosto.....	214
4.3.2	Rosto zero, ano Cristo .....	216
4.3.3	A superfície esburacada e a criação do sujeito .....	219
4.3.4	O funcionamento da máquina abstrata .....	224
4.3.5	Desvios padrão .....	228
4.3.6	Território e derivações .....	230
4.4	OS ROSTOS DESFEITOS EM FRANCIS BACON.....	232
4.4.1	Retratos, uma nova expressão .....	234
4.4.2	Do corpo ao rosto.....	237

<b>4.4.3</b>	<b>A face anti-identitária .....</b>	<b>244</b>
<b>4.4.4</b>	<b>Máscara desfeita .....</b>	<b>247</b>
<b>4.4.5</b>	<b>O olhar da Figura .....</b>	<b>251</b>
<b>4.4.6</b>	<b>Território-rostos .....</b>	<b>255</b>
<b>4.4.7</b>	<b>Devires pictóricos.....</b>	<b>257</b>
<b>4.5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: PERDER O “EU” .....</b>	<b>263</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>268</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“Repetir, repetir — até ficar diferente” (BARROS, 2009, p. 11). Início este trabalho repetindo a mesma frase do poeta Manoel de Barros que usei para abrir o texto de introdução da minha dissertação de mestrado. Repito a frase na tese não apenas porque, a meu ver, ela condensa grande parte da filosofia com a qual venho trabalhando nos últimos anos — como expliquei na dissertação —, mas precisamente porque neste novo trabalho repito o mesmo eixo de investigação, arte e filosofia, e repito também os mesmos pares conceituais, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não só isso: ao longo da pesquisa, repito alguns conceitos com os quais havia trabalhado quando era impossível repeti-los, uma vez que ainda não havia escrito nada sobre eles. Repito-os pois compreendo serem eles conceitos basilares da filosofia de Gilles Deleuze, conceitos que se estendem até sua aliança com Félix Guattari, a saber: diferença, fundamento e identidade. Tais noções são, neste novo projeto, performadas no viés da pintura, e aí reside o aspecto do *diferente*. Agrego a esta conversa o artista plástico Francis Bacon repetindo partes do diálogo estabelecido por Deleuze. Assim, paro de me repetir para repetir muito do que o filósofo escreveu sobre o trabalho do pintor irlandês na obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, publicada em 1981. Nela, em uma escrita individual, Gilles Deleuze apresenta uma leitura filosófica de análise crítico-estética dos quadros do pintor anglo-irlandês.

Em uma análise prosaica, é notório que as telas de Bacon sejam compostas por imagens de corpos, cabeças e rostos. Em grande parte do seu trabalho, ele se deteve na pintura de retratos e autorretratos, utilizando diversos recursos de imagens como apoio e os modulando conforme sua necessidade momentânea. Nos textos com sua biografia ou em suas entrevistas, sempre há comentários sobre o seu ateliê ser repleto de imagens espalhadas pelos cantos. Outro aspecto nada incomum na análise de suas telas consiste na sensação de desconforto diante de certas brutalidades dos desenhos, ou mesmo na sensação de medo ou terror no primeiro contato com as obras. Isso porque são frequentemente encontrados nas pinturas de Bacon elementos grotescos, como pedaços de carne, sangue, bocas em grito. As suas figuras do corpo humano não se colocam em uma analogia em termos de semelhança e dessemelhança, mas em uma dialética que contradiz a referência do humano, possibilitando a emersão de devires variados entre corpo-sangue-carne-homem-mulher-animal-objeto-inumano e outros mais. O pintor assevera seu interesse em pintar o fato, a intensidade produzida pelo corpo, e não propriamente a narrativa circunstanciada na qual o corpo se aloca. Há uma densidade não convencional no uso das cores e na composição dos quadros que torna suas pinturas audazes. Se há alguma pretensão de belo na obra, tal ideia foge por completo do senso comum do termo. Parece-nos

que o reconhecimento de Bacon, ainda em vida, como um dos maiores pintores do século XX se consolida devido às suas criaturas acinzentadas, gritantes e atormentadas. E, claro, Gilles Deleuze esteve atento a todas essas nuances em suas análises.

Apenas acrescentamos que hipóteses sobre a sensação de violência presente nos quadros do pintor afirmam que as tensões se dão devido ao complexo contexto de sua vida. Francis Bacon, nascido em Dublin em 28 de outubro de 1909, viveu a conjuntura social do pós-guerra. Sua infância foi marcada por mudanças recorrentes e por sua saúde frágil, bem como pela complicada relação da família Bacon. A sua sexualidade o fez ser expulso de casa ainda na pré-adolescência, o que o lançou a diversas experiências com práticas vistas como imorais e ilegais. Na sua fase adulta, são notáveis suas vivências culturais nas principais capitais europeias, bem como seus amores conturbados e seus lutos trágicos. Entendemos que tais circunstâncias gravam suas marcas no corpo do artista, mas entendemos também que ele pintou num grau de densidade além de sua própria história. Sobre esse aspecto Deleuze nos ajuda a pensar com mais profundidade. O seu arranjo teórico compreende o sujeito artista a partir da ótica da multiplicidade, no sentido de que o sujeito se compõe de diversas experiências que são únicas para ele. Assim, a maneira que o pintor encontra para se expressar na arte comporta a sua singularidade. E mais: junto a Félix Guattari, Deleuze afirma que por trás de cada conceito há a história de sua criação. Dada a visceralidade da arte, por trás da obra há o artista com a sua história e com a história de sua criação, o que não é afastado, inibido ou desconsiderado nos desenhos de Bacon.

Uma das características marcantes da produção de Bacon são os seus trabalhos em trípticos, que formam uma espécie de “acordo discordante” no qual as telas dialogam, mas não comunicam uma história comum. Influenciada por esse formato — de maneira mais inconsciente do que consciente —, a estrutura desta tese se organiza como uma outra espécie de tríptico. O trabalho é dividido em três grandes partes, e cada uma delas é formada por diversos subcapítulos. Os capítulos seguem uma sequência previamente pensada. Entre os diversos elementos que compõem as telas de Bacon, nos debruçamos com maior atenção sobre a Figura, e ela seguirá em destaque ao longo de todo o texto. Assim, o Capítulo 2 da tese, que se segue a esta introdução, é intitulado “Da Figura”. Ele se dedica principalmente (mas não só) a repetir, como um trabalho de comentário, os conceitos pictóricos presentes no livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, a fim de oferecer aos leitores um panorama geral da obra. Para tanto, é realizada uma investigação dos elementos das telas, das referências de Bacon, dos seus propósitos enquanto pintor e dos seus métodos e meios de criação, em constante interface com a análise e os principais conceitos pictóricos elaborados por Deleuze. Ainda há poucos trabalhos

de comentário em português brasileiro acerca da obra citada. Esta tese, então, tem como intuito ser mais um componente teórico para aumentar esse acervo. Diante das especificidades de uma pintura que foge às classificações usuais, e seguindo a perspectiva do pensador francês, analisamos a noção de Figura enquanto recurso para um novo termo que abarque as formas humanas-inumanas dos desenhos de Bacon. Tal aspecto o afasta da representação e nos leva a perguntar se é plausível afirmar que Francis Bacon é um pintor da diferença, pois, apesar de ele ser um aliado do pensamento de Deleuze, o filósofo não chega a afirmar com precisão tal constatação. Vale frisar que Gilles Deleuze (1925-1995) e Francis Bacon (1909-1992) foram contemporâneos. O filósofo escreveu sobre as telas de Bacon no final da carreira do pintor, quando ele já havia sido reconhecido pela crítica. A publicação do livro ocorre no mesmo contexto.

No Capítulo 3, denominado “Do corpo”, damos sequência à análise da Figura considerando o que a compõe. Para tanto, é investigada a noção de corpo na filosofia de Deleuze. Nessa parte do texto, apresentamos uma breve alusão a Baruch Espinosa, devido ao seu forte influxo na filosofia do pensador da diferença. Como a questão não se encerra aí, o trabalho segue até a parceria com Félix Guattari, a fim de investigar a noção de *corpo sem órgãos* (também referido aqui como CsO), que é um dos principais conceitos dos filósofos franceses. Apresentamos um mapeamento de tal conceito desde o momento da invenção da expressão “corpo sem órgãos” pelo artista multifacetado Antonin Artaud, precisamente na transmissão radiofônica *Para dar fim ao juízo de Deus*, de 1947, até as obras em que o CsO aparece sendo performado no contexto teórico: *Lógica do sentido* (1969), *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980) e *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981). Deleuze apenas cita o conceito nesta última obra, sem desenvolver uma argumentação sobre o seu efeito na pintura. Como nos parece que as telas de Bacon surgem como a atualização da noção de CsO, propomos uma leitura e uma análise que articulam o conceito de CsO às pinturas de Francis Bacon recorrendo a todos os elementos que formam e deformam o corpo, a fim de considerá-lo um meio de desfundamento da identidade e da representação da Figura.

No quarto e último capítulo, tratamos da composição geral da Figura, o rosto. Iniciamos o Capítulo 4, “Do rosto”, traçando o percurso histórico, social e artístico das compreensões e dos usos dados ao rosto ao longo da história humana. Para tanto, recorreremos à argumentação de pensadores externos ao âmbito da filosofia, a fim de abarcar um espectro mais amplo dos signos sociais a que essa parte do corpo foi submetida. Além disso, apresentamos registros do rosto na história da arte e expomos as manifestações estético-sociais por trás de seu uso. Em

seguida, analisamos a inflexão do rosto na atualidade, contexto em que ele se tornou um mecanismo de controle e identificação social. Com esse intuito, retornamos ao diálogo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, precisamente no platô “Ano zero – Rostidade”, da obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, e nos concentramos em investigar o conceito de rostidade. Seguindo para o plano estético, foco da tese, Deleuze não faz menção à rostidade nas telas de Bacon, inclusive opõe o pintor à criação de rostos. Esta tese se propõe a apresentar uma leitura diferente daquela do filósofo, tendo em vista um outro rosto criado por Bacon, um rosto que não está submetido ao estrato da rostificação.

A ordem em que as telas aparecem ao longo do texto não tem correspondência cronológica ou divisão de série. A escolha dos quadros diz respeito apenas e diretamente ao conteúdo do texto. Convidamos os leitores a prestar atenção principalmente nas Figuras, nos rostos, nos corpos e nas cabeças. A ideia, ao incluir as imagens, é proporcionar uma experiência sensível do universo estético que analisamos sob a ótica da filosofia e levar o leitor a vislumbrar os conceitos nas pinturas — mesmo que sejam apenas reproduções das obras originais. Ademais, neste trabalho não há uma conclusão geral comum; cada capítulo tem a sua própria conclusão. Como cada parte do trabalho desenvolve um conceito específico e levanta as questões por ele mobilizadas, nos pareceu mais coerente encerrar cada argumentação junto a cada capítulo. Isso, contudo, não significa que os assuntos não tenham correspondência. O Capítulo 4, por exemplo, finaliza com uma ideia que foi antes tratada nos Capítulos 2 e 3, os quais falam da Figura, do corpo, do rosto e de todas as forças estratificadoras em oposição às pinturas de Bacon, que proporcionam uma experiência estética que nos impulsiona a romper com essas forças. Ou seja, de maneira direta e indireta, os assuntos se repetem. Sobre mais essa repetição, explico que ela se dá devido à própria repetição empreendida pelos pensadores, que criaram com maestria um escopo teórico cujos efeitos argumentativos reverberam em diferentes obras. Francis Bacon nos ajuda a melhor entender a repetição dos grandes criadores quando afirma em entrevista:

Por que, segundo os grandes artistas, as pessoas estão sempre tentando fazer uma coisa pela segunda ou terceira vez? Simplesmente porque, de geração a geração, através daquilo que os artistas fizeram, os instintos se modificam. E com a mudança dos instintos, surge uma renovação da sensibilidade que me leva a perguntar de que maneira eu poderia, mais uma vez, fazer determinada coisa para que ela fique mais clara, exata e violenta (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 59).

Trata-se já de uma repetição em nada igual. Trata-se de uma repetição diferencial que só se repete com vistas a criar algo novo. O objetivo é secundário ao processo: ao pensamento novo, o que mais vale é correr o risco.

## 2 DA FIGURA

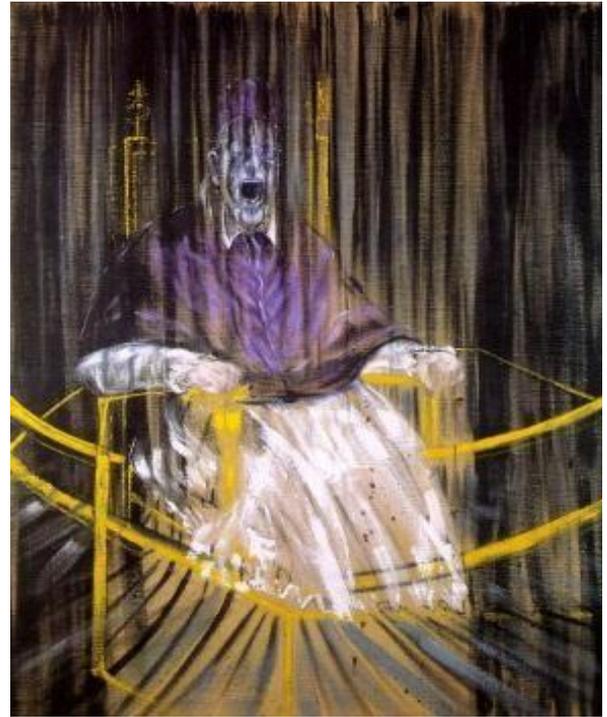
### 2.1 TROPPO VERO: SUA DESTRUICÃO

Figura 1 – *El retrato del papa Inocência X*  
(Diego Velázquez, 1650)



Fonte: Velázquez (1650).

Figura 2 – *Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X* (Francis Bacon, 1953)



Fonte: Bacon (1953a).

À esquerda, vemos a obra *El retrato del papa Inocência X*, pintada no ano de 1650 e atualmente abrigada na Galleria Doria Pamphilj, em Roma, na Itália (ver Figura 1). Tal pintura ficou conhecida como o primeiro retrato da história. Nessa tela, fruto do final do século XVII e da alta realeza espanhola, Diego Velázquez pintou com precisão a figura de um papa altivo e imponente, em um enquadramento próprio aos assuntos religiosos da época. Chamamos a atenção para o contexto de produção da obra uma vez que o horizonte sócio-histórico compõe o seu estilo pictórico. O historiador da arte Julián Gállego (1988, p. 108) esclarece que a pintura segue a conjuntura artística do período em questão e faz parte de uma série de retratos papais. Em tal série, é possível encontrar as diretrizes para as poses dos retratos e a harmonia cromática das telas. Destaca-se, por exemplo, o uso do vermelho e do branco — cores que são símbolos da Igreja — nas indumentárias dos pontífices. O vestuário e a pose papal presentes na tela seguem o contexto histórico-artístico da época, mas o que leva a pintura a um patamar diferente daquele em que estão os demais retratos papais consiste em sua precisão representativa e no uso da luz.

O artista espanhol exprime toda a sua técnica e a sua familiaridade com a pintura do *tenebrismo* por meio dos contrastes entre as zonas iluminadas e as escuras. As zonas claras são iluminadas por apenas um foco de luz, como em Caravaggio (1571-1610). Por meio desse recurso, aparece a singularidade do retrato. Há na obra uma simetria instantânea entre o fundo e a figura, entre as tonalidades das cores, entre o claro e o escuro, com o excesso de vermelho alcançando o tom da pele do pontífice. É essa métrica que produz a síntese da época barroca e do mundo de então (MARINI, 1997, p. 29). Quanto à técnica utilizada na tela, percebe-se que:

Com luz e cor, Velázquez cria uma sinfonia de vermelhos [:] gorro camouro, mozeta, poltrona e cortina no fundo, apenas interrompida pela decoração dourada da poltrona e realizada pelo contraste que opõe os brancos do pescoço e o pálio. Os diferentes tons de vermelho combinam-se para criar um efeito de profundidade e proximidade, desde o escuro da cortina até o tom ligeiramente mais claro da poltrona e, finalmente, o vermelho deslumbrante da mozeta com as suas luzes brilhantes. Sobre tudo isso a impressionante cabeça com traços fortes, compleição avermelhada e barba rala, que nos olha com severidade<sup>1</sup> (HARRIS, 2006, p. 352, tradução nossa).

Visitar *El retrato del papa Inocencio X* é estar diante da representação da figura e do seu contexto artístico e sócio-histórico. Nessa direção, podemos recuperar um comentário de Gilles Deleuze, para quem, “de todos os clássicos, Velázquez foi sem dúvida o mais sábio, de uma imensa sabedoria: ele introduzia suas audácias extraordinárias mantendo firmemente as coordenadas da representação, assumindo plenamente o papel de um documentarista...” (DELEUZE, 2007, p. 59). Os seus traços vão além do notadamente pictórico e retratam as nuances subjetivas de figuras históricas, que se impõem por meio de suas peculiaridades. Velázquez pode ser visto, então, como um pintor *retratista* e *documentarista* que expressa no desenho as inúmeras variáveis que pairam junto ao processo de criação e à própria obra. Em seu livro sobre o pintor, o crítico Norbert Wolf aponta para esse mesmo entendimento no capítulo intitulado “La psicología del poder”, no qual confirma a classificação de Velázquez como *o artista da realeza* capaz de pintar a personalidade do protagonista da tela sem o moralizar ou julgar. Segundo o escritor, Velázquez pintou os rostos e os corpos de uma sociedade nobre que padecia do cansaço de séculos, mas de uma forma própria, isto é, valendo-se de seu estilo. Para Wolf (2006, p. 39, tradução nossa), “a inusitada maestria e a psicologia impressionantemente sutil da pintura assentam num equilíbrio — tão rico em nuances que é

---

<sup>1</sup> No original: “Con la luz y el color, Velázquez crea una sinfonía de rojos [:] gorro camouro, mozeta, sillón y cortina en el fondo, sólo interrumpida por la decoración dorada del sillón y realizada por el contraste opuesto de los blancos del cuello y del palio. Los diferentes tonos de rojo se combinan para crear un efecto de profundidad y proximidad, desde el oscuro del cortinaje hasta el tono ligeramente más claro del sillón y, por último, el rojo deslumbrante de la mozette con sus brillantes luces. Sobre todo, la impresionante cabeza de rasgos fuertes, tez rojiza y barba rala, que nos mira severa”.

impossível traduzi-lo em palavras — entre harmonias e contrastes”; mesmo imerso na profundidade técnica, “Velázquez não recorre a complicadas referências alegóricas, mas emprega uma forma em que cada detalhe tem o seu significado imediato, em que a riqueza da cor dá vida à cena, criando assim uma imagem de calma e dignidade animada”<sup>2</sup>.

Não parece errôneo ou pouco crítico considerar que a genialidade de Velázquez consiste na união dos elementos picturais da tradição artística com uma técnica original para a produção de um retrato fidedigno à realidade. Mas consideramos que não se trata apenas disso. Há uma particularidade na obra que a faz perdurar como um dos grandes quadros da história da arte, e tal particularidade ultrapassa a técnica. A tela não se limita a ser compreendida *somente* como o desenho de um representante do cristianismo. O propósito de ser uma cópia perfeita da realidade e a mais estimada representação alcança o seu objetivo auspicioso, a ponto de haver uma anedota relatando que a reação do papa ao ver o retrato foi exclamar “*Tropo vero*”, devido à semelhança entre si e a imagem pintada. Assim, a figura da tela consiste numa “cópia perfeita” do mundo imanente que ali se punha a ser retratado. Contudo, a pintura retrata não apenas uma pessoa, mas também as forças presentes junto ao corpo-pensamento da figura. O estilo do quadro, bem como os motivos por trás da sua produção, é a representação de uma época e de todas as suas dinâmicas epistêmicas, ontológicas, dogmáticas, estéticas, econômicas e sociais, o que faz dela o retrato sócio-histórico de um dos pilares da civilização e da cultura ocidental eurocêntrica. Desse modo, a exclamação do papa — consciente ou não — acerca de tudo que pode ser visto e sentido no quadro se faz ainda mais consistente. Ou seja, *tropo vero* não qualifica meramente a semelhança da figura, mas *tudo* que está retratado.

À direita, vemos o quadro *Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X* (“Estudo após o retrato de Velázquez do papa Inocêncio X”), pintado em 1953 por Francis Bacon (ver Figura 2). Entre um quadro e outro, damos um salto de três séculos de história, mas todo o *entretempo* que separa um pintor do outro não dilui a influência e certa veneração que Bacon tem por Velázquez. Sua conexão com o pintor da realeza é facilmente percebida por seus espectadores. Ela é legível, audível e visível: Bacon faz comentários em suas entrevistas sobre o seu interesse por Velázquez, sobre a sua admiração pelas obras do espanhol e sobre a qualidade da pintura deste. Bacon pinta, à sua maneira, diversos quadros de estudos a partir do retrato do papa Inocêncio X de Velázquez, que lhe serviu como impulso criativo. Por interesse

---

<sup>2</sup> No original: “La insólita maestría y la psicología impresionantemente sutil del cuadro descansan en un equilibrio -tan rico en matices que es imposible traducirlo en palabras- entre armonías y contrastes [...]. Velázquez no recurre a complicadas referencias alegóricas, sino que emplea una forma en la que cada detalle tiene su significado inmediato, en la que la riqueza del color da vida a la escena, creando así una imagen de serena y viva dignidad”.

estético e/ou por arrebatamento sensível, o quadro de Velázquez deixou marcas profundas na criação de Bacon. Como ele comenta em entrevista: “bem, é um dos quadros mais bonitos do mundo, e acho que eu, como pintor, não fujo à regra com minha obsessão. Acredito que existam muitos outros artistas que também o reconhecem como algo extraordinário” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 72). “Um dos quadros mais bonitos do mundo”, que Bacon fez questão de não ver pessoalmente enquanto pintava os seus estudos. O pintor reuniu diversas reproduções da obra e por meio delas estudou o quadro. Por experimentar uma mistura de sensações ao ser tomado por essa obra específica, Bacon não sabia que outras sensações poderiam alcançar em seu encontro com a tela original. A sua relação com as reproduções já se mostrava suficientemente pulsante, a ponto de, entre os anos de 1951 e 1965, ele ter pintado, em média, 45 estudos sobre o quadro de Velázquez — “em média” pois há sempre as telas que foram destruídas pelo próprio pintor devido ao seu desgosto com o resultado final. Entretanto, mesmo as telas que sobreviveram (ver exemplos nas Figuras 3 e 4) e todo o empenho de Bacon não foram suficientes para a sua satisfação. O pintor comenta em entrevista: “tentei sem nenhum, nenhum sucesso fazer certos retratos dele — retratos distorcidos. Eu me arrependo, porque acho que são muito idiotas” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 37). Ao se lamentar de suas pinturas, ele reafirma a obsessão pelo quadro de Velázquez e indica que seria uma trajetória sem trégua a busca por um trabalho seu que correspondesse à impecabilidade da obra original.

Figura 3 – *Study for portrait VI*  
(Francis Bacon, 1953)



Fonte: Bacon (1953b).

Figura 4 – *Study for a pope IV*  
(Francis Bacon, 1961)



Fonte: Bacon (1961).

Ao se analisar, de forma geral, a massiva produção de obras com figuras papais criadas por Bacon, percebe-se que as releituras colocam a obra de 1650 sob uma nova perspectiva. Enquanto a obra original de Diego Velázquez apresenta uma beleza límpida e clássica, que transmite vigor ao mesmo tempo que esbanja suavidade, com o uso das cores representando uma imagem quase real, o pintor contemporâneo, às avessas, exhibe em seus estudos uma realidade suja, deteriorada, que flerta com a morte e com o horror. Seus papas deformados gritam enquanto estão presos em celas ou mesmo paralisados ou pregados em poltronas. Ora, que a força da pintura de Velázquez tocou Bacon, isso é evidente, pois caso contrário não haveria um retorno tão assíduo ao pintor espanhol. Mas a precisão, uma das grandes características de Velázquez e um dos motivos de ele ser um marco na história da pintura, foi substituída, na obra de Bacon, por pinceladas imprecisas, sem suavidade, que produzem traços de tamanho impacto que geram um agudo desconforto, uma aguda aflição; as telas provocam uma espécie de agressão no horizonte de apreciação do espectador. As sensações que integram as telas nos confundem. Intuitivamente percebemos que há o escárnio e o horror, há o medo e a aflição expressos nas figuras, entretanto, ainda que essas sejam as sensações mais evidentes, não são apenas elas que engendram e produzem as pinturas baconianas. Consideremos, por exemplo, o quadro *Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X* (ver Figura 2), que ficou conhecido como *The screaming pope* (“O papa gritando”). Nele, observamos a Figura de um papa desesperado, aos berros, que se encontra encerrado em uma cadeira, preso em uma jaula cúbica e em queda livre. Somente tais elementos já são capazes de produzir uma sensação de desconforto por remeter a sintomas de fobia, perturbação e ansiedade, nesse caso decorrentes da aversão a uma situação de enclausuramento e imobilidade. Quando consideramos o uso das técnicas e cores na obra, isso se acentua. Bacon esfumou o fundo e o contorno da cabeça da Figura, o que misturou os elementos do quadro e distorceu a percepção do limite de cada um deles. Por sua vez, a Figura do papa foi alocada atrás das lâminas espessas que formam uma cortina, como um véu, transmitindo um aspecto sombrio. A técnica mobilizada na pintura da cortina produz um movimento de queda no quadro, mas é também por meio dela que Bacon isola a Figura. Vale notar que, se Velázquez coloriu a vestimenta do papa com vermelho e branco, Bacon substituiu o vermelho pelo tom púrpura. Tal cor nos reporta às manchas roxas que surgem na pele de maneira sintomática devido ao estresse, à ansiedade ou à tristeza (denominadas “manchas de melancolia”); às manchas roxas causadas por problemas na coagulação do sangue e na própria circulação, que podem surgir devido à fragilidade vascular; ou mesmo ao hematoma formado pelo acúmulo de sangue fora dos vasos sanguíneos em

decorrência de alguma lesão ou trauma na pele. É curioso notar que em castelhano o nome dado a tais manchas roxas é, justamente, *la púrpura*.

Há diferenças entre as obras, mas o comum a ambas é o fato de serem *retratos*. O retrato pode ser entendido como um tipo de pintura de registro de uma pessoa considerada emblemática para uma sociedade de determinada época, de acordo com as suas diretrizes culturais. Quando se considera a tela de Velázquez, esse entendimento se sustenta, ao passo que Bacon articula, no século XX, uma nova concepção de retrato: não se trata mais da pintura de uma personalidade histórica, mas da pintura de um tempo histórico-social. Os papas de Bacon não são Figuras imponentes dos representantes dos poderes do clero, e sim Figuras dos corpos de um povo em uma sociedade perplexa com as mazelas decorrentes da guerra. Nesse sentido, ele mantém-se em diálogo com o seu tempo, assim como fez Velázquez. Vemos, em Bacon, uma vertiginosa Figura em queda e aos gritos, isolada e enjaulada, que remete à sensação de morte e aos sentimentos de angústia e terror equivalentes ao pós-guerra. Como muitos outros artistas, Bacon buscou pintar as sensações que percorriam os lugares e os corpos em seu período histórico. A descrença na cultura, o terror de um conflito armado em nível macro e uma sociedade em flagelo provocaram em Bacon encontros — em sentido espinosista — que se converteram em *corpos* tensionados, *rostos* desesperados e *bocas* aos gritos. O que Bacon retrata não se reduz meramente à imagem da obra, mas abrange o que ela suscita. Não há preocupação com a reprodução fiel do modelo em prol da preservação da identidade: o pintor preocupa-se em pintar as forças que atravessam a tela e impulsionam novas percepções no espectador. Em entrevista, Bacon comenta:

A maior parte de um quadro é sempre uma convenção, a aparência, e é isso que eu tento eliminar nos meus quadros. Procuro o essencial, que a pintura assuma do modo mais diretamente possível a *identidade* material daquilo que represento. O meu modo de *deformar as imagens aproxima-se muito mais do ser humano* do que se me sentasse e fizesse o seu retrato [...]. Procurei encontrar uma técnica capaz de reproduzir a realidade profunda e não a aparência das pessoas (BACON *apud* DELGADO, 2016, p. 46).

A *desfiguração da imagem*, comentada na citação, quando analisada nos estudos do papa Inocêncio X, traz à tona o eixo direcional em torno do qual os trabalhos de Francis Bacon circulam como anticlássicos. E é também pela deformação que Bacon passa a ser considerado um dos mais relevantes pintores de sua época. As Figuras disformes são os resultados dos estudos pictóricos produzidos pelo artista ao questionar a função da representação na pintura, isto é, a arte representativa, os seus usos e os seus fins. Ele se deteve na sensação da imagem criada, não em sua representação. Deteve-se naquilo que a sensação provoca, em detrimento

das normas gerais do belo, criando, com isso, uma estética própria. Segundo Deleuze (2007, p. 153), “as Figuras apresentam às vezes formas e cores que lhes dão uma aparência de monstros, [...] às vezes uma aparência de ‘mau gosto’, como se a ironia de Bacon se manifestasse”. O filósofo francês considera que, por meio do estilo irônico e do mau gosto, o interesse de Bacon foi criar imagens que tocam o sistema nervoso e embaralham as sensações. Suas telas com cenas e elementos inabituais promovem outro reagrupamento pictórico como meio de denunciar o ordinário que interfere e modifica o corpo e o rosto humanos, mas não só no limite da sua contorção.

Pensando nos quadros com as ferramentas do livro *Francis Bacon: lógica da sensação* (também referido aqui como FB:LSS), supomos que a obra de Velázquez contém a polidez de um estado pictórico que ainda não sofreu as maiores demolições e, por isso, encontra-se no estado pré-catastrófico. Por sua vez, Bacon executa transformações catastróficas na tela para distorcer o fato original. Ele produz, no limite, novos elementos com forças variantes e pinta o momento pós-catastrófico — deformação de corpos e rostos, ruptura com a representação da figura e com a sua identidade —, mesmo que deixe permanecer traços invariantes que possibilitam o reconhecimento do papa de Velázquez em sua tela. Ao colocarmos em evidência as duas telas centradas na figura do papa, não estamos propondo uma relação teórica pautada na comparação. Nossa ideia, ao colocar as telas em paralelo, é precisamente tornar inteligível a *histerização*<sup>3</sup> realizada por Bacon usando como agenciamento<sup>4</sup> a pintura de Velázquez. Além disso, consideramos que por meio dessas obras podemos observar, de maneira quase didática, a forma sendo desfigurada. Como apontou Deleuze, é possível encontrar na pintura do papa de Velázquez o conjunto de elementos que compõem as telas de Bacon. Segundo o filósofo, “em Velázquez, a poltrona já configura a prisão do paralelepípedo; [...] o manto tem a aparência de um pedaço de vianda; [...] e o olho fixo e atento do papa já vê erguer-se algo de invisível” (DELEUZE, 2007, p. 59). Desse modo, na passagem de uma tela para outra ficam claros os caminhos das deformações pictóricas percorridos por Bacon, que criou uma forma que se

<sup>3</sup> O termo “histerização” é uma variação do conceito de *histeria*, aprofundado no próximo capítulo, “Do corpo”, em especial no subcapítulo 3.4.8, “Cenas históricas e a presença no quadro”.

<sup>4</sup> De acordo com a definição de François Zourabichvili, o conceito de *agenciamento* “pode parecer à primeira vista de uso amplo e indeterminado: remete, segundo o caso, a instituições muito fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar, etc.), a formações íntimas desterritorializantes (devir-animal, etc.), enfim ao campo de experiência em que se elaboram essas formações (o plano de imanência como ‘agenciamento maquínico das imagens-movimentos’, IM, 87-8). Dir-se-á portanto, numa primeira aproximação, que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente. Na realidade, a disparidade dos casos de agenciamento precisa ser ordenada do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzi-la” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 9).

estrutura ao se desconstruir. E mais: a série de estudos sobre a obra de Velázquez cria a possibilidade de um encontro entre Bacon e Deleuze, uma vez que ambos seguem o trajeto de desmanchar as imagens clássicas, sejam do pensamento, sejam da pintura. Eles são tanto criadores quanto deformadores. Se afirmarmos: ele criou e, em muitos casos, recriou na esfera do não representativo rompendo com as formas estabelecidas e, por isso, com certa tradição canônica; ele distorceu e deformou a imagem clássica; ele empregou novas forças em suas obras ao revelar o minoritário e privilegiar a diferença, não a representação — tais afirmações podem se referir tanto a Gilles Deleuze quanto a Francis Bacon. Claramente existem fatores que separam os dois criadores, mas a aproximação, a nosso ver, é maior e mais forte. Ela pode ser encontrada tanto no desfazer da forma, e no retorno e afastamento da tradição, quanto na coerência entre vida e obra. E mais: a aproximação visual entre eles não se limita às séries dos papas. Todo o conjunto dos trabalhos de Francis Bacon contém sensações e inquietações sensíveis que, quando examinadas à luz do aparato filosófico de Deleuze (e de Guattari), nos remetem a conceitos que não foram necessariamente criados para pensar a pintura. É o caso, por exemplo, da *abordagem das Figuras como ferramentas para libertar a imagem do pensamento representacional* e das noções de *corpo sem órgãos* (CsO) e *rostidade*.

Bacon tinha interesses que caracterizaram seu estilo e que o acompanharam desde os tempos de designer. A sua arte, que ele denominou “realismo clínico”, buscou ultrapassar a figuração em todos os elementos com vistas a um *realismo mais radical*. Esse aspecto nos leva, junto a Gilles Deleuze e ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), a pensar no filósofo como um clínico ou médico do mundo que reconhece uma sociedade adoentada por ter sido reprimida e submetida ao modelo de pensamento representacional. Tal enfermidade social é diagnosticada em prol de uma saúde maior. Segundo Deleuze (2010, p. 180), “Nietzsche considerava o filósofo como o médico da civilização [...]. O artista, em geral, deve tratar o mundo como um sintoma, e construir sua obra não como um terapeuta, mas, em todo caso, como um clínico”. Nessa direção, comenta Francis Bacon:

Eu queria fazer uma pintura “clínica” no meu sentido, compreende? Os maiores objetos de arte são “clínicos”. [...] Em inglês, dizemos “clinical”. Então, quando emprego a palavra “clínico”, quero dizer o realismo mais radical. Do jeito que o mundo vai, isso é impossível de definir, impossível de falar sobre. [...] Uma espécie de realismo, mas não necessariamente frio. Ser “clínico” não é ser frio, é uma atitude, é como decidir alguma coisa. Mas é verdade que em tudo isso há frieza e distância. A priori, não há sentimentos. E, paradoxalmente, pode provocar um enorme sentimento. “Clínico” é estar o mais próximo possível do realismo, no mais recôndito de si. Alguma coisa de exato e afiado. O realismo é uma coisa perturbadora... FM: Uma relação direta com a vida e sua pintura, talvez? FB: Sim, sem dúvida alguma. É sobre nós mesmos que devemos trabalhar em primeiro lugar... (BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 22).

Dito isso, nos munimos da base teórica deleuziana que sublinha o percurso do pensamento da diferença e incluímos as pinturas como agenciamentos dos conceitos. Temos como ponto de partida investigativo a noção de que o pensamento de Deleuze sobre o trabalho de Bacon associa uma análise estética aos quadros do pintor, mas sublinhamos que toda a ótica de análise centra-se na coerência teórica do pensador francês da diferença. Deleuze dedicou-se à criação de uma filosofia contrária à *representação* que se impõe contra os modelos universais, de modo tal que o seu percurso filosófico se fez nos desvios, a fim de pensar e criar por conceitos singulares. Com isso, chegamos a uma importante questão para a pesquisa, a saber: *por via das Figuras, podemos considerar que Francis Bacon é um pintor da diferença?* A partir dela, levantamos nossa principal hipótese, o que é o mesmo que dizer que nossa concepção converge para uma resposta afirmativa. Porém, a resposta tem vários níveis e, dependendo da perspectiva adotada, pode ser formulada de diferentes maneiras. A nosso ver, a ruptura com a representação em busca de uma figura outra que abarque a diferença se faz a partir da deformação do corpo em prol de uma corporalidade não submetida à representação, uma corporalidade que cria na pintura *corpos sem órgãos e rostos não identitários*.

### 2.1.1 Figuração primária, *Figuração secundária*

Ao nos referirmos a certo elemento das pinturas de Bacon com a palavra “Figura” escrita com F maiúsculo, mantemos a escolha feita por Gilles Deleuze para distinguir entre as figuras de um estilo figurativo e as *Figuras* de uma pintura *figural*. Esse termo tem uma história fora da filosofia de Deleuze, que se serve dele — como de muitos outros conceitos — por apropriação. Ao utilizar o termo “Figura”, Deleuze faz alusão ao conceito de *figural* elaborado por Jean-François Lyotard na obra *Discours, figure* (1971).<sup>5</sup> Tal empréstimo terminológico é

---

<sup>5</sup> Salientamos que o conceito de Figural não aparece somente em Lyotard e em Deleuze; outros pensadores, como Merleau-Ponty, trabalham com o mesmo termo. Ao afirmar que Deleuze toma emprestado o conceito de Lyotard, estamos somente reafirmando aquilo que ele mesmo evidência em FB:LSS, mais especificamente na primeira nota de rodapé do livro, em que faz referência ao seu contrarrâneo (DELEUZE, 2007, p. 12). Contudo, ao comparar o uso do mesmo termo pelos autores, é observável que há mais afastamentos teóricos do que um diálogo propriamente dito. Lyotard desenvolve minuciosamente a noção de Figural em sua obra anteriormente citada, apresentando as nuances que formam o conceito e que, a saber, envolvem política, linguagem, psicanálise e arte. O Figural se constitui por meio das relações entre consciência, inconsciente, racionalidade, desejo, ordem e transgressão. Na verdade, ele escapa à razão. Segundo Lyotard, tal noção é como uma força formada na atividade do desejo que vislumbra a transformação da razão por meio da sua interferência. Na primeira parte do livro, o filósofo refere-se ao Figural como aquilo que, no discurso, é tido como incomensurável, impróprio à representação discursiva; ao que não se deixa ser assimilado nem pela percepção, nem pelo pensamento; ao que não é capaz de se restringir a conceitos discursivos. É apenas na segunda parte do livro que o autor apresenta o papel do Figural na arte. Ao tratar da prática artística, Lyotard demonstra como o Figural é encontrado na pintura e na poesia. O

apontado, inclusive, na aula do dia 5 de maio de 1981 (o mesmo ano da publicação do livro *Francis Bacon: lógica da sensação*) do curso de pintura, quando Deleuze faz comentários sobre os pintores que buscaram uma terceira via de criação, um caminho temperado, desviante da representação e do abstrato. Para expressar o caminho médio, ele recorre ao termo “figural” de Lyotard. O filósofo diz em aula: “tomemos um termo... por exemplo, vou pedir emprestado ao Lyotard uma terminologia que me parece muito precisa”. E continua: “Quando Lyotard opõe o que ele chama de ‘figural’ ao ‘figurativo’ — não é [referente à] pintura figurativa de fato, [...] é uma pintura ‘figural’”<sup>6</sup> (DELEUZE, 1981f, n.p., tradução nossa). Nessa fala encontramos as direções conceituais que Deleuze dará ao termo. O pensador da diferença vai ao encontro do pensamento de Lyotard para delinear uma concepção de Figura não figurativa. Ele se apropria do termo “figural” e o utiliza de forma operatória a fim de sublinhar o seu entendimento sobre um estilo de desenho. E para compreender o uso do termo por Deleuze é preciso ir às bases que estruturam o fundo dessa comparação de diferença, e não de oposição, que dá vazão a uma nova estética.

Quanto à figura do estilo figurativo, a base de sua perspectiva é a noção de que o figurativo retém na imagem uma referência direta ao objeto representado na tela por via da *ilustração* ou da *narrativa*. Em outras palavras, a base da arte figurativa é a *representação de algo*, que pode se dar por meio de um profundo realismo ou não. A questão é que a imagem figurativa deve manter com a forma representada (seja ela humana, animal, de algum elemento da natureza ou objeto) semelhanças suficientes para possibilitar o seu reconhecimento. Isso porque a imagem do tipo figuração busca atribuir sentido e significado aos elementos do quadro. A obra, então, consiste em um composto de signos que formam um enunciado. Encontramos aqui um procedimento de interpretação, como se os elementos de composição da tela fossem metafóricos e precisassem ser apreendidos. O figurativo, tomado como a representação de algo, implica uma relação ilustrativa entre a imagem e o objeto, e uma tela com diversas imagens forma um conjunto composto por diversos objetos ilustrados. No caso, as imagens passam pelo cérebro para serem compreendidas e assimiladas, a fim de ganhar

---

conceito, como uma força, atua na obra na dimensão do não visível, estando no limiar entre o sensível e o inteligível. Ele é a fronteira entre o pensamento racional e a sensibilidade. Como claramente resume o pesquisador Diego Damasceno (2022, p. 31), o Figural “pode ser entendido como uma energia liberta, não direcionada, não ancorada em uma representação, que atua de modo transgressor nas formas e nas estruturas da visão. O figural desloca a atenção do significado para a camada sensível, não codificável do significante”. A noção é outra para Gilles Deleuze, que pensa o mesmo conceito como uma operação que radicaliza a representação figurativa e que deforma a figura por meio da sensação. O Figural, na sua perspectiva, é aquilo que é visto, o que se refere à sensação, não ao significado.

<sup>6</sup> No original: “Prenons un terme... des termes par exemple j’emprunte à Lyotard une terminologie qui me paraît très juste et très [...] Lorsque Lyotard oppose ce qu’il appelle le ‘figural’ au ‘figuratif’ — ce n’est pas une peinture figurative en effet parce qu’il n’y a pas de peinture figurative, encore une fois, c’est une peinture ‘figurale’”.

sentido e significado. Assim, o processo de construção do figurativo nos leva a aproximá-lo da construção do pensamento do tipo representacional exposto por Deleuze (principalmente) na obra *Diferença e repetição*. Nela, o pensador faz uma crítica à reconhecimento, ou melhor, ao modelo cognitivo do pensamento, que tem como máxima que conhecer é reconhecer. Esse modelo também postula que, quando pensada na área da arte, a reconhecimento pode submeter as obras à interpretação e enquadrá-las em discursos metafóricos. Por isso, entendemos que a pintura figurativa é modulada na linha reta do pensamento, que visa a definir o sentido dos signos visuais para atribuir um significado maior à tela. Seu mecanismo de funcionamento é binário: *Isto* quer dizer *Isso*, *Isto* significa *Isso*, o que é condensado na conclusão de que “a tela *representa (ilustra ou narra)* isso”. Nesse funcionamento que a tudo classifica, é possível afirmar que a representação e a figuração se ocupam em criar formas orgânicas ou organismos. Deleuze faz um comentário que vai nessa direção:

A arte pode, então, ser figurativa, mas vê-se com clareza que ela não o é inicialmente, que a figuração é apenas um resultado. Se a representação está em relação com um objeto, essa relação deriva da forma da representação; se esse objeto é o organismo e a organização, é porque a representação é antes de tudo orgânica, é porque a forma da representação exprime antes de tudo a via orgânica do homem como sujeito (DELEUZE, 2007, p. 126).

Em contrapartida, a *Figura* de uma pintura *figural* destoa da figuração primária (figurativa) que Deleuze compreende como *mímese* — no sentido de uma cópia que se pretende fiel ao modelo. A argumentação reforça o atrito entre os termos “figuração” e “figural”. Explicamos: a Figura surge como aquilo que escapa à representação do objeto, uma vez que ultrapassa os mecanismos da reconhecimento, ao passo que o figural marca os aspectos principais de uma Figura livre que não está submetida a uma interpretação nem a um sentido e/ou significado. Trata-se de uma figuração secundária sem ilustração ou narrativa em que a Figura é desvinculada de um princípio redutor de sua modulação. Porém, a diferenciação dos termos tem um propósito teórico e plástico mais profundo: romper com os princípios figurativos possibilita o acontecimento de uma imagem outra desprovida do caráter retratista e das forças estratificadoras do registro. Nesse cenário, a produção artística não está impelida a um fim comum. A pintura figural começa quando a arte não busca uma figura que faça transparecer a essência do objeto pintado, quando passa a pintar os acidentes que compõem as formas das figuras. Usando as palavras de Deleuze e realizando uma torção no texto, dizemos que no estilo figural “há sempre uma queda, um risco de queda; a forma começa a dizer o acidente, não mais a essência” (DELEUZE, 2007, p. 125). Justamente por isso, Deleuze entende que a Figura é

uma imagem construída em traços a-significantes e, sendo assim, está apta a desarranjar e deformar os traços de uma imagem figurativa. Ou seja, o termo “figural” refere-se a uma imagem combativa que não somente é criada em oposição à representação como também desconstrói a figuração.

Devido a isso, a Figura que surge do figural não pode ser capturada pelo sistema cognitivo, que analisa as imagens e conta uma história num longo discurso através do cérebro. Trata-se de uma pintura que toca diretamente o sistema nervoso (DELEUZE, 2007, p. 42) e de uma Figura que acontece como forma sensível. Por isso, podemos entender que a base do estilo figural é a sensação. Tal entendimento avigora a discussão entre as imagens pictóricas e as imagens do pensamento. Explicamos: para criar uma imagem pictórica da diferença, a figura precisa estar livre, em estado de graça, a ponto de suas marcas livres acionarem a sensação e tornarem-se Figura. Isso nos encaminha, uma vez mais, aos argumentos presentes em *Diferença e repetição*, visto que a criação da Figura por via da sensação reforça o projeto do *pensamento sem imagem* proposto por Deleuze. O filósofo busca uma imagem do pensamento reformulada, que seja contrária às imagens dogmáticas e aos seus espetáculos cognitivos. O pensamento sem imagem segue, então, nessa direção e tem como intuito compor o pensamento com as forças da criação, da sensação, da fabulação, do erro, da experimentação, etc. O figural, então, é criado na ordem do pensamento sem imagem, pois, se a figuração se movimenta em uma direção binária, o figural se movimenta por caminhos múltiplos que não visam a um fim (modelo); o figural privilegia as conexões durante o trajeto. Para a Figura, mais valem as sensações do que o reconhecimento, de modo que a pintura no estilo figural não procura representar a vida, mas pintá-la e fazê-la ser sentida.

### 2.1.2 A Figura *entre*

Quando modulado na obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, o conceito de figural concentra-se no plano pictórico das características singulares das Figuras criadas por Francis Bacon, sem deixar de fazer menção ao diálogo com Lyotard e com o plano macro do termo “trabalho” apresentado por Deleuze em seu curso sobre pintura. A escolha da escrita do conceito demonstra o entendimento acerca da aptidão de Bacon para criar Figuras que surgem como uma nova possibilidade visual — que não é mimética nem narrativa, tampouco ilustrativa. Aptidão para criar Figuras que se desviam das imagens que convencionalmente buscam uma representação quase fotográfica e das pinturas que recorrem à abstração. Por isso são Figuras no sentido figural.

Tendo em vista as predileções do pintor Francis Bacon, Deleuze argumenta que o desvio para a figuração na pintura pode se dar por duas vias: (1) em direção à forma pura, por meio da abstração; ou (2) em direção a um puro Figural, por extração e isolamento da figura. Nos casos em que há uma imagem que remete à figura (mesmo que somente por algumas nuances), o pintor toma, então, a segunda via. Esse último desvio é o escolhido por Bacon. Se antes foi mencionado o lugar do figural *entre* a narrativa e a ilustração, seguindo a mesma perspectiva e acrescentando um grau a mais, podemos afirmar que as Figuras de Bacon se encontram no *entre* de uma pintura abstracionista (que dissolve por completo a imagem) e de uma pintura figurativa (que mantém o caráter representativo), o que as torna Figuras desfiguradas que guardam certas semelhanças.

Desenvolvendo melhor o ponto, podemos indicar que as Figuras se encontram em um espaço *entre* o figurativo e o abstracionismo, pois são criadas por fluxos de linhas, de traços e de tintas ao mesmo tempo que fazem alusão a alguma forma orgânica. O que poderia gerar um paradoxo visual cria uma “espécie” própria de Figura que apresenta a originalidade do estilo da pintura de Bacon em relação ao abstrato e ao figurativo. Ao teorizar sobre a Figura, é preciso considerar que o aspecto ilustrativo inevitavelmente estará presente na reprodução de certas partes do corpo, assegurando que ela não caia em um total abstracionismo. Entretanto, os aspectos figurativos não precisam tomar todo o corpo da Figura. Em geral, eles são percebidos na cabeça e/ou no rosto das imagens criadas pelo pintor. O livro de entrevista traz uma citação em que Bacon explica que mesmo que se “deseja uma imagem construída com manchas irracionais, por outro lado, o aspecto ilustrativo inevitavelmente terá de estar presente na produção de certas partes da cabeça e do rosto; se deixarmos de fora esse aspecto, estaremos simplesmente fazendo um desenho abstrato” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 126). A Figura é, entre os elementos que constituem o quadro, o único que comporta componentes orgânicos como corpos, cabeças e rostos. Se eles guardam semelhanças com o corpo humano, é porque, dito de forma clara por Deleuze (2007, p. 23, grifo nosso), “*a Figura é o corpo*”. Devido às suas nuances, a Figura é o elemento central da análise pictórica do filósofo e aquele sobre o qual ele mais se debruça no livro FB:LSS. O principal motivo disso (ou um dos principais), pode-se supor, é que na Figura se concentra o maior teor representativo do quadro. Daí o empenho de Deleuze em pensar a Figura em Bacon, que, por sua vez, é capaz de tornar visível a sensação — ou a intensidade, ou a diferença — por meio dos elementos do corpo e do rosto que a compõem e que se decompõem. Pensando por conexões, o que Deleuze afirma no livro de 1968 sobre a diferença, isto é, que “são todas as formas que se dissipam quando se refletem neste fundo que emerge” (DELEUZE, 2006a, p. 44), se assemelha ao que ele defende

no livro de 1981: as formas se dissipam para se deformar e se tornar forças que incidem no corpo e no rosto. Deleuze (2007, p. 42) reforça o ponto nesse mesmo livro ao afirmar que “a figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne”. Considerações como essas sublinham a importância da Figura no plano do pensamento sem imagem, e justamente por isso a teorização retorna ocasionalmente nas obras do pensador da diferença.

Os retratos nos ajudam a experimentar visualmente o espaço *entre* o figurativo e o abstrato no qual se aloca o estilo figural. O tríptico abaixo, por exemplo, intitulado *Study for a self-portrait* (“Estudo para um autorretrato”), tem como direção primeira uma das expressões máximas da representação figurativa na história da arte, o retrato (ver Figura 5). Além disso, na proeminência da Figura centralizada, em oposição aos tons pastel e à composição límpida dos outros elementos da tela, percebemos características da pintura abstrata, o que se deve ao monocromatismo e à ausência de demais elementos. Nas obras em que a intenção do pintor é desfazer a si mesmo ou a sua própria imagem, ressoa uma agitação no corpo da Figura a fim de revelar suas formas internas, que atingem níveis mais elevados por se tratar de um autorretrato. Afinal, como deformar a si mesmo? A Figura tem traços do contorno do corpo demarcados, mas o corpo que está dentro dessa demarcação não possui a mesma nitidez. Suas pernas contorcidas estão revestidas pelos tons da calça, enquanto os seus braços nus ganham maior dissipação quando alcançam as mãos. Entretanto, a alta potencialidade da Figura é vista nas cabeças e nos rostos nas três telas, ou, poderíamos dizer, na metade dos rostos e das cabeças pintadas. Mas, mesmo pela metade, eles são tão vigorosos que envolvem o corpo inteiro da Figura (FICACCI, 2010, p. 75).

Figura 5 – *Study for a self-portrait* (Francis Bacon, 1985-1986)



Fonte: Bacon (1986).

Por via do *Study for a self-portrait*, ainda é possível retomar o ponto enfatizado por Deleuze de que a pintura — e, podemos dizer, também a Figura — “não tem modelo a representar, nem história a contar” (DELEUZE, 2007, p. 12), e esse é igualmente o caso dos trípticos, que são formados por uma sequência de obras. Isso não significa que a Figura não tenha nenhum tipo de semelhança com a imagem orgânica ou que qualquer semelhança deva ser dissipada. Segundo Deleuze (2007, p. 100), no estilo figural “a Figura ainda é figurativa, ainda representa alguém, um homem que grita, um homem que sorri, um homem sentado, ela ainda conta alguma coisa, mesmo que seja um conto surrealista”. Desse modo, pode-se dizer que “a oposição da Figura ao figurativo se faz numa relação interior muito complexa, e, no entanto, não é praticamente comprometida nem mesmo atenuada por essa relação” (DELEUZE, 2007, p. 100). O que está em jogo é algo mais abstruso, posto que requer um cuidado atento do pintor para não atravessar o tênue limite do espaço *entre*. Não é somente questão de deformar a figura, trata-se de criar uma figura outra que se comunique pela sensação. Tal problemática permeou o pensamento pictórico de Bacon, que constantemente se fez esta pergunta: “como [é possível] fazer essa coisa com o máximo de semelhança da maneira mais irracional possível? Que não se trate somente de reconstituir a aparência da imagem, mas de reconstituir todas as áreas de sentimentos por ela inspirados” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 26). A questão em Bacon é como atravessar o aparato cognitivo e tocar o sistema nervoso por meio da sensação, mesmo porque, segundo ele, “não podemos ficar reproduzindo sem parar a Renascença ou a arte do século XIX, ou qualquer outra coisa. *O que se deseja é o novo*” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 179, grifo nosso). Para tanto, a tela não pode sucumbir e se submeter às narrativas representacionais. A pintura precisa ater-se ao *fato* da obra. O *fato*, ou seu sinônimo *acontecimento*, é entendido por Deleuze como aquilo que se experimenta por meio das sensações produzidas pela pintura. Não contendo nenhum aspecto inteligível, o *fato* remete à sensação, de maneira que as Figuras, e em geral as telas, de Bacon devem ser sentidas. Nessa mesma direção, a pensadora Anne Sauvagnargues comenta o procedimento baconiano de escapar de certa tradição pictórica. Ela diz:

Bacon escapa, assim, da figuração, da ilustração ou da anedota, da representação convencional do corpo. [...] Não há narração, e sim um acontecimento figural: algo acontece, ocorre, algo passa na emergência sensível da figura que pertence ao registro intensivo da deformação do corpo (“figural”), e não à ilustração abstrata da transformação das formas (“figurativa”). [...] Enquanto a forma se dirige ao cérebro, atua através da percepção consciente, e em última análise funciona como um clichê, ou seja, como uma imagem acordada, fixa, generalizada, desencadeando uma resposta sensorial-motora acordada, a Figura, uma forma sensível relacionada com a sensação, torna possível alcançar o sistema nervoso, produzindo aquele choque, aquela sensação

violenta que qualifica a obra-prima<sup>7</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 202, tradução nossa).

Esse excerto reforça a compreensão de que o figural não é somente uma imagem oposta à figuração, mas possibilita a criação de uma Figura portadora de sensação, que, por sua vez, é contrária ao sensacional referente ao espetáculo. Nesse sentido, uma imagem figural que contenha sensação é, propriamente, a Figura em Bacon. Entretanto, o processo para a criação de uma Figura do tipo figural requer movimentos muito próprios e singulares desse estilo. Na perspectiva deleuziana, o modo como Bacon impede a representação e cria o figural envolve um procedimento inicialmente simples e rudimentar, que consiste em isolar a Figura dos outros elementos da tela. Deleuze inicia o livro conceituando o *lugar de isolamento* da Figura antes mesmo de apresentar sua noção de Figura, isso porque isolar a Figura é um procedimento pictórico crucial para trazer à tona o fato pictórico.

### 2.1.3 Uma ou mais Figuras

Deleuze entende que a figuração é o que resulta da composição da narração somada à ilustração. Sobre essas duas “matérias” do composto, há variações de grau, de dosagens de seus usos na tela. Por ser algo modulável, a figuração casualmente pode aparecer próxima da ilustração e, em outro momento, surgir próxima da expressão narrativa, o que gera imagens pictóricas distintas. Quando a figuração tende à ilustração, forma-se uma relação contígua entre a imagem da tela e o objeto que se pretende ilustrar. A obra de Velázquez com que começamos este trabalho é um exemplo claro desse recurso, pois a intenção dela é ilustrar todas as nuances do “objeto” pintado. Por outro lado, quando a figuração tende à narrativa, suscita na tela a relação entre as figuras ou entre as figuras e as outras imagens do quadro, criando assim um conjunto narrativo que atribui a cada imagem o seu objeto externo. A narrativa gera uma história para a tela, mas essa história surge a partir das intenções de quem observa a imagem ou de quem a pinta, que busca o seu sentido tendo como parâmetro o que está fora dela. Tendo em vista tais

---

<sup>7</sup> No original: “Bacon échappe ainsi à la figuration, à l'illustration ou à l'anecdote, à la représentation convenue du corps. [...] Il n'y a pas narration, mais événement figural : quelque chose se passe, a lieu, quelque chose passe dans le surgissement sensible de la Figure, qui relève du registre intensif de la déformation du corps ('figural') et non de l'illustration abstraite de la transformation des formes ('figuratif'). [...] Tandis que la forme s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire de la perception consciente, et fonctionne finalement comme un cliché, c'est-à-dire comme une image convenue, figée, généralisée, déclenchant une réponse sensorimotrice convenue, la Figure, forme sensible rapportée à la sensation, permet d'atteindre le système nerveux, en produisant ce choc, cette sensation violente qui qualifie le chef d'œuvre”.

divisões, Deleuze afirma que as variações de graus não mudam o fato de a figuração ser a confluência da narração com a ilustração. Entre elas, o risco da representação é o mesmo, por isso são correlatas: toda vez que houver duas figuras ou mais, a tendência será introduzir uma história para agregar ao conjunto visual ilustrado. Tal posicionamento não é algo propriamente deleuzeano, tampouco se limita ao pensador. Na aula de 7 de abril, o filósofo trata do contexto geral do problema e afirma ser essa uma questão pertinente também para Francis Bacon. Ele diz:

Bacon nunca deixa de dizer em suas entrevistas: “existem apenas dois perigos na pintura” — e isto não é uma ideia original, porque me parece que sempre foi a ideia de todos os pintores — “existem apenas dois perigos na pintura: a ilustração e, pior ainda, a narração”. Um grande crítico da pintura, Baudelaire, já falava desses perigos: ilustração e narração. *E o que chamamos de figuração, em geral, é o conceito comum que agrupa estas duas coisas: ilustração e narração.* Então, quando você olha para certas pinturas, o que acontece? [Uma tentativa de interpretação:] Ah, sim, o que ele está fazendo? Oh, sim, é alguém cortando a cabeça de outra pessoa, e assim por diante. É uma batalha. Há todo um aspecto figurativo, todo um aspecto narrativo<sup>8</sup> (DELEUZE, 1981b, n.p., tradução e grifo nossos).

A mesma problemática da figuração indicada por Deleuze em suas aulas reaparece algumas vezes nas entrevistas de Bacon. O pintor faz uma colocação pertinente ao responder à seguinte questão do entrevistador David Sylvester (2007, p. 12): “por que você queria evitar uma interpretação narrativa?”. Bacon responde: “não é que eu queria evitar, mas gostaria muitíssimo de fazer aquilo que Valéry<sup>9</sup> disse: proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 12). Declarações como essa deixam claro o ímpeto do pintor de criar por vias outras que não a das narrativas. Em outro trecho da entrevista, encontramos a confirmação de que Bacon não se propõe a ilustrar e de que, em segunda ordem, teve as obras de Paul Cézanne (1839-1906) como um norte para pintar mais de uma figura sem favorecer a ilustração. Neste trecho, David Sylvester (2007, p. 63) pergunta ao pintor: “são poucos os quadros que você fez com várias figuras. Você se concentra numa única figura porque acha que isso é mais difícil?”. Francis Bacon (*apud* SYLVESTER, 2007, p. 63) responde: “eu tenho a impressão de que, no momento em que se passa a jogar com várias figuras, cria-se

<sup>8</sup> No original: “Bacon ne cesse dans ses entretiens de dire: ‘il n’y a que deux dangers de la peinture’ — et ça c’est pas une idée originale parce qu’il me semble que ça toujours été l’idée de tous les peintres — ‘y a que deux dangers de la peinture, c’est l’illustration et pire encore, la narration’. Un très grand critique de peinture, Baudelaire, parlait déjà de ces dangers: illustration et narration. Et ce qu’on appelle la figuration, généralement, c’est le concept commun qui groupe ces deux choses: l’illustration et la narration. Alors devant certains tableaux, qu’est-ce qui se passe? Ah bah, oui, qu’est-ce qu’il fait? Ah oui, c’est quelqu’un qui coupe la tête à quelqu’un d’autre, etc. C’est une bataille, bon. Y a tout un aspect figuratif, tout un aspect narratif”.

<sup>9</sup> Paul Valéry (1871-1945), filósofo, escritor e poeta francês.

imediatamente uma faceta novelística, [...] constrói-se uma narração. Eu sempre espero poder pintar várias figuras sem esse lado narrativo”. Sylvester replica: “como Cézanne fez com as banhistas?”. O pintor concorda: “exatamente”. O segundo trecho citado demonstra que a argumentação de Deleuze está de acordo com os interesses pictóricos, criativos e criadores de Francis Bacon. O ponto, então, não é o acordo teórico entre os dois, mas a forma como Bacon se desviou da figuração nas telas com mais de uma Figura, e isso na perspectiva de Deleuze.

Diante das técnicas pictóricas de Bacon e daquilo que ele se mostrava interessado em realizar, Deleuze indica que são duas as principais características das suas Figuras. A primeira seria sua *não* relação com o “fora do quadro” — ou, ao menos, não haveria uma relação direta. Isto é, por serem as suas Figuras imagens de ordem secundária, elas não são *mímeses*. As imagens não remetem a um modelo, a um ideal ou a um objeto exterior à tela. Tais Figuras se formam na *lógica da sensação* e, por isso, têm uma forma disforme que remete diretamente à sensação, não ao cérebro.<sup>10</sup> As obras de Bacon atingem o sistema nervoso, rompendo com a interpretação recognitiva e interpretativa. O segundo aspecto importante acerca das Figuras baconianas é que, mesmo com mais de uma Figura na tela, elas não formam uma narrativa e não contam uma história. Tal aspecto é crucial para especificar as telas de Bacon. Mesmo nas obras em que há duas Figuras ou mais, as Figuras se unem — por meio do processo de acoplamento — para formar um só corpo. No caso dos trípticos, não é diferente: embora a sequência das obras possa sugerir uma narrativa, as telas, por sua parte, têm uma relação ou mesmo uma ordem, mas não uma história. Assim, a batalha do pintor não é contra a quantidade de Figuras no quadro ou a relação entre as obras, e sim contra as narrativas que elas podem fomentar. Esse é um dos grandes desafios de um pintor da diferença e diz respeito à

---

<sup>10</sup> Anos após a publicação de FB:LSS, no último capítulo da obra *O que é a filosofia?*, denominado “Do caos ao cérebro”, Deleuze e Guattari abordam este órgão do corpo humano tão relevante quando se trata de conhecimento: o cérebro. Segundo os autores, em geral o cérebro é assimilado como um elemento pertencente à ciência cuja funcionalidade está a serviço da formação e da comunicação de informações racionais. As conexões realizadas no cérebro estão sob o modelo estreito da reconhecimento. Todavia, para os autores, o cérebro não se restringe a um órgão receptor e transmissor de informações cognitivas. Ele é produtor de pensamento. No caso, o cérebro consiste na união de três planos de pensamento: arte, ciência e filosofia. Ele é tido como “um conjunto complexo de conexões horizontais e de integrações verticais, reagindo umas sobre as outras, como testemunham os ‘mapas’ cerebrais” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 245), que não são restritos às premissas da racionalidade. Assim, quando se fala sobre o sistema nervoso na mesma teoria, não se trata somente da perspectiva neurológica segundo a qual o cérebro é responsável pelas sensações no corpo. Os pensadores vão adiante e entendem o cérebro como um elemento constituinte do sujeito. Segundo eles, “é o cérebro que diz Eu [...]. [Mas] não é o mesmo cérebro que o das conexões e integrações [...]. Este Eu não é apenas o ‘eu concebo’ do cérebro como filosofia, é também o ‘eu sinto’ do cérebro como arte. A sensação não é menos cérebro que o conceito” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 249). A teorização não se mostra a mesma no livro sobre a pintura, em que o entendimento de cérebro aparece com o sentido mais geral. Assim, tentando encontrar uma saída para o impasse, quando falamos de sensação na arte e dizemos que ela toca o sistema nervoso, não estamos excluindo o cérebro. O que ocorre é que o aparato recognitivo cerebral não é capaz de reconhecê-la e classificá-la sem que com isso a noção não seja reduzida às premissas da identidade.

engenhosidade criativa particular de cada artista. Com Bacon, a dúvida permanece: como ele consegue criar uma obra, ou um tríptico, com duas ou mais figuras sem produzir uma faceta novelística ou o tédio da comunicação? Deleuze encontra uma possível resposta: ao contrário do que ocorre com outras pinturas, que os quadros de Bacon tenham duas Figuras ou mais não os impede de ater-se a um só *fato*. A aula de 7 de abril novamente ajuda a compreender a noção de *fato*:

O que é o fato? Bacon o define muito bem e ele realmente se aplica a todas as pinturas. O fato pictórico é quando você tem várias — e podemos ver isso melhor no nível “vários” —, quando você tem várias figuras no quadro sem que ele conte qualquer história. [Deleuze retoma a influência de Cézanne em aula]. E Bacon dá um exemplo que poderia nos tocar: “As banhistas” de Cézanne. Ele diz: “É maravilhoso, ele conseguiu colocar doze figuras ou catorze figuras” [...] e conseguiu colocar várias figuras para fazê-las coexistir na tela — implicitamente, senão não faria sentido, “com necessidade” [...]. Acrescento “com necessidade”: fazer coexistir várias figuras sem nenhuma história para contar. Se existe uma necessidade para essa coexistência, então você sente o que é o fato pictórico. Essa necessidade da própria pintura<sup>11</sup> (DELEUZE, 1981c, n.p., tradução nossa).

A relação, nas obras de Bacon, entre várias Figuras (acopladas ou distintas) que ocupam a mesma tela sem que retratem nenhuma narrativa ou ilustração é o que Gilles Deleuze denomina *matter of fact*.<sup>12</sup> Oposto às relações inteligíveis entre ideia e objetos dados na figuração primária, o *matter of fact* não mantém nenhuma característica dessa ordem. O efeito que ele produz entre Figuras se dá por via das sensações. Com mais de uma Figura na tela, há o composto de sensações que, juntas, determinam um mesmo fato ou, podemos dizer, um fato comum entre as Figuras, o que tanto ocorre em uma única tela quanto nos trípticos. Em todos os casos, as Figuras se unem em um mesmo *matter of fact*. Desse modo, quando Bacon introduz mais de uma Figura na tela, a segunda Figura está ali como um espectador, um *voyeur*, o que não a torna distinta do fato pictórico, daquilo que acontece na obra. As demais Figuras introduzidas na imagem têm “função de testemunho” (DELEUZE, 2007, p. 21) e nem sempre são pintadas como corpos. Para o filósofo, mesmo as fotografias e os retratos ao fundo exercem

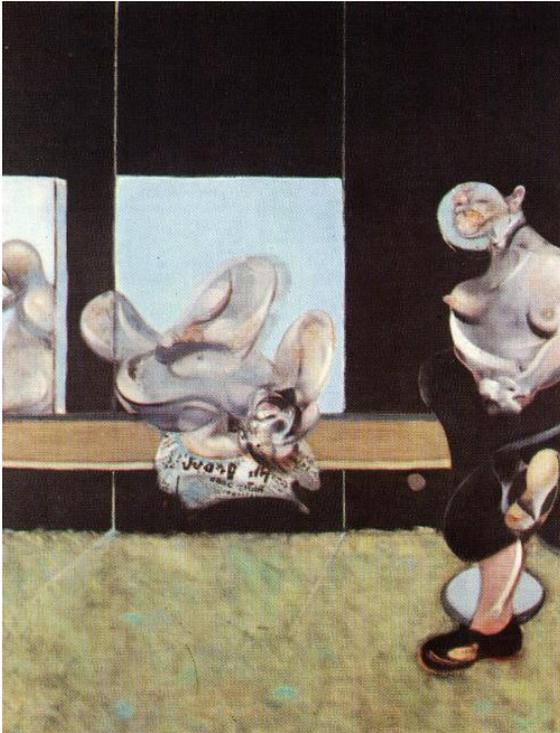
<sup>11</sup> No original: “Le fait, c’est quoi? Bacon le définit assez bien et là, ça vaut vraiment pour toute la peinture. Le fait pictural, c’est lorsque vous avez plusieurs — on peut le voir mieux au niveau de plusieurs — lorsque vous avez plusieurs Figures sur le tableau, sans que ça raconte aucune histoire. Et Bacon prend un exemple qui pourrait nous toucher : ‘Les Baigneuses’ de Cézanne. Il dit : ‘c’est formidable, il a réussi à mettre douze figures ou quatorze figures’, [...] et il a réussi à mettre plusieurs figures, à faire co-exister sur la toile — sous-entendu sinon ça n’avait aucun sens, ‘avec nécessité’ — [...]. J’ajoute ‘avec nécessité’: faire co-exister plusieurs figures, sans aucune histoire à raconter. Si il y a une nécessité de cette co-existence, vous pressentez dès lors ce qu’est le fait pictural. Cette nécessité propre de la peinture”.

<sup>12</sup> Soa próximo à expressão da língua inglesa *as a matter of fact*, com sentido semelhante ao das expressões “na verdade” e “na realidade”, utilizadas para complementar uma afirmação. Tradução literal: “questão de fato”; refere-se a algo que não é uma opinião ou conjectura, mas um fato mesmo.

o papel de testemunhas; não estão à toa na obra e as suas presenças compõem o quadro. Essas demais Figuras são elementos de composição do fato pictórico, não são figuras aleatórias.

Na obra *Studies from the human body* (“Estudos a partir do corpo humano”) de 1975, observamos a composição de duas Figuras na tela e um terceiro elemento no canto esquerdo, que sugere nuances de um corpo (ver Figura 6). A tela se concentra na relação entre as duas Figuras, e o fato pictórico é emitido por elas. Contudo, essa relação não é intuitiva, uma vez que os corpos não dialogam. A presença de uma Figura é totalmente independente da presença da outra. Se porventura uma das Figuras fosse retirada da tela, o *matter of fact* se transformaria, mas isso não significa que o quadro deixaria de funcionar na lógica da sensação. Não é possível assinalar nessa pintura qual Figura funciona como agente de ação e qual observa o que acontece. A Figura deitada realiza movimentos de contorção no corpo e olha para a Figura em pé, que se movimenta para atravessar, para passar pela tela de uma extremidade à outra. Enquanto caminha, ela observa o corpo deitado. Entre as Figuras, cada uma com seu composto de sensações, há uma sensação em comum, que é o fato da obra. Dizendo de outra forma, a sensação acontece porque algo se passa entre esses corpos, e a sensação que passa forma o *matter of fact*. O mesmo ocorre na segunda versão da obra *Study of red pope* (“Estudo do papa vermelho”), de 1962, porém por meio de uma relação distinta entre as Figuras (ver Figura 7). Se no quadro *Studies from the human body* não se sabe bem a posição das imagens, isto é, se não se sabe quem é o observador, na tela *Study of red pope* a disposição das Figuras cria distintas profundidades que espacializam a relação entre elas. A imagem do papa está centralizada e delimitada por elementos geométricos, como o tapete redondo ou a caixa cilíndrica vazada que marca o espaço vertical no qual a Figura se aloca. A outra Figura, que está fora desse espaço, como uma imagem no vidro, observa o papa. Na pintura, a segunda Figura, que se encontra em um segundo plano, é o *voyeur*. Todavia, mesmo com a relação mais expressiva entre elas, nenhuma história está sendo contada. Não há diálogo, nem comunicação narrativa, nem ilustração.

Figura 6 – *Studies from the human body*  
(Francis Bacon, 1975)



Fonte: Bacon (1975a).

Figura 7 – *Study of red pope, second version*  
(Francis Bacon, 1962)

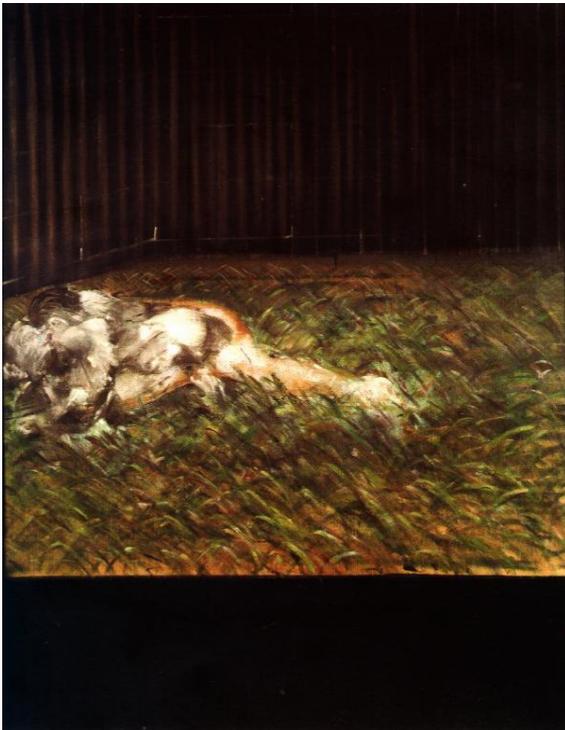


Fonte: Bacon (1962a).

Outro meio para compreender a noção de *matter of fact* é o artifício de acoplamento dos corpos — logo, o acoplamento das sensações. Nesse caso, considera-se a distinção entre as sensações simples e as sensações acopladas, que, mesmo em suas variações, formam a mesma sensação. Entendamos a distinção: há as sensações simples, que são as vibrações emitidas por uma única Figura, e as sensações que surgem no acoplamento de dois corpos, sendo estas vibrações de ressonância. O acoplamento de duas Figuras ocorre, então, quando uma única sensação transita nos corpos por diferentes níveis e com tanta força que os aproxima. Em casos assim, as Figuras não só formam o mesmo fato, mas também compartilham a mesma sensação, de modo que a tela só funciona com a íntima aproximação entre elas. Nas telas em que há dois corpos acoplados, há também o acoplamento de duas sensações, que juntas constituem o mesmo fato pictórico e uma só Figura. Deleuze observa o acoplamento dos corpos perpassados por uma única sensação na tela *Two figures in the grass* (“Duas figuras na relva”), de 1954, na qual as duas Figuras são um mesmo corpo (ver Figura 8). Elas estão imersas e envolvidas por traços imprecisos de um verde vibrante, que faz contraponto ao plano de fundo preto, o qual direciona a nossa visão diretamente para o centro da obra. Bacon pintou uma grande quantidade de telas com corpos acoplados; é o caso da tela *Two figures* (“Duas figuras”), de 1953 (ver Figura 9). A força dos corpos alcança as pinturas de Bacon, mas como força de aproximação, mescla e

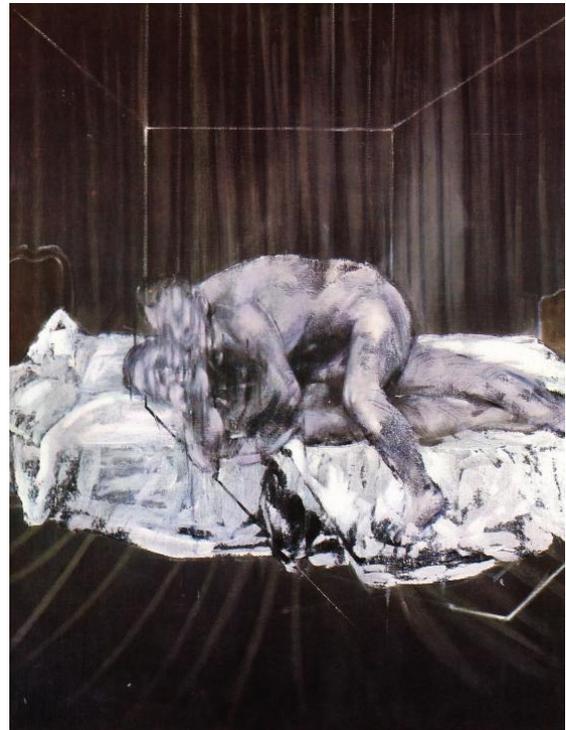
achatamento, para unificá-los em um único fato e uma única Figura. É importante ressaltar que Deleuze leva ao limite a ideia de Figura acoplada ao compreender que, mesmo nas telas com somente uma Figura, esta também é acoplada. Ele defende que, no caso das sensações simples vistas em um único corpo pintado, há diferentes níveis ou graus pelos quais cada sensação passa, que modificam a sua intensidade. Se não há um visível acoplamento de corpos, há o acoplamento de graus de sensações. Assim, em Bacon todas as Figuras são acopladas, pois sempre há variação e acoplamento de sensações no mesmo corpo.

Figura 8 – *Two figures in the grass*  
(Francis Bacon, 1954)



Fonte: Bacon (1954a).

Figura 9 – *Two figures*  
(Francis Bacon, 1953)



Fonte: Bacon (1953c).

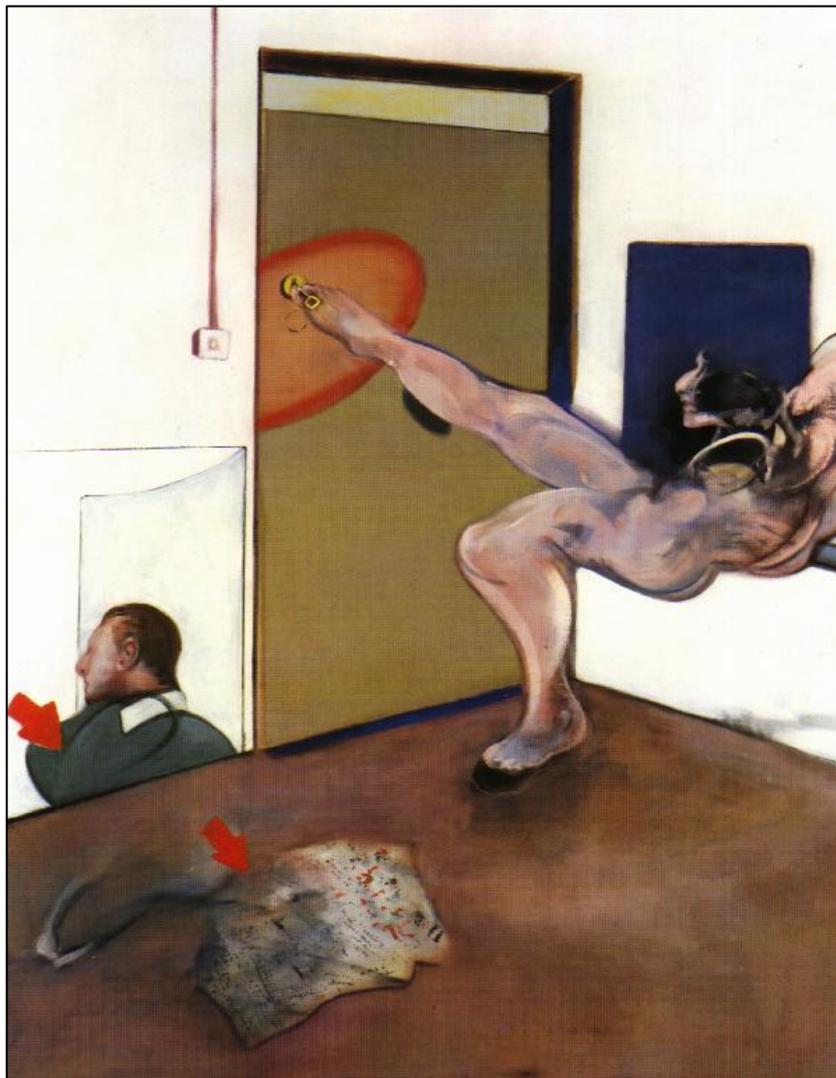
#### 2.1.4 Atletismo da Figura

Em sua busca por libertar as Figuras da ordem representativa, os movimentos violentos de contorção que diluem a anatomia do corpo orgânico são entendidos por Deleuze como uma espécie de atletismo no qual o corpo, agora atlético, incide sobre si mesmo e se *desfigura*. As forças e sensações passam pela Figura e produzem tal exercício corporal, chamado pelo filósofo de “atletismo afetivo” (em mais uma referência a Antonin Artaud).<sup>13</sup> Para referenciar sua teoria, o filósofo faz a análise da obra *Painting* (“Pintura”) de 1978, marcada pelo acrobático

<sup>13</sup> “Um atletismo afetivo” (ARTAUD, 2006).

movimento realizado pela Figura (ver Figura 10). Ela se estica ao limite para alcançar com os dedos do pé a chave na fechadura, enquanto o outro pé permanece *en dehors* no chão. A mesma força de alongamento é vista de uma extremidade à outra do corpo. Quanto ao encontro do pé com a chave, não é claro se o intuito é girá-la, o que confirma a gratuidade dos movimentos da Figura. A fechadura, por sua vez, está isolada pelo contorno em cor laranja, que vibra no contraste com o tom opaco da imagem ao fundo. A cena da tela concentra-se no movimento realizado pelo corpo, um esforço da Figura que demonstra um atletismo todo singular — ainda mais singular quando a fonte do movimento não está mais nela (DELEUZE, 2007, p. 22). A disposição das cores rosa, violeta, branco, cinza e preto na Figura enfatiza o movimento do corpo.

Figura 10 – *Painting* (Francis Bacon, 1978)



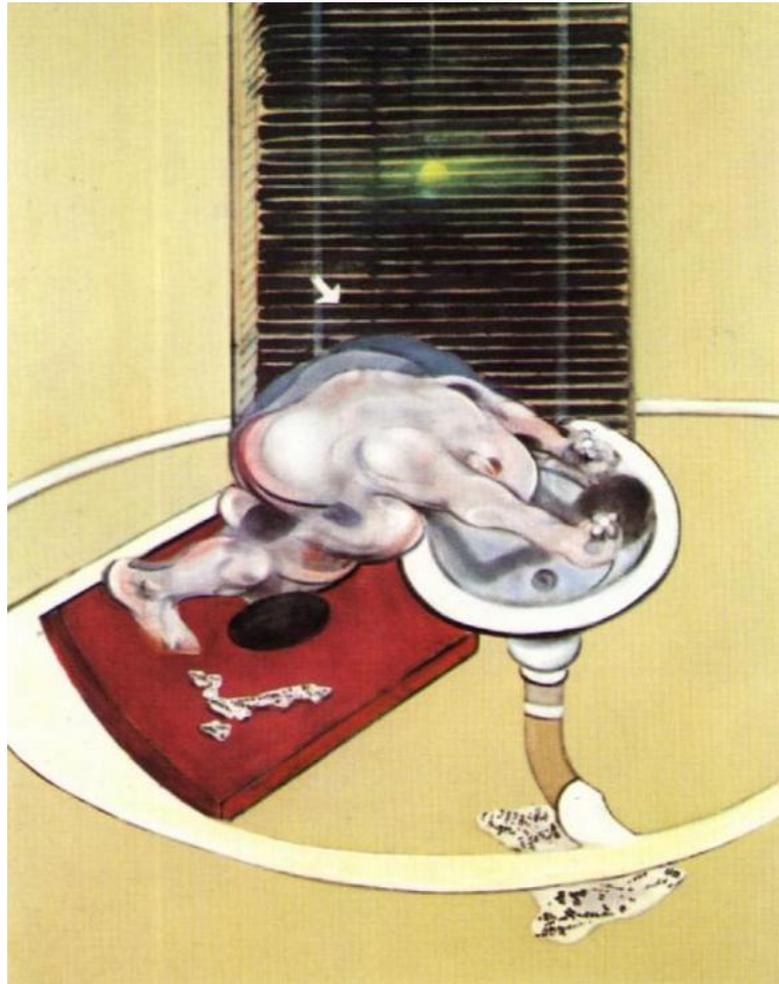
Fonte: Bacon (1978a).

Mais do que em um único elemento, em toda a composição da tela “trata-se de um movimento centrípeto de isolamento cuja fonte não está na figura. Isso leva Deleuze a falar de um ‘atletismo’ singular da figura, de uma ‘violência cômica’, em que o contorno vira aparelho de ginástica para a figura” (MACHADO, 2009, p. 235). Nota-se que há ainda uma segunda Figura no canto esquerdo inferior, um torso de homem que dá as costas para a Figura central. Já o chapado envolve a Figura e abre uma fresta que remete a um cilindro, em direção à qual a segunda Figura vai, como se para atravessá-la. No mais, o chapado aprisiona a Figura forçando-a a permanecer no mesmo lugar. Mesmo aprisionada, a Figura não deixa de efetuar o movimento de contorção, ainda que para isso ela perca sua dimensão anatômica e desfigure seus órgãos. Ainda sobre essa tela, Deleuze pontua:

Ou bem se tem uma queda suspensa no buraco negro do cilindro: primeira fórmula do atletismo derrisório, violento cósmico em que os órgãos são próteses. Ou o lugar, o contorno, que se torna adequado à ginástica da Figura no meio do chapado. Mas o outro movimento, que coexiste evidentemente com o primeiro, é pelo contrário aquele da Figura indo para a estrutura material, para o chapado. Desde o início a Figura é o corpo e o corpo tem seu lugar no centro do redondo. Mas o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo em si mesmo, ele faz esforço sobre si mesmo para se tornar Figura. Agora é no corpo que algo se passa: ele é fonte de movimento. Não é mais problema do lugar, mas do evento. Se há esforço, um esforço intenso, este não é de modo algum um esforço extraordinário como se se tratasse de um feito do corpo além de suas forças sobre um objeto distinto. O corpo se esforça precisamente, ou espera precisamente escapar. Não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta se escapar por... Resumindo, um espasmo: o corpo como plexus, e seu esforço ou sua espera por um espasmo. Talvez seja uma aproximação do horror ou da abjeção, segundo Bacon (DELEUZE, 2007, p. 23).

O quadro *Figure at a washbasin* (“Figura no lavabo”), de 1976, assim como *Painting*, foi analisado por Deleuze como um meio para pensar o intenso movimento que o corpo pode realizar (ver Figura 11). Em um cenário que remete a um lavabo, a Figura agarra com as mãos as torneiras da pia enquanto seu tronco é puxado pelo ralo. Segundo a perspectiva do filósofo francês, “o corpo-figura faz sobre si um esforço intenso, imóvel, para escapar-se por completo pelo ralo” (DELEUZE, 2007, p. 23). Entretanto, há certa ambiguidade na captura da força que impulsiona o corpo, mesmo que a flecha branca logo acima da Figura indique a direção do movimento, isto é, o ralo da pia. A Figura tanto pode se esforçar para escapar pelo ralo, como escreveu Deleuze — e, por isso, segura as torneiras para ajudar no solavanco da força de sucção do ralo —, como pode se agarrar às torneiras para não ser sugada pela força do ralo. Desse modo, é possível pensar, com a tela, a captura das forças de um corpo que deseja se preservar de seu total desfazimento.

Figura 11 – *Figure at a washbasin* (Francis Bacon, 1976)



Fonte: Bacon (1976a).

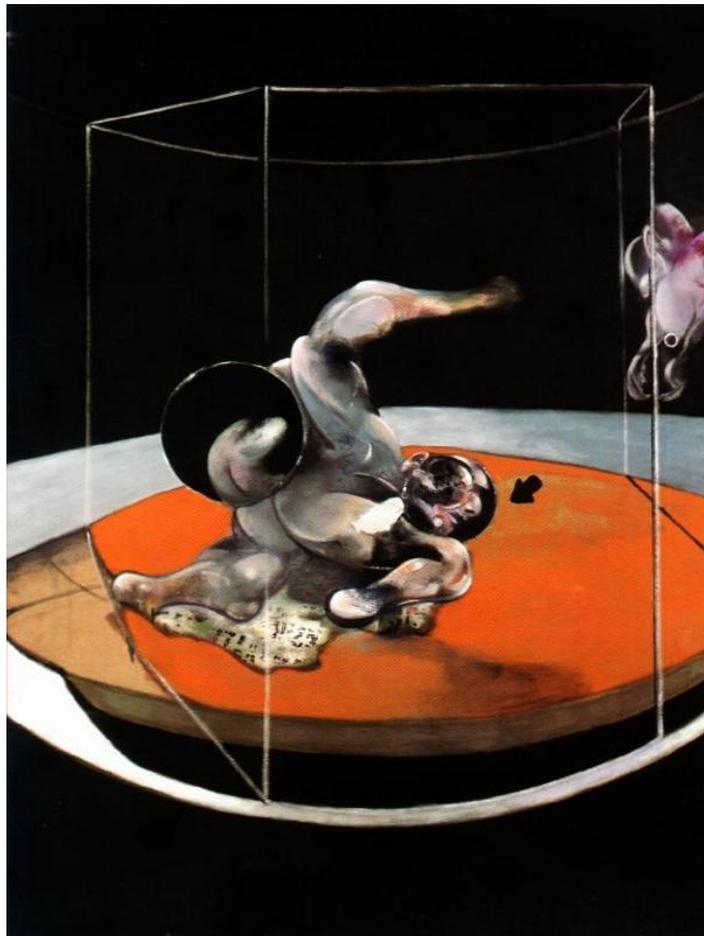
Segundo a análise de Deleuze, a pia funciona na tela como contorno e tem o interesse de isolar a Figura. Ela, então, pretende fugir desse espaço. “Não é mais a estrutura material que roda em volta do contorno para envolver a Figura, é a Figura que pretende passar por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material” (DELEUZE, 2007, p. 22). Trata-se de uma Figura que embate o contorno a fim de encontrar um ponto de fuga nele próprio para se dissipar na estrutura material. A ironia de ultrapassar o contorno pelo próprio contorno é chamada por Deleuze de “atletismo derrisório”. O contorno não é apenas o lugar de isolamento, ele também comporta um ponto de fuga. Em geral, as imagens de contorno enquanto ponto de fuga aparecem em Bacon como objetos: pia, guarda-chuva, etc. Comenta o pensador francês:

Se nos detivermos ao mais simples, o contorno que começa por um simples redondo, veremos a variedade de suas funções ao mesmo tempo que o desenvolvimento de sua forma é a princípio isolante, último território da Figura; mas assim ele já é o “despovoador”, ou “desterritorializante”, visto que força a estrutura a se enrolar, cortando a Figura de todo meio natural; ele é ainda um veículo, pois guia o pequeno passeio da Figura no território que lhe resta; e ele é agregado, prótese, pois sustenta o

atletismo da Figura que se fecha; ele age em seguida como deformante, quando a Figura passa por ele, por um buraco, por uma ponta; e ele se reencontra agregado e prótese em um novo sentido, para a acrobacia da carne; ele é enfim cortina por detrás da qual a Figura se dissolve reencontrando a estrutura; em resumo ele é membrana, e não deixou de ser, assegurando a comunicação nos dois sentidos entre Figura e estrutura material (DELEUZE, 2007, p. 40).

Não há semelhança temática entre as obras de Bacon nem entre os recursos impactantes que comunicam ou produzem o atravessamento de sensações no espectador. Aos elementos que se repetem em algumas telas, não cabe uma interpretação ou uma generalização de seu uso. À parte isso, há a capacidade própria do pintor de criar telas com forças que tocam violentamente o olhar do espectador e atingem suas sensações. Na obra *Figure in movement* (“Figura em movimento”), de 1976, o título explicita o que abate a Figura (ver Figura 12). Nela, o corpo vibra mais alto do que as gritantes cores vermelho e preto. A violência da força que o investe lança partes do corpo para fora da massa de carne por meio do movimento acrobático dos membros esticados. Por sua vez, a massa de carne segue a direção indicada pela seta e faz pressão contra o solo.

Figura 12 – *Figure in movement* (Francis Bacon, 1976)



Fonte: Bacon (1976b).

A violência pintada por Bacon torna-se concreta ao penetrar a Figura, que faz do seu corpo uma realidade imanente imersa na agonia de sua distorção. Mas o movimento é tão rápido e intenso que a captura da tela congela um momento preciso. Não há como presumir o que ocorreria com a carne da Figura após o contato com a força, ao cair no chão. A profunda ressonância entre violência, força e sensação leva o movimento da Figura em direção à forma concreta a realizar-se na tela. E mais: a ressonância dos elementos é sentida pelo espectador.

## 2.2 FUNCIONAMENTO LÓGICO-PICTÓRICO

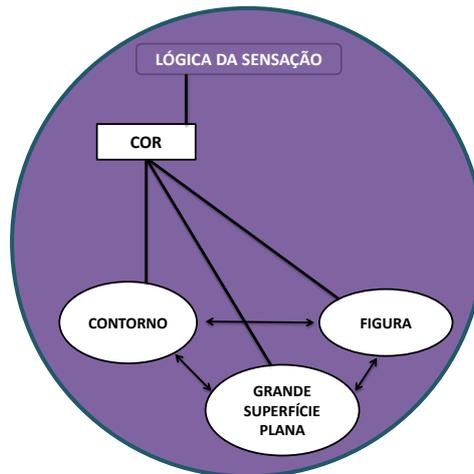
Segundo o pensador e professor Roberto Machado (2009, p. 225), na obra *FB:LSS* o filósofo francês estabelece dois tipos de análise sobre os quadros de Bacon, sendo “uma análise estrutural, que explica a composição dos quadros de Bacon, e uma análise genética, que reconstrói o processo pictural, o ato de pintar”. Para explicar o percurso da composição dos quadros por meio da análise estrutural, Deleuze aponta três elementos<sup>14</sup> que encontra nas obras: a *Figura*, a *grande superfície plana* e o *contorno*. Tais elementos articulam-se mutuamente em uma relação plural, formando a lógica da sensação e a semiótica colorida<sup>15</sup> de Bacon. A articulação desses elementos é simples, mas é viável recorrer a uma estrutura visual para demonstrar o funcionamento da composição da tela que forma o plano geral da arte pictórica (ver Figura 13). O que torna a *lógica da sensação* complexa é aquilo que se passa na modulação entre esses três elementos.

---

<sup>14</sup> “Nas *Entrevistas com Francis Bacon*, o crítico inglês David Sylvester propõe a hipótese — com a qual Bacon concorda — de transformações históricas na sua pintura: ‘Naquele tríptico de 1944 [*Três estudos de figuras ao pé de uma crucificação*], você usou um fundo de cor forte e dura para formas apresentadas com precisão e simplicidade, formas esculpidas, se assim se pode dizer, e o conjunto era perfeitamente coerente. Depois, o tratamento das formas tornou-se *malerisch* [manchado] e, com isso, o fundo suavizou-se, ficando mais tonal, quase sempre encortinado, formando um todo perfeitamente coerente. Então você se libertou das cortinas e passou a misturar um tratamento *malerisch* da forma — fazendo com que a pintura ficasse cada vez mais congestionada — com um fundo luminoso, plano e duro, de modo a justapor duas convenções opostas’. Deleuze retoma essa ideia ao dizer que o tratamento *malerisch* 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...’. E ainda acrescenta um quarto período, em que a figura teria desaparecido, ‘deixando apenas um traço vago de sua presença’. Há, portanto, na pintura de Bacon, mudanças e períodos bem demarcados. No entanto, isso não impede que Deleuze lance a hipótese da existência de três elementos fundamentais, constituintes de sua pintura, que, apesar das variações estilísticas, seriam invariantes” (MACHADO, 2009, p. 324).

<sup>15</sup> Termo utilizado por Anne Sauvagnargues na obra *Deleuze et l'art*.

Figura 13 – Estrutura operacional: lógica pictórica



Fonte: a autora (2023).

Quanto ao funcionamento dos quadros, a grande superfície plana, também denominada “chapado” e “aplats”, funciona como o fundo da tela e é, propriamente, o espaço que circunda a Figura. Se comparada com a Figura, que é feita de formas e cores, à primeira vista a grande superfície plana é um elemento simples, por ser composta por uma única cor. Em geral a sua cor é de uma tonalidade vibrante (laranja, vermelho, ocre, violeta, azul, preto, etc.) e se espalha de maneira uniforme por toda a dimensão do *chapado*. Porém, Deleuze ressalta que ela não é apenas um plano de fundo que se limita a servir de subsídio de profundidade para a Figura. Para reforçar tal aspecto, o filósofo recorre a uma nova terminologia e afirma ser ela uma *estrutura material espacializante* (DELEUZE, 2007, p. 20). O recuo a novos termos retira o caráter de fundo ou de profundidade sem eliminar a dimensão espacial. Nessa direção, a grande superfície plana estabelece uma relação de vizinhança com a área redonda e a Figura, de modo que provoca variações de espaços e a saturação da cor entre elas. Pensando nas telas, notamos que há casos em que o chapado é dividido ou demarcado por um traço (da mesma ou de outra cor). Esse traço é posto pelo contorno e destaca a parte inferior ou superior inserida na dimensão frontal da tela, bem como a área redonda. Há também as obras em que a grande superfície plana é atravessada, de uma extremidade à outra, por um traço fino como uma barra ou por uma cor distinta, ambos postos também pelo contorno. Já em sua relação com a Figura, a grande superfície plana “não [está] embaixo da Figura, atrás ou para além dela. [...] [Está] rigorosamente ao lado, ou melhor, em volta e [é] apreendida por e em uma visão próxima, tátil ou ‘háptica’, assim como a própria Figura” (DELEUZE, 2007, p. 15). Devido à sua função estruturalizante, elas, as grandes superfícies planas, pairam ao redor da Figura espacializando a tela e, através da cor, a revestem. É por isso que os aplats não servem para definir profundidade

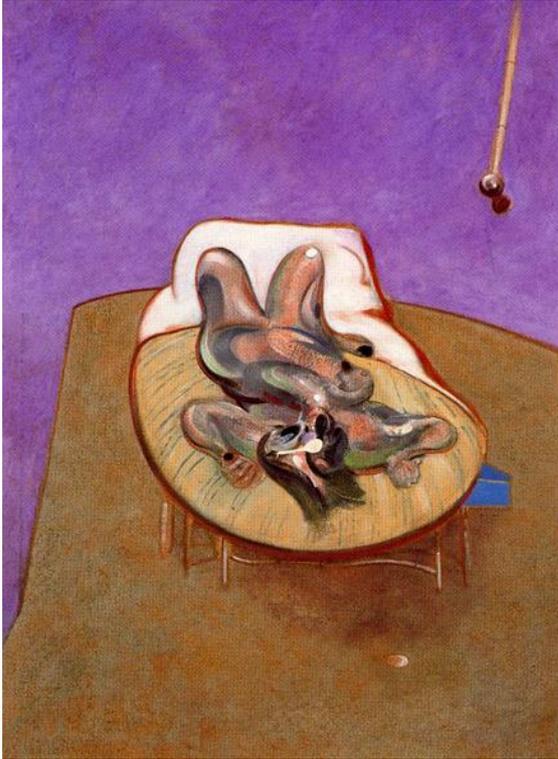
ou distanciamento entre o fundo e a figura por meio de um efeito de luz e sombra. Não há perspectiva em sombra nas obras de Bacon, e os elementos dos quadros encontram-se lado a lado. Nem todas as telas do acervo de Bacon têm a estrutura das grandes superfícies planas com chapados monocromáticos. Temos a ressalva de algumas telas que o próprio Deleuze (2007) menciona, como *Estudo para um retrato de Van Gogh II*, de 1957, que ele denomina *Figuras-paisagens*; *Figura estudo I*, de 1945; e *Cabeças II*, de 1949, com texturização de sombras e fluidos nuançados que preenchem o fundo do quadro. E há também o período de 10 anos que, segundo Sylvester, é dominado pelo sombrio e pelo obscuro. Ao tratar dessas telas, Deleuze (2007) argumenta que elas serviram de ensaio para outros procedimentos que Bacon utilizará posteriormente, como as marcas livres involuntárias inseridas na tela ao acaso. A relação entre os elementos ocorre, então, em um mesmo plano, e, se porventura houver alguma espécie de profundidade, será de desnível, rasa, superficial, o que remete ao pós-cubismo. É dessa forma que a *estrutura material espacializante* gera uma relação de proximidade entre os elementos.

Por sua vez, a *área redonda* ou o *contorno* funcionam como delimitadores da área na qual a Figura é inserida. Esses elementos têm grande importância para as pinturas de Bacon, uma vez que impedem a criação de uma narrativa. Ao inserir a área redonda na tela, conseqüentemente delimita-se o lugar da Figura no quadro. Com isso, a Figura fica isolada e, por efeito, não inicia uma história com os demais elementos. Deleuze (2007, p. 12) considera que as Figuras nas telas de Bacon, na maioria das vezes, estão isoladas pela *área redonda* como meio de conjurar “o caráter figurativo, ilustrativo e narrativo que a figura, necessariamente, teria se não estivesse isolada”. Mas não se trata de romper as relações de troca entre elas. Como aponta o filósofo, “o contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos. Se a pintura não tem nada a narrar, nenhuma história a contar, mesmo assim algo se passa, definindo o funcionamento da pintura” (DELEUZE, 2007, p. 20). Deleuze (2007, p. 20) também esclarece que “o contorno considerado como lugar é o lugar de uma troca nos dois sentidos, entre a estrutura material e a Figura, entre a Figura e a grande superfície plana”. Ele situa-se entre a Figura e o chapado, relacionando-os. Assim, o mesmo contorno que isola a Figura em “seu” lugar é o que a aproxima dos demais componentes da tela. Isso porque isolar a Figura não significa imobilizá-la no quadro; trata-se de um *campo operatório* em que ocorre uma constante exploração sensível da Figura, e não propriamente de um espaço para prendê-la, amarrá-la e estabilizá-la. Na medida em que o contorno serve como um invólucro, ele faz com que a Figura se concentre sobre si mesma, e tal procedimento faz com que a tela escape de toda e qualquer tentativa do espectador de interpretá-la. Assim, o contorno é “o modo mais simples, necessário, embora não suficiente, de romper com a

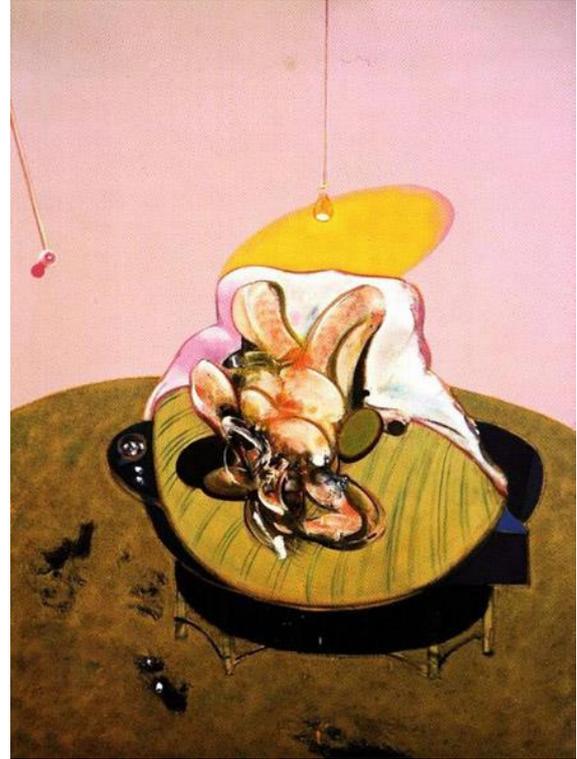
representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura para ater-se ao fato” (DELEUZE, 2007, p. 12). É justamente essa relação (Figura e lugar isolante) que define um *fato*, ou seja, *o que acontece*. Com isso, pode-se entender que o fato pictórico é também uma realidade isolada; conseqüentemente, na pintura o figural é obtido apenas quando a Figura é afastada de qualquer contexto ilustrativo ou narrativo.

A *área redonda* tem um formato constantemente determinado nas telas e, em geral, demarcado por uma curvatura que tende a ser circular, oval ou redonda (como indica o próprio termo designativo). Ela pode ser situada no centro do quadro, na lateral, na parte inferior ou superior, e há casos em que ela transborda para fora do seu limite. Na maioria das obras, a área redonda encontra-se nos círculos giratórios em torno dos corpos dos personagens, mas ela pode estar presente na tela de uma forma não óbvia. Nesses casos, o traço circular do contorno desaparece e ela ganha a forma de um objeto, como uma cadeira, uma cama, um tapete, uma poltrona, um lavabo ou um guarda-chuva. Contudo, a aproximação relacional entre os elementos, que é possibilitada pelo contorno, não ocorre somente por meio da forma, mas também por meio da cor. A cor estabelece um “limite-comum” entre a Figura e o chapado pela via de uma profundidade discreta dada pelo tom colorante do contorno, profundidade que se mantém por toda a superfície da tela. Isso faz com que o policromático da Figura alcance o monocromático da grande superfície plana.

Tendo em vista a composição dos quadros, o exercício de análise das telas de Bacon com o fim de situar os três elementos pictóricos destacados por Deleuze mostra-se relevante para este trabalho. Nas obras apresentadas a seguir, ambas intituladas *Lying figure* (“Figura deitada”), uma de 1966 e outra de 1969, há a mesma disposição dos três elementos, sem que isso interfira na particularidade de cada uma (ver Figuras 14 e 15). Pode-se começar observando aquilo que funciona como fundo, a *grande superfície plana*. Em ambas as imagens, a grande superfície plana está espalhada de uma extremidade à outra da tela, separando a parte superior da parte inferior do quadro, mas sem recorrer à precisão simétrica. A obra de 1966 tem a parte superior na cor roxa, violeta, e a parte inferior na cor marrom, ocre. Na tela de 1969, há a mesma sequência: a parte superior na cor nude e a parte inferior nos tons ocre e marrom. As cores do fundo se espalham de maneira uniforme por todas as direções do quadro e circundam a imagem central sem criar uma perspectiva de profundidade veemente.

Figura 14 – *Lying figure* (Francis Bacon, 1966)

Fonte: Bacon (1966a).

Figura 15 – *Lying figure* (Francis Bacon, 1969)

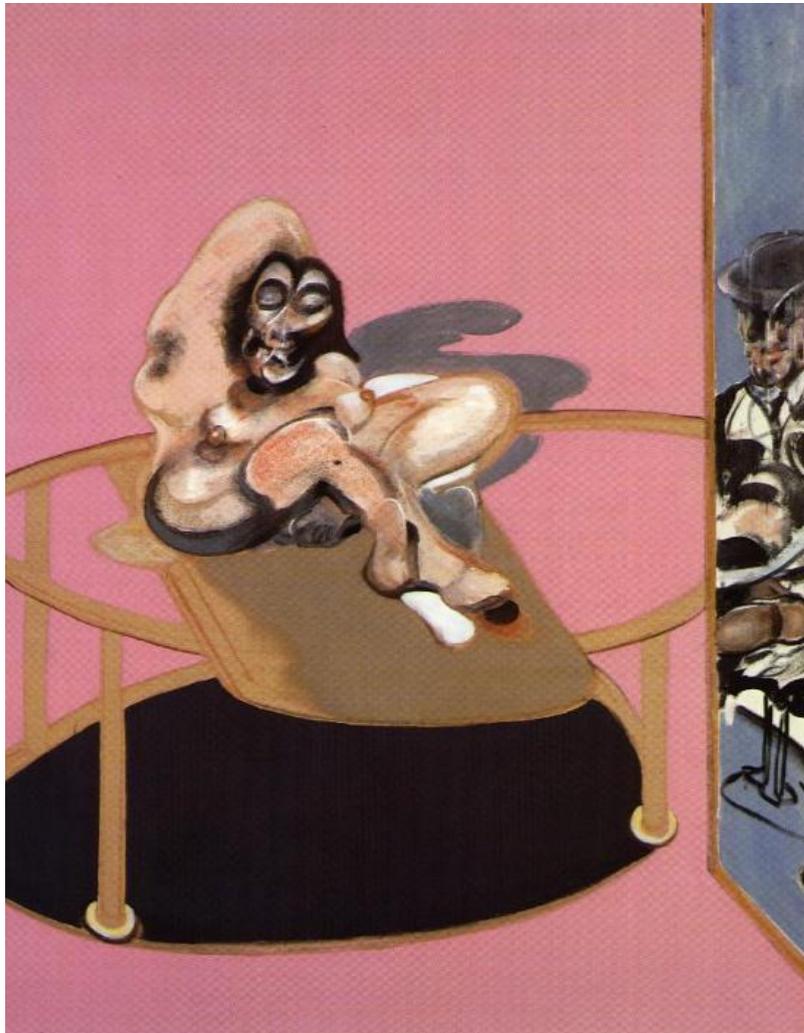
Fonte: Bacon (1969a).

Vale notar que os outros elementos que atravessam o fundo, como as luminárias, apenas complementam o desenho, sem quebrar o ritmo da cor. Por sua vez, a *área redonda* encontra-se no espaço centro-inferior nas duas telas. Ela tem um formato oval e remete a um objeto como uma cama, uma mesa ou um sofá. Além disso, delimita o espaço no qual a Figura está isolada e demarca o limite entre ela e o fundo. O traço que marca o espaço do contorno ganha maior destaque na tela de 1966, devido à sua tonalidade e à sua largura. Em contrapartida, as cores no espaço de dentro do contorno têm tonalidades próximas da cor do fundo. Por fim, nas duas telas, a Figura mantém certas semelhanças com o corpo humano e se contorce no meio do quadro. Com a cabeça na parte frontal da tela, a Figura cria uma espécie de profundidade, ainda que discreta. O corpo pintado ganha maior variedade de cor por meio das manchas colorantes que formam a Figura.

Entretanto, a disposição dos elementos não segue uma cartilha, e eles podem ser encontrados de outras maneiras nos quadros de Bacon. Um exemplo é a obra *Study of nude with figure in a mirror* (“Estudo de um nu com figura num espelho”), de 1969 (ver Figura 16). Nessa tela, a cor rosa da *grande superfície plana* se mantém uniforme em todas as direções do quadro, sem nenhuma quebra ou divisão, a ponto de a cor do fundo circundar a Figura que está no centro. Independentemente da tonalidade clara do rosa, a força da cor vibra em relação às outras cores presentes na imagem. Já a *área redonda* domina o centro-inferior da tela e, com seu

formato oval, remete a um cilindro (como figura geométrica ou como objeto). Ela também determina o espaço no qual a Figura se isola e o limite entre o fundo e a Figura. Nesse caso, é a *área redonda* que dá perspectiva à tela. A Figura, por sua vez, se contorce no centro do quadro. Ela mantém semelhanças com o corpo humano feminino. No canto direito, há um espelho que reflete a imagem de uma segunda Figura, com características masculinas. A segunda Figura testemunha os movimentos intensos que passam pelo corpo da Figura central, que não a observa. Com isso, guarda-se na tela um único fato, referente às sensações que a Figura do centro emite, enquanto a outra Figura é somente um componente da obra.

Figura 16 – *Study of nude with figure in a mirror* (Francis Bacon, 1969)



Fonte: Bacon (1969b).

### 2.2.1 O que é pintado

Gilles Deleuze (2007, p. 42) pontua, de maneira breve e objetiva, que “o que é pintado é a sensação”. Tal afirmação não deixa lacunas para especularmos o que o pensador deseja conceituar. E mais: uma breve análise do título do livro *Francis Bacon: lógica da sensação* indica o esquema teórico tratado na obra e conduz, outra vez, à sentença conclusiva de Deleuze. Primeiramente, o nome do pintor — Francis Bacon — deixa evidentes as telas a partir das quais Deleuze pensa a *lógica da sensação*. Por sua vez, o termo “lógica” elucida o tipo de operação pictórica que compõe a pintura por meio do recurso dos três elementos de composição (grande superfície plana, Figura e contorno). Já a preposição “da” assinala que tal exercício lógico destina-se à *sensação*. É, então, a sensação o que orienta a direção final da criação. Em outras palavras, todos os elementos que estruturam a tela convergem para ela, para a sensação. Daí a importância dessa noção para a obra de arte e o motivo pelo qual o termo aparece logo no título. A afirmação “o que é pintado é a sensação” será desenvolvida anos depois no livro *O que é a filosofia?* (também referido aqui como OQF), publicado em 1991, em parceria com Félix Guattari. Nele, os autores expandem para todos os fazeres artísticos a noção de sensação e consideram a criação da sensação o *fato* de toda e qualquer obra de arte. Eles afirmam: “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 196). A sensação passa, então, a ser vista como a produção final de todas as criações na arte, e não somente da pintura. Logo, uma obra de arte — seja qual for sua expressão — produz sensações capazes de afetar o espectador. Vale notar que tal conceito é retomado na obra *O que é a filosofia?* numa abordagem semelhante à utilizada em FB:LSS. O seu desenvolvimento teórico em 1991 traz apontamentos que haviam sido feitos em 1981, como o comentário de que a sensação é uma noção apreendida pelo sistema nervoso, por estar mais próxima à ideia geral de corpo do que à ideia de intelecto. Ocorre que na segunda obra o conceito é expandido e ganha centralidade na argumentação acerca da criação artística ampla.

Para conceituar a sensação, precisamente no recorte da pintura do tipo figural, Deleuze recorre aos trabalhos plásticos e escritos do pintor Paul Cézanne, a fim de elaborar o conceito em aliança. Segundo o filósofo, foi Cézanne quem primeiro pintou a sensação na via de uma pintura figural, bem como foi ele quem atribuiu um sentido pictórico a essa palavra, tornando-a uma noção das artes plásticas. O termo “sensação”, quando modulado pelo pintor, adquire um sentido distinto daquele comumente atribuído a ele — algo “sensacional” que tem caráter espontâneo, como um *frisson* de sentidos. Nesse contexto, a sensação não é algo comum,

tampouco é fácil acessá-la. Ela é contrária ao clichê e, justamente por isso, tem certa raridade. Apenas a vontade de criá-la não garante que será possível preencher a obra com sensação, até porque não se trata da *sensação de* algo, mas da sensação enquanto elemento que transforma o objeto em obra de arte. Assim, para que a sensação surja, o pintor se arrisca modulando os elementos da tela e atentando à forma da Figura com o intuito de articular uma relação única de composição. O seu propósito é atribuir singularidade à obra e suscitar a capacidade de afetar o espectador. Sobre a modulação do conceito, em 1981 Deleuze diz:

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto no ilustrativo, quanto no narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. [...] A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo *eu me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido. *A lição de Cézanne vai além dos impressionistas: 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. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação (“o ser maçãnesco da maçã”)* (DELEUZE, 2007, p. 42, grifo nosso).

Constata-se, por meio da citação, a aproximação de Deleuze à corrente filosófica fenomenológica como um recurso (no caso, o primeiro meio a que o filósofo recorre) para conceituar a sensação. Ocorre que a sensação na arte é pensada por Deleuze como uma ferramenta capaz de dissolver, ou ao menos embaralhar, a distinção entre o que é o sujeito e o que é o objeto, a ponto de concernir a um terceiro elemento, o ser-no-mundo, como o trecho apresentado esclarece. Nesse sentido, a sensação implica um movimento de troca entre o sujeito e o objeto; nele, simultaneamente, o sujeito devém na sensação e o objeto artístico é criado pela sensação. Há uma relação mútua na qual a sensação passa do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito, sendo o “corpo vivo” que carrega as impressões e as experiências dessa troca. Deleuze e Guattari, entretanto, vão além da via em duas direções. No livro OQF, eles argumentam que a obra de arte, chamada por eles de *bloco de sensação*, é um composto de *perceptos* e *afectos* que não possui nenhum caráter subjetivo. No limite, para eles, a obra de arte não possui sensações ou impressões que dependam do sujeito que a experimenta, do artista que a criou ou do material que foi utilizado. As sensações produzidas por uma obra de arte são independentes de tudo que as rodeia e são eternas. Já a duração de uma obra diz respeito ao tempo de

preservação do seu material.<sup>16</sup> Com isso, “os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não mais são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193); ou seja, não há nenhum aspecto subjetivo na sensação. A teoria deleuze-guattariana se distancia das hipóteses fenomenológicas que não tratam a sensação como um afecto impessoal que atravessa o sujeito, mas não se aprisiona em sua subjetividade. Não se trata das impressões do vivido. Ao perder o carácter subjetivo, a sensação passa a ser entendida como um uno-duplo: ela ainda guarda um lado referente ao sujeito, mas somente o que remete ao sistema nervoso, ao instinto, ao movimento vital e ao temperamento. E também guarda um lado referente ao objeto, que lida com as questões do fato e do acontecimento. A nova concepção sobre um uno que contém o duplo em si busca demonstrar que um mesmo corpo é capaz de causar e de receber sensação. A relação do sujeito com o objeto artístico só se efetiva quando a sensação os envolve. Como afirma Deleuze (2007, p. 42, grifo nosso), “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro”. Apropriando-se da teoria de Cézanne, o filósofo traz a sensação para o corpo, e esse corpo pode ter diversas formas que não a de um sujeito, que não a forma humana, que não a forma figurativa. O que está no quadro não é um corpo representado, mas um corpo experimentado com diferentes sensações — sensações que estão na cor, no ar, nos traços e em tudo que compõe a obra.

Entre Cézanne, com o seu mundo pictórico de paisagem e natureza-morta, e Bacon, com o seu artefato pictórico que destitui as paisagens e a natureza-morta, o comum, segundo Deleuze, é que ambos pintam a sensação. Essa é uma capacidade que precisa ser inerente ao artista, a despeito de seu estilo de criação. Afinal, “sempre é preciso o estilo — a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor — para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 201), para então pintar a sensação — ou “registrar o fato”, nas palavras de Bacon.

À sua maneira, e contrariamente ao pintor francês, Bacon lida com a sensação por dois meios. Um diz respeito ao âmbito negativo, e sobre ele Deleuze (2007, p. 43) afirma: “a forma

---

<sup>16</sup> “Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar, e, por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração [...]. E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. *Toda a matéria se torna expressiva*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197, grifo nosso).

referida à sensação (Figura) é o contrário da forma referida a um objeto que ela deveria representar (figuração)”. Desse modo, a sensação é aquilo que a obra transmite diretamente, sem precisar recorrer a nenhum movimento de desvio ou de recuo à narrativa. É nesse mesmo sentido que os escritores esclarecem, em 1991: “quem só é pintor é também mais que pintor, porque ele ‘faz vir diante de nós, na frente da tela fixa’, não a semelhança, mas a pura sensação ‘da flor torturada, da paisagem cortada, sulcada e comprida’, devolvendo ‘a água da pintura à natureza’”<sup>17</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197). Ou seja, ele não pinta a representação do objeto, mas as sensações que o objeto emite. Quanto ao âmbito positivo, nele a sensação realiza o movimento de passagem de uma *ordem*, de um *domínio* ou de um *nível* a outro no corpo. Mas o que seria isso que Deleuze denomina *nível*, *ordem* e *domínio* de passagem em Bacon? O filósofo utiliza tais termos a fim de não aludir a sensações específicas. Ao contrário, para ele cada tela combina uma série de sensações que não são um aspecto ou um termo comum de uma série maior do que elas. Mesmo que se trate de uma única obra, há nela múltiplas sensações, que, quando acumuladas (composto de sensação), formam a obra de arte, ou seja, a sensação. Assim, são as sensações do quadro que sofrem variações de domínios, de ordens e de níveis a fim de se agrupar. Como comenta Deleuze (2007, p. 45), “não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. [...] Toda sensação, e toda Figura, já é sensação ‘acumulada’, ‘coagulada’ [...] daí o caráter irredutivelmente sintético da sensação”. Isso possibilita supor que a resposta mais convincente à questão, nas palavras de Deleuze, é a que considera que “os níveis da sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos: mas cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado” (DELEUZE, 2007, p. 49). Com isso, “entre uma cor, um gesto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento ‘pático’ da sensação” (DELEUZE, 2007, p. 49), que atravessa o espectador de forma inorgânica e embaralha os seus sentidos e a sua cognição. A sensação, por sua vez, “é mestra de deformações, agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 43), o que sublinha um aspecto importantíssimo desse conceito para os trabalhos de Bacon com os corpos desfigurados.

---

<sup>17</sup> Em nota, Deleuze e Guattari trazem Artaud para subsidiar o posicionamento: “Pintor, nada senão pintor, Van Gogh dominou os meios da pura pintura e não os ultrapassou... mas o maravilhoso é que este pintor que só é pintor... é também, de todos os pintores natos, o que mais faz esquecer que temos a ver com a pintura” (ARTAUD *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197).

### 2.2.2 O ciclo cardíaco da tela

Diante desse cenário, a tarefa do pintor seria agrupar as ordens da sensação na tela a fim de criar uma unidade sensível enquanto obra de arte. Deleuze atribui a esse processo a potência do *ritmo*, tomando-o como algo mais profundo do que a visão para a pintura e como um agente da lógica pictórica, por ser intrinsecamente ligado à sensação. O ritmo designa para a sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa ao percorrer o quadro como uma música. Entre as expressões ritmadas, trata-se aqui do movimento encontrado no ciclo do batimento cardíaco, a saber, *sístole-diástole*. Buscando esclarecer o funcionamento rítmico da tela nesses dois tempos, Sauvagnargues explica, no capítulo 8 do livro *Deleuze et l'art*, que há um primeiro movimento da grande superfície plana em direção à Figura, e nele a grande superfície plana comprime e aprisiona a Figura com a intenção de estabelecer o lugar dela na tela. Por meio desse movimento, é determinado o fato da obra. E há um segundo movimento que se dá na direção inversa, partindo da Figura em direção à grande superfície plana. Por meio de um espasmo, a Figura tenta ultrapassar o contorno para se dissipar na estrutura material, emergindo com o corpo deformado. A coexistência dessas pulsações determina o ritmo da pintura em dois tempos: a diástole, movimento da grande superfície plana em direção à Figura que estabelece o lugar desta na tela; e a sístole, movimento em direção à grande superfície plana empreendido pela Figura no intuito de se libertar e mover-se para o meio do quadro. No mais, em meio ao ritmo da tela, o contorno funciona como uma membrana que comunica os elementos nas duas direções (Figura ↔ grande superfície plana). Sobre esse assunto, a autora faz uma interessante análise, que se relaciona com partes posteriores deste trabalho. Ela diz:

Estes dois movimentos podem ser trazidos de volta às principais forças do devir: a atualização individual que impulsiona a estrutura para a Figura por um grito, um vômito, um jorrar para dentro da estrutura, implica o devir intensivo, a insistência do virtual no real. Devemos, portanto, insistir neste resultado: o corpo sem órgãos designa menos a face intensiva virtual de toda organização corporal do que a coexistência rítmica, o bater sensorial do virtual no real. A pintura de Bacon contém um contato único com as forças do corpo porque se revela como uma armadilha do devir, onde pulsam alternadamente a modulação do atual (sístole) e a do virtual (diástole). A sensação pintada é assim temporalizada, rasgada entre a atualização do indivíduo (acontecimento real) e a diferenciação intensiva do corpo sem órgãos (acontecimento virtual). Ela se torna uma vibração<sup>18</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 215, tradução nossa).

<sup>18</sup> No original: “Ces deux mouvements peuvent être ramenés aux forces principales du devenir : l'actualisation individuante qui propulse la structure vers la Figure exprime la montée vers la forme ; la déformation criante, expulsant la Figure par un cri, un vomissement, un jaillissement dans la structure, implique le devenir intensif, l'insistance du virtuel dans l'actuel. Il faut donc insister sur ce résultat : le corps sans organes désigne moins la face intensive virtuelle de toute organisation corporelle, que la coexistence rythmique, le battement sensitif du virtuel dans l'actuel. La peinture de Bacon contient un contact unique avec les forces du corps parce qu'elle se révèle un

Considerando os apontamentos da citação, o ritmo na pintura, que se dá no tempo sístole-diástole, torna a sensação uma vibração capaz, devido à sua intensidade, de deformar o corpo e o rosto da Figura. A Figura, criada nessa conjuntura rítmica, é feita — melhor seria dizer “desfeita” — na passagem de movimentos que deformam a imagem e a desviam da organicidade do figurativo. Contudo, mais do que o grande movimento em si, o que vale para a pintura de Bacon é a intensidade que ele provoca no corpo, que ocasiona a criação de uma figura outra, ou então, pode-se dizer, do corpo sem órgãos. Assim, tendo em vista que a sensação é a criação final da obra artística, “não é o movimento [ritmo] que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento [ritmo]” (DELEUZE, 2007, p. 49). Justamente por isso muitas das suas Figuras realizam um tipo particular de movimento no mesmo lugar, como um espasmo, o “que dá testemunho de um outro problema característico de Bacon: *a ação de forças invisíveis* sobre o corpo (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda)” (DELEUZE, 2007, p. 49). Deleuze considera que a intensidade da sensação se trata de uma sensação repleta de forças.

### 2.2.3 Tornar visível o invisível

Haja vista que as sensações emitidas pelas Figuras tocam o sistema nervoso, pintar a sensação é pintar a relação entre as *forças* e as *sensações* a fim de produzir uma vibração profunda que toque o espectador. Sendo a obra de arte um composto de sensações, o feito pictórico se dá na relação entre *força* e *sensação*. É preciso que a força incida sobre o corpo para, então, gerar uma sensação. A sensação, por sua vez, não é a sensação daquela força, não é representativa dela. A *força* é o meio necessário para fazer a sensação emergir. Ela, a força, tanto pode ser múltipla quanto a mesma nas mais variadas expressões artísticas. A tarefa comum a todas as artes consiste, justamente, na sua captura. Por meio da captura da força, a sensação é expressa, o que ocorre de diferentes maneiras: fazer ouvir as cores, tornar visível o som, pintar o grito, etc. Assim, não há uma predeterminação da sensação que cada forma artística é capaz de emitir nem do aparato sensorial que ela despertará no espectador. Ao tratar de tal aspecto, Deleuze trava um diálogo com o pintor Paul Klee (1879-1940) acerca da sua célebre afirmação sobre não reproduzir o visível, mas tornar visível. Para o pensador francês,

---

piège à devenir, où palpitent alternativement la modulation de l'actuel (systole) et celle du virtuel (diastole). La sensation peinte est donc temporalisée, écartelée entre l'actualisation individualisante (avoir lieu actuel) et la différenciation intensive du corps sans organes (événement virtuel). Elle se fait vibration”.

essa frase refere-se à possibilidade de captura da força, a qual seria o invisível. Ainda sobre o mesmo tema, na aula de 7 de abril de 1981, Deleuze esclarece:

A questão da pintura [...] não é pintar coisas visíveis, é obviamente pintar coisas invisíveis. Agora, o pintor só reproduz o visível com precisão para capturar o invisível. Então o que é pintar as costas largas de um homem? O que é isso? Bem, não é pintar um dorso, é pintar as forças que são exercidas sobre um dorso ou as forças que um dorso exerce. São as forças da pintura, não as formas de pintura. O ato de pintar, o “fato pictórico”, é quando a forma é colocada em relação a uma força. Mas as forças não são visíveis. Pintar forças, de fato, é o “fato”. Todos conhecem a palavra de Klee sobre a pintura: “não é uma questão de reproduzir o visível, é uma questão de tornar visível”, ou seja, tornar o invisível visível. Tornar visível algo invisível<sup>19</sup> (DELEUZE, 1981c, n.p., tradução nossa).

Independentemente do estilo da expressão artística, o comum a todas elas é a capacidade da arte de capturar as singularidades pertencentes ao imperceptível. Então, a *captura das forças* é, para as artes, uma questão à parte da diversidade do campo de criação. É por meio da captura das forças que mais (ou novas) expressões artísticas surgem. A comentadora Sauvagnargues complementa esse argumento ao afirmar que “haverá tantas formas de artes quantos forem os modos possíveis de capturar as forças, dependendo do nosso aparelho sensorial, do arranjo social que as torna perceptíveis, da pluralidade essencial da força e da agitação do material”<sup>20</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 195, tradução nossa). Esse aspecto, segundo Deleuze, sempre foi relevante para os pintores. Tais artistas estiveram atentos à questão da captura das forças ao longo da história da arte e lidaram com ela de maneiras variadas. Justamente por isso, não se trata de inventar ou reproduzir formas. A pintura não é imitativa, figurativa ou ilustrativa, porque não visa a reproduzir um objeto, e sim a capturar as forças que a levam a pintar a sensação. O que Deleuze indica com essa ponderação é que a representação figurativa não é o interesse primeiro do artista: o que lhe interessa são as forças da tela. No limite, pode-se afirmar que nenhuma arte é figurativa (ou radicalmente figurativa), pois, mesmo naquelas assim classificadas, os pintores não se ocuparam somente em retratar o objeto, a pessoa, a paisagem e afins da maneira mais fidedigna possível. Os artistas buscaram pintar a força que tais coisas

---

<sup>19</sup> No original: “La question de la peinture [...] c’est pas de peindre des choses visibles, c’est évidemment de peindre des choses invisibles. Or, il ne reproduit du visible, le peintre, que précisément pour capter de l’invisible. Or c’est quoi, peindre un large dos d’homme? C’est quoi? Bah, c’est pas peindre un dos, c’est peindre des forces qui s’exercent sur un dos ou des forces qu’un dos exerce. C’est peindre des forces, c’est pas peindre des formes. L’acte de la peinture, le ‘fait pictural’, c’est lorsque la forme est mise en rapport avec une force. Or les forces, c’est pas visible. Peindre des forces, en effet, c’est ça, le ‘fait’. Tout le monde connaît le mot de Klee, la peinture, il dit : ‘il ne s’agit pas de rendre le visible, il s’agit de rendre visible’, sous-entendu, rendre visible l’invisible. Rendre visible quelque chose d’invisible”.

<sup>20</sup> No original: “Il y aura donc autant de formes d’art qu’il y a de modes possibles de captures de forces, en fonction de notre appareil sensoriel, de l’agencement social qui les rend perceptibles, de la pluralité essentielle de la force, et de l’heccéité du matériau”.

emitem e que afeta os espectadores. Dizendo de forma concisa: a representação da figura é secundária para a arte; o que lhe importa são as forças que a imagem propicia e que possibilitam à pintura dar visibilidade às forças invisíveis.

Se a comunidade das artes tem um fim comum, o percurso rumo a esse fim não é generalizado. Tanto que, para Gilles Deleuze, as pinturas de Bacon “são uma das respostas mais maravilhosas à questão: como tornar visíveis forças invisíveis?” (DELEUZE, 2007, p. 63). Essa questão é respondida por Bacon por meio de suas Figuras com corpos desfeitos. Para trazer à tona as forças invisíveis, a produção de Bacon concentra-se na deformação do corpo por meio da passagem de forças. As imagens de corpo, cabeça e rosto dispõem de uma “agitação extraordinária [...] [exercida] por forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento [...]. É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça [o corpo e o rosto] sob os mais diferentes ângulos” (DELEUZE, 2007, p. 64). As partes da Figura chamadas por Deleuze de partes “limpas” ou “varridas” demarcam a zona na qual a força incide. A passagem da força torna tal zona um campo de indiscernibilidade que comporta várias formas sem se reduzir a nenhuma delas. São zonas que escapam de todas as possíveis formas devido à sua intensidade deformante. Desse modo, capturar as forças não implica dar forma às imagens. Ao contrário, uma vez que a força não é submetida à forma, ela possibilita o surgimento dos *devires* da Figura. Com isso, as forças estão ligadas às potencialidades de transformação dos devires, aspecto que é reforçado por Deleuze com a constatação de que os movimentos aparentes das Figuras estão submetidos às forças invisíveis exercidas sobre elas. Discretos e intensos, os movimentos das forças de isolamento “têm por suporte as grandes superfícies planas, e se tornam visíveis quando se enrolam ao redor do contorno, e enrolam a grande superfície plana ao redor da Figura” (DELEUZE, 2007, p. 68). Já as forças de deformação dominam o corpo e a cabeça da Figura, se fazendo visíveis quando a cabeça agita o rosto ou quando o corpo agita o organismo. Por sua vez, as forças de dissipação passam quando a Figura se dilui para unir-se à grande superfície plana; tais forças tornam-se visíveis através do sorriso. Há, definitivamente, outras forças nas telas de Bacon além das mencionadas, e elas articulam o plano geral do pintor na tentativa de capturar forças que atravessam a Figura a fim de tornar visível o que a representação não é capaz de assimilar — ou seja, a fim de tornar visíveis forças que não o são. Mesmo com a presença de diversas forças, há na composição das telas de Bacon a confrontação de, no mínimo, três tipos de força em relação à Figura, os quais, segundo Deleuze, caracterizam o trabalho do pintor. São elas: força de isolamento, força de contração e força de dissipação. No tríptico *Three studies of Lucian Freud* (“Três estudos de Lucian Freud”), de 1969, vê-se a *força de isolamento* (ver Figura 17). Nas telas, há a mesma disposição espacial dos elementos, que estão separados em dois planos compositivos. Um é o plano de fundo, que divide a parte superior e inferior da tela por meio de uma linha em um horizonte curvo. A parte superior é formada pela cor amarelo-mostarda vibrante, e a parte inferior, por uma cor mesclada que fica entre o cinza e o marrom. O que diferencia as telas é o primeiro plano, no qual se encontra a Figura. O personagem da Figura é Lucian Freud, sentado em uma cadeira; ao seu redor, há linhas pretas que estruturam uma forma cúbica. É como se a Figura estivesse dentro de uma caixa (uma jaula) vazada que a isola. Na tela à esquerda, a força de isolamento lança a Figura para o lado esquerdo, enquanto a tela à direita reflete como um espelho sua disposição, havendo uma simetria entre elas. Desse modo, na tela à direita, a Figura isolada é forçada para o canto direito. Já na tela central, a Figura está arrastada um pouco mais para a direita, mas em

proporção de terços, não de metades como nas outras duas. Nas três, a força de isolamento é percebida na zona de maior peso da imagem, que se concentra na parte inferior. Apenas uma parte da perna da Figura isolada consegue escapar da caixa.

Figura 17 – *Three studies of Lucian Freud* (Francis Bacon, 1969)



Fonte: Bacon (1969c).

O retrato de Lucian estilizado por Bacon parece ser criado por meio da junção de duas ou mais figuras, como uma fusão de dois corpos que ocupam o mesmo espaço. Por sua vez, a *força de contração* faz-se presente nas séries de autorretratos do pintor, principalmente nas pinturas que concentram a imagem na cabeça e no rosto. No uso de diferentes tons de cores e na quebra de um tom pela sobreposição do outro, o rosto é contraído e contorcido. O cinza, o azul e o lilás criam a massa de carne da cabeça, enquanto as linhas brancas contorcem os órgãos do rosto. A força da contorção (nesse caso, advinda das cores) escava a cabeça e mutila o rosto. Ela dissipa a anatomia e subverte a imagem.

Em seu retrato (ver Figura 18), Bacon tem os olhos realocados, o nariz tensionado para a direita, as bochechas contraídas ou dilatadas, a boca amputada e o queixo rasgado. Apenas o cabelo, em outra cor que não aquelas do rosto e da cabeça, tem um aspecto mais sóbrio. Ao contrário da força de isolamento e da força de contração, que reúnem os seus movimentos na Figura, a *força de dissipação* a faz irromper. A Figura tem uma expressão radical que não deixa resquícios de nenhuma referência ao corpo humano. Se porventura permanecem na obra aspectos figurativos, é devido aos elementos naturais de outra ordem que Bacon apresenta.

Figura 18 – *Self-portrait* (Francis Bacon, 1969)



Fonte: Bacon (1969d).

A tela *Jet of water* (“Jato de água”), por exemplo, apresenta objetos que, por suas formas cilíndricas e quadradas, remetem a modelos industriais (ver Figura 19). Na imagem geral, sem uma narrativa clara, é observável a explosão de um jato de água que, como uma onda, está prestes a molhar e submergir toda a cena. Através da força da explosão, se encontra a força de dissipação, que limpa e elimina o que resta das tentativas cognitivas de interpretação.

Figura 19 – *Jet of water* (Francis Bacon, 1979)



Fonte: Bacon (1979).

As três modulações das forças exercidas em relação à Figura a encaminham para a sua transformação ou, pode-se dizer, para a diferenciação. No caso, trata-se do *tornar-se*, ou mesmo do devir da Figura. Isto é, tais forças demonstram o processo que forma o *devir-pictórico*, tanto pela parte técnica — por meio da modulação da Figura com os contornos protuberantes, que revelam a forma deformada e as zonas definidas do quadro entre fundos, planos e áreas de isolamento — como pelo uso das forças ativas que desfocam os contornos e criam as zonas de limpeza e raspagem. O uso da luz na tensão das cores, junto à descontinuidade das formas, cria corpos imersos no puro devir da vida. O intuito é transformar a imagem em sensação a partir da deformação de sua representação por meio das tensões no uso das cores, das linhas, das manchas, dos contornos, etc. É nesse sentido que, para Deleuze, a pintura é criada nas dinâmicas do indeterminado.

## 2.2.4 Deformar e transformar

No uso técnico das forças e no impulso ao devir, Gilles Deleuze distingue dois usos próximos, porém distintos, característicos de Bacon: a *deformação* e a *transformação*. Para evidenciar a distinção técnica entre elas, o filósofo explica que o movimento da força de *deformação* é “estático, ocorre sempre no próprio lugar e subordina o movimento à força, mas também o abstrai da Figura” (DELEUZE, 2007, p. 64). Por ser estático e abstrair da Figura, o movimento da força de deformação ocorre sempre no corpo. Já a força de *transformação* promove a passagem da *forma da figura* para a *forma da Figura*, e não a sua decomposição. Por mais que esteja concentrada na Figura, a transformação mobiliza os demais elementos do quadro a seu favor. Propriamente nesse aspecto Gilles Deleuze encontra o argumento que justifica por que Bacon é cezanniano. Ele diz:

Cézanne talvez tenha sido o primeiro a produzir deformações sem transformação, ao fazer a verdade incidir sobre o corpo. É por isso que Bacon é cezanniano: tanto em Bacon quanto em Cézanne, é sobre a forma em repouso que se obtém a deformação, e ao mesmo tempo, todo o meio material, a estrutura, põe-se a mexer ainda mais (DELEUZE, 2007, p. 65).

Nas pinturas de Bacon, todos os elementos — e não somente a Figura — estão submetidos a uma constante relação de forças. Em suas obras, tudo é força. Por isso a deformação da imagem é vista como uma das suas principais características. Em seus trabalhos, a força não se reduz à forma ou à sua transformação, tampouco apenas decompõe os elementos a fim de deformá-los em uma imagem fragmentada. A deformação no quadro de Bacon encontra-se na dimensão dos corpos, que, devido às interferências das forças sobre eles, se reagrupam criando uma imagem que não é nem figurativa, nem abstrata. Nisso se encontra o fato pictórico, como esclarece Deleuze em aula:

O “fato pictórico” é a forma “deformada”. O que é uma “forma deformada”? A deformação é um conceito cezanniano. Não é uma questão de transformação, os pintores não transformam, eles deformam. A deformação como conceito pictórico é que a deformação da forma é a forma na medida em que uma força é exercida sobre ela. A força não tem forma. Portanto, é a deformação da forma que deve tornar visível a força, que não tem forma. Ela deve tornar a força visível. Se não há força em uma pintura, não há pintura. [...] Portanto, a forma tem que ser suficientemente deformada para capturar uma força. Não é uma história, não é uma figuração, não é uma narrativa. E o papel do diagrama será estabelecer um lugar de forças tal que a forma surja como um “fato pictórico”, ou seja, como uma forma deformada em relação a uma força, é

portanto a deformação da forma pictórica que torna visível a força não visível<sup>21</sup> (DELEUZE, 1981c, n.p., tradução nossa).

Desenvolvendo o ponto em conjunto com outros conceitos da pintura, podemos dizer que o *ritmo* exercido pelos demais elementos da tela faz da sensação uma *vibração intensiva* de deformação da Figura. A imagem criada nesse contexto produz um choque no sistema nervoso incapaz de capturá-la. Esse choque é o aspecto intensivo da pintura que ocasiona uma sensação, ou um efeito ímpar, no espectador. Como já visto, o trabalho plástico de Bacon não se limita a repetir formas, tampouco consiste em descobrir novas formas. O seu grande interesse consiste na captura das forças que percorrem a tela e os corpos das Figuras. Por isso não se trata de pintar a forma dos corpos, mas as deformações causadas pelas forças que irrompem. Francis Bacon pinta a sensação, uma vez que a sensação é produtora das deformações no corpo (nesse caso específico, na Figura). Quando Deleuze assinala a necessidade de pintar a sensação, ele afirma, concomitantemente, que pintar a sensação é pintar a relação entre as forças e a sensação. Por meio da ação das forças, a imagem é deformada a fim de criar uma forma intensiva e uma corporeidade inorgânica que equivalha à sensação. O que é criado no processo é, então, a Figura com suas formas desfeitas. Sem os moldes de um corpo orgânico, a Figura contém as forças do corpo sem órgãos. Ao pintar corpos em suas telas, Bacon apresenta uma nova abordagem da Figura: a abordagem das forças que se faz na violência pictórica.

### 2.2.5 A violência da pintura

A expressão “violência da pintura” é usada por Deleuze para denominar o tipo de movimento realizado pelas forças nas telas de Bacon. Contudo, a palavra “violência” não designa, nesse caso, a qualidade do que é violento nem o ato, a ação de violência. Essa palavra é usada enquanto conceito estético com sentido contrário a “significado sensacional” e “caráter de espetáculo”. O filósofo argumenta que a *violência da força* é encontrada nas imagens de carnes e ossos expostos, nos corpos torturados, nas tensões do acoplamento das Figuras — o

---

<sup>21</sup> No original: “Le ‘fait pictural’, c’est la forme ‘déformée’. Qu’est-ce que c’est qu’une ‘forme déformée’ ? La déformation, ça, c’est un concept cézannien. Il s’agit pas de transformer, les peintres, ils ne transforment pas, ils déforment. La déformation comme concept pictural c’est que la déformation de la forme, c’est la forme en tant que s’exerce sur elle une force. La force, elle a pas de forme, elle. C’est donc la déformation de la forme qui doit rendre visible la force, qui n’a pas de forme. Qui doit faire rendre visible la force. Si y a pas de force dans un tableau, y a pas de tableau. [...] Donc, il faudra que la forme soit suffisamment déformée pour que soit capturée une force. C’est pas une histoire, c’est pas une figuration, c’est pas une narration. Et le rôle du diagramme, ça va être d’établir un lieu des forces telle que la forme en sortira comme ‘fait pictural’, c’est-à-dire, comme forme déformée, en rapport avec une force, c’est dès lors la déformation de la forme picturale qui fait voir la force non-visible”.

que pode remeter, num primeiro momento, aos recursos do sensacional e do espetáculo — e naquilo que converge para os materiais elementares da tela, entre linhas, traços e cores. Por isso a distinção entre a *violência da sensação* e a *violência do espetáculo* é determinante para a teoria. Dizendo de maneira simples, a última abarca os aspectos clichês da percepção que faz o espectador conectar os elementos e cores do quadro com o consenso do que é o violento. Por sua vez, a força na *violência da sensação* ativa os mecanismos criadores e impulsiona a criação, tanto no artista quanto no espectador.

Para melhor compreender o ponto, e seguindo a direção apresentada por Anne Sauvagnargues, façamos um breve retorno ao livro *Proust e os signos*, de 1964, que nos encaminha ao entendimento geral sobre os elementos disparadores da criação analisados por Deleuze primeiro como *signos das artes* e posteriormente, 17 anos depois, como *violência da sensação*. Na obra dedicada ao trabalho literário de Marcel Proust,<sup>22</sup> o filósofo teoriza sobre os signos que encontra no romance *Em busca do tempo perdido* e desenvolve o seu pensamento acerca dos signos das artes enquanto agentes de criação.<sup>23</sup> Para Deleuze (2010, p. 90), “a filosofia, com todo o seu método e sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte”, sobretudo no que diz respeito à capacidade de afetar. Os signos artísticos afetam sensivelmente o artista e o espectador, sendo a sensação emitida pelo signo a progenitora da criação ou do pensamento novo. Tais signos atravessam o corpo com tamanha violência que o retiram do seu *tópos*, dando-lhe uma nova visão sobre o que lhe era corriqueiro. Tal processo ocorre de forma inesperada e por movimentos que penetram o corpo. Por ser da ordem da sensação, não há meio de ficar indiferente às afetações dos signos da arte e à produção de percepções que deles decorrem. O atravessamento de um signo implica uma sensação, uma ideia, uma percepção nova, e o mesmo ocorre com as forças, resguardadas suas especificidades. Como os signos, as forças surgem ao acaso, e também atravessam inesperadamente o corpo do artista e/ou do espectador, lhe dando uma nova sensação ainda a ser experimentada. Contudo, quando as lança na tela, Bacon as expressa por meio da violência no corpo pintado, ou seja, na Figura. Há aqui o afastamento dos conceitos: eles se inter cruzam, se aproximam e se separam. O que chega às telas de Bacon não são emissões de signos (elas pertencem ao plano pré-pictórico), e sim *violência da sensação* no ato da Figura.

---

<sup>22</sup> Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922).

<sup>23</sup> Sobre o tema dos signos em Proust na perspectiva de Deleuze, ver: REZINO, Larissa Farias. Análise de caso: os signos proustianos e suas reverberações em Gilles Deleuze. **Revista Limiar**, v. 5, n. 9, p. 81-98, 2018.

### 2.2.6 Sensação colorante

No prefácio à edição norte-americana da obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, Gilles Deleuze faz uma breve apresentação dos pontos mais relevantes do livro, oferecendo ao leitor uma visão geral do que é tratado nele. Entre tais pontos, o filósofo contextualiza a questão da *cor* nas telas do pintor irlandês. Em sua exposição, Deleuze relaciona tal temática em Bacon com outros grandes pintores que, igualmente, tiveram um profundo vínculo com a cor em seus trabalhos. Ele cita os exemplos de Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1849-1903) e Paul Cézanne (1839-1906), sendo que dedica um capítulo da obra a problematizar e responder se Bacon é cézanniano por meio do norte investigativo em evidência (DELEUZE, 2007, p. 44). Para o pensador francês, Cézanne levanta duas questões acerca do uso das cores que são retomadas ao longo de toda a pintura moderna. Das duas, esta é a que mais nos interessa aqui: “como salvar a especificidade ou singularidade de uma forma em perpétua variação?” (DELEUZE, 2018, p. 249). Em outras palavras: como criar a forma deformada da Figura no uso variável da cor? Deleuze entende que, nessa especificidade, Bacon segue a via de Gauguin e cria por meio de “tons rompidos” com cores quentes e luminosas, o que é visto nas Figuras em que se concentram filetes de cores em tons matizados que constituem a carne do corpo. Desse modo, os tons matizados se opõem às superfícies monocromáticas em tons vivos, empastados ou policromáticos (DELEUZE, 2007, p. 150). Isso nos encaminha para a segunda questão posta por Cézanne, que diz respeito à homogeneidade da cor no fundo da tela, aspecto que é, basicamente, solucionado por Bacon por meio do elemento monocromático da *grande superfície plana*, cujas cores vivas com diferenças sutis entre intensidade e saturação determinam as zonas de vizinhança da tela. Para melhor compreender a relação entre as questões de Cézanne e as telas de Bacon, é preciso ter em vista que, logo no início do parágrafo sobre a cor no prefácio, Deleuze (2018, p. 246, grifo nosso) aponta que “Bacon é um grande colorista. E, nele, *a cor tem muitos regimes*, dois principalmente, um que corresponde à Figura-carne, o outro à superfície plana-seção”. O comentário nos indica os principais elementos que a cor envolve: a superfície plana e a Figura. Porém, não descarta que haja também a modulação da cor no contorno. A frase grifada — “a cor tem muitos regimes” — abre brechas para tal entendimento. Nesse sentido, “a cor pode modular e vibrar como faz no campo [na grande superfície plana], ela pode lutar, dobrar-se e quebrar-se como faz nas figuras, e também pode

remendar, arbitrar e fluir no contorno”<sup>24</sup> (CRAIG, 2010, p. 183, tradução nossa). Nas palavras do filósofo:

O gênio de Bacon colorista está nesses dois sentidos ao mesmo tempo, ao passo que a maior parte dos pintores modernos só conservou o primeiro aspecto. Mas os dois são estritamente correlativos em Bacon: o tom vivo puro das grandes superfícies planas, e o processo de intensificação, o tom rompido da carne e o processo de ruptura ou de fornalha, os segredos da mistura de complementares. É como se a pintura conquistasse o tempo de duas maneiras: uma vez como luz e eternidade ao infinito da superfície plana, onde os corpos caem ou fazem seus exercícios; uma outra vez como [palavra ilegível] variação metabólica no exercício dos corpos, na carne e sobre a pele (DELEUZE, 2018, p. 247).

Outro fator que faz de Bacon um dos maiores coloristas da história das artes na concepção de Deleuze é o fato de que a sua pintura possui a *força* da cor sobre a forma e a preponderância da cor sobre a linha, o que leva a cor a se espalhar por toda a tela criando zonas de intensidade com temperaturas variadas e formando, com isso, o sistema do colorismo. Nele, as cores irradiam em tons vibrantes em contraposição às cores frias. O filósofo indica, entretanto, que o “colorismo não consiste apenas nas relações de quente e frio, de expansão e contração que variam segundo as cores consideradas. Consiste também nos regimes de cores, nas relações entre esses regimes, nos acordos entre tons puros e tons matizados” (DELEUZE, 2007, p. 152). É na modulação do regime das cores que o universo da tela é criado, de modo que o colorismo é a base da pintura baconiana. Justamente por isso a cor é equivalente à noção de *visão háptica*, uma visão que “concerne tanto mais à totalidade [do quadro] quanto mais [aos] três elementos da pintura — suporte, Figura e contorno — [que] se comunicam e convergem na cor” (DELEUZE, 2007, p. 152). Pois “há, sem dúvida, um gosto criador na cor, nos diferentes regimes de cor que constituem um tato propriamente visual ou um sentido háptico da visão” (DELEUZE, 2007, p. 154). Em Bacon, a cor dispõe uma sensação tangível que corresponde à capacidade de tato do olho — como uma sensação ilícita. No encontro do olho com a tela, sobre o espectador é exercido um impacto que o toca com violência. O espaço ótico em que a cor é equivalente à luz ganha nas telas de Bacon um espaço tátil no qual a cor tem uma densidade material. Mais do que isso, a cor incita o *uso tátil da visão* quando deixa de ser um agente passivo (que apenas recebe a luz para ser percebido) e torna-se ativa enquanto um material enérgico e potencial que favorece a expansão da sua força. Isso provoca a aparição de uma sensação com diversas composições, ou nuances, que não se deixa capturar por apenas um órgão. Tal sensação reposiciona o exercício corporal, tanto de quem cria quanto de quem

---

<sup>24</sup> No original: “Color can modulate and vibrate as it does in the field, it can fight, bend, and break as it does in the figures, and it can also mend, arbitrate, and flow as it does in the contour”.

observa, em dimensões antes não percorridas, criando, assim, sensações múltiplas e experimentações singulares. A análise de Deleuze acerca da relevância da cor nas telas de Bacon apresenta uma concepção ampla do uso da cor para a manifestação da sensação através da sua força. Para tanto, ele redireciona as dimensões de espaço e tempo na pintura, como comenta Megan Craig:

Ao enfatizar as dimensões temporais da cor e da pintura, Deleuze desafia a separação das artes em categorias baseadas no espaço e no tempo. Em vez de ser uma teoria da pintura, a análise de Deleuze sobre Bacon abre caminho para concepções da cor com maiores nuances filosoficamente urgentes e eticamente significativas em relação à encarnação e à sensibilidade. Deleuze enfatiza a ambiguidade da cor e seu potencial para ativar possibilidades espaço-temporais únicas. Esse tipo de pensamento subverte a descrição de longa data da cor como secundária ou inessencial e as descrições correlatas (ou pré-requisitos) da sensação como ilusória, elementar, simplista ou simplesmente passiva. Nem simples, nem superáveis, a cor e a sensação merecem investigação e valorização adicionais. Elas demandam modos de expressão e descrição mais criativos e expansivos<sup>25</sup> (CRAIG, 2010, p. 183, tradução nossa).

Assim, o temário da cor percorre, direta ou indiretamente, toda a obra *FB:LSS*, tocando em variados aspectos da pintura de Bacon, e ganha, logo depois do prólogo, uma justificativa para sua recorrência: o autor afirma que “todos os aspectos [tratados no livro] coexistem. Eles convergem na cor, na ‘sensação colorante’, que é o ápice dessa lógica” (DELEUZE, 2007, p. 9). Para melhor compreender as dinâmicas da “sensação colorante”, faz-se necessário situar a cor na perspectiva que a faz dominar a tela. No caso, a cor não serve para colorir a figura; não se trata de colorir a imagem. Ela é um dos elementos de composição do quadro, o principal deles, porque com a cor, ou *na cor*, a imagem é criada. A cor unifica os elementos em um mesmo fato pictórico. Por esse motivo, os elementos convergem para a cor na lógica da sensação com o fim de exercerem as especificidades de suas ações na obra. Deleuze teoriza sobre a relação da cor com os três elementos estruturantes da pintura de Bacon tomando-a como uma característica própria do pintor. Na aula de 12 de maio de 1981, ele declara:

---

<sup>25</sup> No original: “In emphasizing the temporal dimensions of color and painting, Deleuze challenges the separation of the arts into space and timebased categories. Rather than a theory of painting, Deleuze’s analysis of Bacon paves the way for more nuanced, philosophically urgent and ethically significant conceptions of color in relation to embodiment and sensibility. Deleuze emphasizes the ambiguity of color and its potential to activate unique spacio-temporal possibilities. Such a thought upends the long-standing description of color as inessential or secondary and the attendant (or prerequisite) descriptions of sensation as illusory, elementary, simplistic, or simply passive. Neither simple nor surmountable, color and sensation deserve additional investigation and valuation. They call out for more creative, expansive modes of expression and description”.

Creio que hoje não há nenhum pintor que mantenha os três elementos tão separados quanto Bacon os mantinha: a figura, o contorno e o fundo. Por sua transformação de qualquer fundo em plano, seu isolamento da figura e do contorno relacionando o plano com a figura e a figura com o plano num plano supostamente idêntico ou quase idêntico. Bom, se isso é pintura moderna, o que é? É porque podemos ver muito claramente que o que lhe interessa no final, através desses três elementos, são os regimes de cor. Eu diria que o que conta nisso é uma espécie, certo tipo de modulação das cores. Ou seja, que haverá uma modulação ao nível do plano, uma modulação muito diferente ao nível da figura e finalmente [...] o papel do contorno que permitirá uma espécie de troca entre as cores<sup>26</sup> (DELEUZE, 1981d, n.p., tradução nossa).

Os três elementos convergindo na cor são uma constante no sistema na *lógica da sensação* e estão presentes ao longo de toda a trajetória pictórica de Bacon. De acordo com o crítico David Sylvester, há três períodos distintos de distribuição dos elementos na pintura baconiana, a saber: um em que a Figura está localizada em um chapado vivo e duro, outro em que a forma da Figura ganha um tratamento *malerisch*<sup>27</sup> e um terceiro em que há a união dos dois momentos precedentes, formando uma tela de um chapado vivo junto a uma Figura em tratamento *malerisch*. Gilles Deleuze está de acordo com a tríplice divisão de Sylvester, mas encontra um período a mais, um quarto período, em Bacon. O quarto período consiste no momento em que a Figura é desfeita e torna-se uma força sem objeto. Um ponto a ser destacado é que, mesmo estando de acordo com Sylvester sobre a divisão de três períodos pictóricos em Bacon, tal consideração só pode ser feita na presença da cor, pois ela é indispensável para a efetuação da sensação do quadro. O sistema das cores toca diretamente o sistema nervoso. Por isso, ao tomar os elementos como um todo (como uma composição que cria a obra de arte), a cor deve regê-los a fim de modulá-los para que a imagem toque sensorialmente o espectador, independentemente do período pictórico em questão.

<sup>26</sup> No original: “Je crois, à ma connaissance, il n’y a pas de peintre actuel, qui maintienne aussi loin que Bacon la séparation des trois éléments picturaux : la figure, le contour, le fond. Par sa transformation de tout fond en aplat, son isolement de la figure et le contour comme rapportant l’aplat à la figure et la figure à l’aplat, sur un plan supposé identique ou presque identique. Bon, si c’est de la peinture moderne, c’est quoi ? C’est parce qu’on voit très bien que ce qui l’intéresse finalement, ce sera à travers ces trois éléments, les régimes de la couleur. Je dirai que ce qui compte là-dedans c’est une espèce, un certain type de modulation de la couleur. A savoir, qu’il va y avoir une modulation au niveau de l’aplat, une modulation très différente au niveau de la figure, et enfin [...] le rôle du contour qui va permettre une espèce d’échange entre les couleurs”.

<sup>27</sup> A tradução literal do termo alemão *malerisch* para o português brasileiro é “pitoresco, pictórico, relativo à pintura”. Seu uso na teoria deleuziana segue este entendimento: “O termo ‘malerisch’ foi cunhado pelo historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945). As pinturas executadas em estilo *malerisch* distinguem-se por uma aplicação expressiva de tinta com pinceladas visíveis e uma sutil separação de formas e características por contrastes tonais e de cor” (MALERISCH, 2023c, n.p., tradução nossa). No original: “The term ‘malerisch’ was coined by Swiss art historian Heinrich Wölfflin (1864-1945). Paintings executed in a *malerisch* style distinguish themselves by an expressive paint application with visible brushstrokes and a subtle separation of forms and features by tonal and colour contrasts”. As pinturas em estilo *malerisch* têm pinceladas marcantes no quadro devido ao excesso de tinta e porque a sua aplicação não é completamente controlada. As pinceladas são livres e não seguem as linhas das formas. As pinturas *malerisch* usualmente utilizam diversos efeitos visuais produzidos na aplicação da tinta sobre a tela, tais como progressão cromática, contrastes de tons quentes e frios, uso de cores complementares e contrastantes, tons partidos ao longo da pincelada e pinceladas largas.

### 2.2.7 Sistema das cores

A primeira teorização deleuziana acerca da função da cor nas telas de Bacon e a primeira lição colorante que Deleuze aprendeu com o pintor referem-se à estrutura da obra — mais precisamente, ao arranjo da grande superfície plana, que quando pigmentada funciona como estrutura óssea cromática de todo o quadro. Geralmente constituídas por cores em tons vibrantes e pela variação de uma única cor (vermelho, laranja, violeta, etc.), as grandes superfícies planas têm intensidades e saturações sortidas ordenadas na justaposição de diferentes, porém similares, matizes. O que se passa é que, à primeira vista, a extensão da tinta no quadro parece uniforme, mas ao observá-la detalhadamente se vê que há discretas alterações de tonalidades, que pouco a pouco ganham intensidade, luminosidade e saturação com tamanha grandiosidade que não mais permitem identificar a constância de uma única cor. Mesmo que haja uma coloração predominante na grande superfície plana, como um fundo laranja, tal cor é formada por variadas nuances que a percorrem e se assemelham a ela — são tons de amarelo, vermelho, azul, verde... Justamente a permutação dos pigmentos demonstra a complexidade interna da cor e a tendência pouco reflexiva de reduzir a coloração a uma qualidade estática determinada pela unidade de um nome. A redução dessas gradações a uma cor não corresponde à força da sensação colorante. Contrárias à tendência simplista, as cores nas telas de Francis Bacon são um chamado à experimentação iridescente enquanto acontecimento variável. As suas cores são geradas por diferenças internas, contextuais, infinitas e moduláveis, o que torna a obra uma tela diferencial. A articulação das cores constitui uma espécie de armadura de diferentes formas — arena, palco, etc. — nas quais o restante da tela emerge sem que a grande superfície plana seja absorvida. Assim, ela pode ser cortada ou atravessada de uma extremidade à outra, pode ser limitada, dividida, jogada à frente ou ao fundo sem que o elemento perca sua estrutura ou deixe de construir zonas de vizinhança com os demais elementos da tela.

Seguindo a teorização da cor com os elementos da pintura, retomamos o ponto de que a Figura é o elemento que possui (nuances de) corpo e (nuances de) rosto. Isso posto, Deleuze analisa a cor nas Figuras de Bacon por meio de sua envoltura no corpo contorcido, na manipulação da carne e no desfazimento do rosto. Segundo o seu comentário na introdução de 1984 à edição inglesa, o uso da cor na Figura em Bacon produz uma variabilidade de efeitos que se encarnam no corpo, na carne, no osso e no rosto. Por intermédio da Figura, observa-se a formação de um corpo por meio das cores que se fundem ambigualmente e sem qualquer sincronia. Elas lutam entre si disputando espaços no corpo da Figura, o que as leva a criar formas, relevos, planos mais altos e mais baixos sem nenhuma previsibilidade do resultado da

imagem — tal particularidade de interação das cores é chamada por Deleuze (1981a, p. 50) de “cromatismo do corpo”.<sup>28</sup> Os corpos pictóricos têm tanto a idiosincrasia das cores quanto a complexidade das formas, o que torna a Figura um elemento profundamente complexo quando considerada pela perspectiva da lógica da sensação. Afinal, como formula Deleuze (2018, p. 244), a Figura é composta por “uma violência que é apenas a da cor e do traço: a violência da sensação (e não mais de uma representação), uma violência estática ou potencial, uma violência de reação e de expressão”. Quando a linha converge na cor, a sensação que implode dessa articulação transfigura a imagem do corpo e produz um efeito imediato no sistema nervoso. Há nas telas de Bacon a presença de uma expressão pictórica que integra a cor, a sensação e a violência que atravessam os corpos das Figuras. Em vista disso, tais corpos estão submetidos à força da cor, que é capaz de desterritorializá-los e fazer surgir um CsO, ou a Figura.

Para chegar a isso, ao pintar as cores, Bacon trabalha com camadas espessas de tintas que posteriormente formarão as zonas limpas, as quais, por seu turno, não têm estrutura orgânica. Isso pode ser feito com o procedimento de *operação de limpeza*. Nele, em determinadas zonas da tela uma grossa camada de tinta é aplicada e, posteriormente, limpa ou varrida por um pedaço de pano ou por uma escovinha, ocasionando um rastro de tinta que forma uma mancha ao acaso — esse é o procedimento que constitui o método operatório do diagrama.<sup>29</sup> Já no colorismo da Figura, nas cores da Figura, o corpo é formado por filetes de tintas que podem tanto ser de tons matizados quanto receber tratamento policromático. A Figura ganha espessas pinceladas em “tons quebrados” ou em “tons rompidos” que configuram a sua carne com o uso de tons azuis e vermelhos, e seus ossos, com o uso de tons brancos.<sup>30</sup> Comenta Deleuze:

<sup>28</sup> No original: “chromatique du corps”.

<sup>29</sup> “Vê-se, portanto, como tudo pode ser feito no interior da mesma forma (segundo caso). Para uma cabeça, por exemplo: parte-se da forma figurativa intencional e esboçada. Borra-se a forma de um contorno a outro, como um cinza que se expande. Mas esse cinza não é indiferenciado do branco e do preto, é o cinza colorido, ou melhor, o cinza colorante, de onde irão surgir novas relações (tons matizados) bem diferentes das relações de semelhança profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma, quer dizer, uma imagem unicamente figural. Daí o programa de Bacon: produzir a semelhança por meios não semelhantes. E quando Bacon procura evocar uma fórmula muito geral capaz de exprimir o diagrama e sua ação de borragem, de limpeza, ele propõe uma fórmula tanto linear quanto colorista, tanto uma fórmula-traço quanto uma fórmula-mancha, tanto uma fórmula-distância quanto uma fórmula-cor. Borram-se as linhas figurativas prolongando-as, hachurando-as, quer dizer, induzindo entre elas novas distâncias, novas relações, de onde surgirá a semelhança não figurativa: ‘você vê repentinamente através do diagrama que a boca poderia ir de um lado a outro do rosto...’ Há uma linha diagramática, a do deserto-distância, assim como uma mancha diagramática, a do cinza-cor, e as duas se juntam na mesma ação de pintar, pintar o mundo de cinza-Saara” (DELEUZE, 2007, p. 159).

<sup>30</sup> Observa-se que a modulação da cor nesse tratamento não é uma regra absoluta. Em certas telas dos anos 1970 e 1980, por exemplo, a Figura é completamente dissipada e substituída pela explosão da cor, seja através de um jato de água, uma nuvem de poeira ou areia, afirmando, assim, a força da cor sobre a forma. Isso nos leva a considerar que a constância é a deformação da forma, mas que as cores podem servir a esse propósito com mais de um uso — ao menos no que diz respeito à Figura.

Quando o filete de cores é policromático, vemos que o azul e o vermelho dominam com frequência e são os tons dominantes da vianda. No entanto, não é apenas na vianda; é sobretudo nos corpos e cabeças dos retratos [...] E é sobretudo nos retratos de cabeça que o filete de tinta perde o aspecto figurativo [...] para adquirir uma série de valores dinâmicos figurais. [...] É a afinidade do corpo ou da carne com a vianda que explica o tratamento da Figura com tons matizados. [...] por mais que o rico filete de tons matizados modele o corpo da Figura, vê-se que a cor atinge um regime totalmente diferente do anterior. Em primeiro lugar, o filete traça as variações milimétricas do corpo como conteúdo do tempo, enquanto as superfícies ou planos monocromáticos se elevam a uma espécie de eternidade como forma do tempo. Em segundo lugar, sobretudo a cor-estrutura dá lugar à cor-força, pois cada dominante, cada tom matizado indica o exercício imediato de uma força na zona correspondente do corpo ou da cabeça, torna de imediato visível uma força (DELEUZE, 2007, p. 150).

No elemento do contorno, a cor está vinculada aos objetos que compõem a imagem e a desarranjam. São eles: o tapete, o guarda-chuva, a pia, a janela, etc. Nota-se que, num primeiro momento, os objetos parecem manter a norma da linha sobre a cor, uma vez que suas formas estão delineadas. Contudo, contrapõe Deleuze, as formas não são derivadas das linhas, e sim das cores. No contorno, é a cor que estrutura a linha e atribui forma aos objetos, que são as imagens mais reconhecíveis do quadro. Os seus tons repetem as cores das grandes superfícies planas e da Figura que ele está margeando, na medida em que por meio do contorno se realiza a travessia do policromático da Figura ao monocromático da grande superfície plana. Afinal, o contorno é uma zona de passagem, e um dos principais efeitos da cor sobre ele consiste em “assegurar a transição entre os regimes de cor dos outros dois elementos estruturais do quadro, o que confirma, segundo Deleuze, o papel de intermediário que a área redonda desempenha no pensamento pictural de Bacon como diferenciador da diferença” (MACHADO, 2009, p. 244), já que se trata da travessia de múltiplas e variadas cores e tons mediante um limite comum num plano aproximado, supostamente o mesmo, ou quase o mesmo (DELEUZE, 2007, p. 145). Esse plano, contudo, não é o mesmo, pois lida com duas tensões de composição distintas. O contorno é o limite colorante que liga a Figura à grande superfície plana e delimita a relação de proximidade ou de profundidade entre elas. Para isso, a atividade da cor no contorno cria focos de iluminação, como “halos”, que atraem o olho do observador para determinados lugares da tela. Desse modo, a pessoa focaliza partes da pintura por algum tempo até se perder novamente no quadro.

Ainda tratando da modulação da cor nos elementos, Deleuze recupera um comentário de Marc Le Bot (1921-2001) sobre a obra *Figure at washbasin*, de 1976 (ver Figura 11). Ele diz:

É como um destroço arrastado por um rio de cor ocre, com redemoinhos circulares e um recife vermelho, cujo duplo efeito espacial é sem dúvida o de confinar localmente

e barrar momentaneamente a expansão ilimitada da cor, de tal maneira que ela seja relançada e acelerada. O espaço dos quadros de Francis Bacon é assim atravessado por grandes filetes de cores. Se neste caso o espaço é comparável a uma massa homogênea e fluida em sua monocromia, mas interrompida por quebra-mares, o regime de signos não pode dizer respeito a uma geometria da medida estável. Ele diz respeito nesse quadro a uma dinâmica que faz o olhar deslizar do ocre claro ao vermelho. É por isso que nele pode se inscrever uma seta de direção... (LE BOT *apud* DELEUZE, 2007, p. 144).

Segundo o comentário, as cores produzem um movimento que captura e direciona o olhar, indicando o caminho que ele deve percorrer. A flecha, nesse caso, é uma imagem a mais que aponta com precisão o caminho inferior direito, mas a Figura conduz para a mesma direção de maneira sutil. O filósofo francês considera ser facilmente percebida a divisão da estrutura dessa tela através da cor: a grande superfície plana em ocre, o contorno de cor púrpura em contraste com o preto e o branco, e a Figura com tons matizados entre ocre, vermelho e azul. Além deles, há outros componentes ressaltados pela cor, como a persiana preta, a pia em azul matizado, o cano em tons beges. Os demais componentes interferem nos três elementos estruturantes e às vezes passam a funcionar como eles. Cria-se, com isso, um intenso universo de comunicação colorante em que as cores de todos os elementos se comunicam, acrescentam e contrastam com a cor dos outros elementos e dos demais componentes do quadro (DELEUZE, 2007, p. 145). A cor da grande superfície plana é o arcabouço que engendra as distâncias e as alturas na tela, enquanto a cor na Figura borra a imagem, embaralha o corpo e o rosto devido a excessos de tons e variações de tintas; por fim, a cor no contorno articula-se como intermédio e comunica os dois agentes anteriores sem romper o quadro ao meio.

Quando se demonstra a especificidade da interação da cor com cada elemento, fica evidente o seu desempenho na *lógica da sensação* enquanto um fator comum para o qual todos os agentes de sustentação da pintura convergem. *A cor é, portanto, o núcleo central dessa lógica.* Se aproximamos a teoria da cor ao plano geral da filosofia da diferença, surge a questão sobre a contribuição colorante para o pensamento diferencial. Pode-se formular: há alguma contribuição colorante para o pensamento diferencial? Como é o caso da maioria das respostas sobre o pensamento deleuze-guattariano, aqui não há apenas uma argumentação cabível. Cada argumentação possível dependerá do ponto argumentativo elegido por quem a orchestra, o que não significa que toda ou que qualquer resposta tenha coerência. Elaborando uma perspectiva possível, poderíamos dizer que a atuação da cor em Bacon — indiretamente — nos impulsiona a pensar em variedades, ou mesmo em multiplicidades,<sup>31</sup> em vez de identidades.

---

<sup>31</sup> No texto “A imanência: uma vida...”, Deleuze (2002a) afirma que o conceito de imanência se refere à multiplicidade daquilo que somos para além de qualquer multiplicação ou mesmo da reprodução em massa dos postulados da representação. Desse modo, a multiplicidade está vinculada àquilo que é novo, inventivo e singular.

“Indiretamente” porque é *reconhecível* a predominância de uma única cor na tela, que seria a identidade da cor (geralmente vista na grande superfície plana, como comentado anteriormente). Mas a maneira como Bacon manipula a tinta e utiliza a cor (por meio de inúmeras tonalidades) faz com que os limites da impressão sobre aquela cor — ou, mais especificamente, sobre qual é aquela cor — sejam expandidos e ganhem novas potencialidades, sendo essas as potencialidades das variedades, das multiplicidades. Isto é, coexistem no plano macro da cor predominante inúmeras variabilidades de tons, multiplicidades de cores que formam a cor percebida e que, vistas no geral, parecem ser uma única cor. Caso houvesse outras variabilidades de tons, a cor predominante, conseqüentemente, seria outra. O mesmo vale para o contorno, em que a cor é a linha que atribui a forma. A *linha é híbrida*, uma vez que é composta por tons e que a cor é da ordem dos fluxos, não da precisão. O contorno é um elemento indefinível na forma, já que o seu traço aparece como um *quase-não-traço*, o que dá flexibilidade à cor. A Figura, por sua vez, é a expressão máxima disso. Não há nela somente a mistura de cores, mas também o seu desfazimento através da mancha. Por ser uma imagem sem formas determinadas, a cor é a força motriz do corpo da Figura. Assim, a multiplicidade vista nas cores não se limita à reprodução do idêntico. Ela ultrapassa o grau de escalas do mesmo e, a cada variação de tonalidade, de coloração, traz uma nova singularidade colorante. É o devir da cor. Tal aspecto rearranja a noção prévia do que significa ver ou sentir a (na) cor. Devido a isso, as cores nas telas de Bacon ativam novas experimentações da percepção. Pode-se supor que as suas pinturas são capazes de instituir um corpo-sensitivo-perceptivo numa via original ainda não articulada da sensação, o que exige o uso expansivo dos sentidos não apenas do pintor, mas também do próprio espectador.

### 2.3 MODOS DE CRIAR UM INCORPORAL ANATÔMICO OU UMA FIGURA

Desde o início do processo de criação das Figuras de Francis Bacon, os corpos escapam às estruturas estabelecidas e dão vazão a uma nova corporalidade, seja ela a própria anatomia de Bacon, a dos objetos no entorno ou a daqueles que são pintados. Quando o pintor abandona o processo de criação com base na estrutura “pintor-cavelete” e experimenta outros suportes, os seus desenhos nascem em uma horizontalidade expandida imersa em uma atuação caótica na qual o material sofre ações do vento, da poeira e do fluxo corpóreo do próprio artista. Há, então, a expansão da tela, dos movimentos, dos elementos e dos corpos. A partir dessa nova composição espacial do corpo do artista e da tela, inicia-se o processo de dismantelar a identidade representativa a ser superada por corpos intensivos. Esse é um processo longo e

complexo, com níveis de aproximação e de distanciamento das imagens-referências que impulsionam as ideias pictóricas. Para pintar as Figuras, Bacon transitava por referências que incluíam, por exemplo, retratos, fotografias ou representações de telas canônicas. Ele se cercava de fotos de jornais, fotos das texturas das peles de animais, imagens do cinema de Buñuel e de Eisenstein, ilustrações de livros de medicina e história natural, além de obras de referência de outros grandes pintores, como Velázquez, Rembrandt, Van Gogh e Picasso. Esses materiais não serviram como modelos a serem copiados, e sim como base de estudo do corpo humano. Em vista disso, destacamos as séries fotográficas de Eadweard Muybridge, que consistem, segundo Bacon, numa espécie de “glossário dos movimentos humanos”. Muybridge fotografou os corpos nus de lutadores enquanto eles executavam os movimentos da luta, e tais séries fotográficas ensinaram a Bacon sobre as posições de entrelaçamento e acoplamento dos corpos. No mais, o pintor conta em entrevista que as obras de Muybridge podem tê-lo igualmente influenciado a pintar em séries (os trípticos) a fim de mostrar as fases dos movimentos dos corpos. Outra importante referência da criação corpórea das Figuras para o pintor foi o livro técnico *A posição em radiografia*, que continha imagens de corpos parados nas posições exatas para serem radiografados com êxito, bem como as chapas de radiografia com imagens de ossos.

Uma vez que há grande diversidade de imagens de referência compondo o universo pictórico de Bacon, assim como o seu espaço intelectual e criador, tais imagens participam assiduamente do processo inventivo sugerindo formas. Encontra-se nisso um impasse que consiste, propriamente, na relação de Bacon com a fotografia: ao mesmo tempo que tem certo fascínio pelas imagens fotográficas e as utiliza em demasia, o pintor não confere nenhum valor estético a elas (DELEUZE, 2007, p. 94). Quando questionado sobre o uso de fotografias em seu processo de criação, Bacon admite: “através do fato começo a divagar sobre a imagem e meu pensamento vai captando sua realidade mais finamente do que conseguiria apenas com os olhos. E as fotografias não são somente pontos de referência; muitas vezes são detonadoras de ideias” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 30). Isso se dá porque ele reconhece uma “proximidade muito grande que [a fotografia] tem com o fato; [o que lhe fez] retornar ao fato ainda mais violentamente” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 30). Passagens como essas demonstram que as imagens fotográficas são importantes para o pintor, mas que, em contrapartida, elas não são esteticamente potentes. As fotografias têm formas muito próximas do que é visto, “não são apenas modos de ver, são elas que são vistas, e finalmente vemos apenas elas. A foto ‘faz’ a pessoa ou a paisagem, no sentido em que dizemos que o jornal faz o acontecimento (e não se contenta em narrá-lo)” (DELEUZE, 2007, p. 95, grifo do autor). A imagem fotográfica é como uma imagem que busca a *verdade* daquilo que é capturado pela

lente da máquina, pois “aquilo que vemos, que percebemos, são fotos. O maior interesse da fotografia é nos impor a ‘verdade’ de inverossímeis imagens falsificadas” (DELEUZE, 2007, p. 95). Tendo tal concepção em vista, podemos pensar numa aproximação da imagem fotográfica com a imagem pictórica figurativa que busca uma distinta precisão do real, como é o caso da obra de Velázquez. Desse modo, em FB:LSS, a fotografia é tida como um equivalente da *doxa* por estar mais próxima do visível do que do intelectual, como uma imagem próxima ao clichê.

A astúcia de Bacon em relação às fotografias é ter clareza de que é preciso esmiuçá-las para afastar o que resta da representação, a fim de criar com elas uma imagem-sensação que não represente formas, mas que expresse forças. Bacon, então, passa pelas fotografias sem se agarrar a elas. Tais imagens lhe fascinam, porém são tratadas com hostilidade pelo pintor — uma ação necessária, pois, como esclarece Gilles Deleuze (2007, p. 95), “os dados figurativos são muito mais complexos do que se poderia inicialmente imaginar. São, sem dúvida, modos de ver: são reproduções, representações ilustrativas ou narrativas”. Como nessa perspectiva as fotografias impõem certa noção de realidade e de verdade, Bacon reage abruptamente para que aquilo que chegue da fotografia à tela esteja totalmente transformado e o clichê, neutralizado. Para tanto, o uso que ele faz das imagens em questão é cauteloso: elas servem como impulsionadoras de ideias para criar uma nova corporalidade nas Figuras em seus quadros, mas Bacon “não integra em momento algum a foto ao processo criador” (DELEUZE, 2007, p. 96). É interessante notar que a nova corporalidade é antes criada pelo pintor nas próprias imagens fotográficas, que não permanecem em seu estado original. Bacon maltrata as imagens: elas são rasgadas, amassadas, recortadas (DELEUZE, 2007, p. 95). As modulações feitas nas fotografias e a plasticidade dada às outras imagens no ateliê de Francis Bacon são fatores importantes para impulsionar o seu processo criativo e criador das Figuras, com seus corpos e rostos não identitários. Isso nos leva a pensar em mais uma aproximação com Gilles Deleuze. As leitoras e os leitores mais assíduos do pensador francês conhecem as modulações realizadas por Deleuze — por meio de recortes, rasgos e torções na leitura desenvolvida — em seus livros que retomam importantes filósofos da tradição, reconhecidos de forma genérica como livros de comentário. Nesse cenário, podemos dizer que, assim como Bacon, Deleuze tinha fotografias de conceitos espalhadas por seu “ateliê-pensamento” e que, a cada nova “tela-conceito”, ele as recriava deformando os corpos-ideias ao realizar distorções, contorções e convulsões nas categorias fundadas na representação ou nas leituras canônicas de um sistema filosófico. As modulações dos “corpos-ideias” fazem com que as imagens, pictóricas e de pensamento, não remetam a algo já dado, como uma reprodução do mesmo. Nessa direção, Roberto Machado afirma que a

“pintura é a expressão artística de um pensamento que pretende escapar da representação” por meio da “neutralização da representação que o leva a [ser] um aliado no [...] projeto [de Deleuze] de constituir uma filosofia da diferença, e a extrair conceitos filosóficos dos agregados sensíveis, das sensações criadas pictoricamente por Bacon” (MACHADO, 2009, p. 244). Portanto, contra todo e qualquer critério de verdade imposta ou modelo ideal, tais criadores torceram a imagem representacional ao limite, até que caísse uma gota do novo e, então, eles pudessem criar com a diferença.

### 2.3.1 Dissipar os dados

No cenário em torno da criação pictórica, há imagens e corpos espalhados que passam pelo acesso imediato e recognitivo de quem pinta. O artista plástico, de forma geral, está capturando as imagens e transpondo-as para o quadro. Cada artista executa tal tarefa de acordo com o seu estilo. Em certos casos, o processo pictórico do artista consiste em transpor para a tela as representações correntes, aquilo que é comum, das imagens ao seu redor. Em outros casos, o processo se faz por uma via contrária: o intento é o de transpor para a tela as forças das imagens distorcidas que ultrapassam as formas ao redor, e esse é o estilo da pintura de Francis Bacon. A expressão artística do pintor não visa a assentar a Figura em um espaço pictórico organizado e restrito; busca lançá-la a um espaço, na tela, com variações de forças que produzam a discordância das faculdades intelectivas, das percepções e das sensações. A tela não deve ser reduzida a um lugar visual confortável para a percepção, para os sentidos. Ao revés, deve passar por ela a violência de uma sensação que toca o sistema nervoso. E, como dito, nos casos em que o estilo é o compromisso com a reprodução da identidade, pode-se supor que o clichê seria a própria cópia do modelo, ao passo que somente nas telas criadas em ruptura com a representação há atenção para exceder as imagens representativas e não carregá-las com clichês enquanto se supõe estar criando com a diferença. Porém, alerta Deleuze, em todos os casos é necessário superar o clichê. O filósofo chama a atenção para esse que é um dos pontos mais importantes do livro quando afirma ser um equívoco considerar que antes de iniciar a pintura o artista está diante de uma tela em branco. Em suas palavras:

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 modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o

trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais (DELEUZE, 2007, p. 91).

Segundo a citação, a tela em branco está preenchida por diversos tipos de “dados” antes mesmo do início da pintura. Entre eles, estão os *dados figurativos*, que se referem a todo e qualquer tipo de figuração, não se restringindo aos dados da pintura figurativa. Os *dados figurativos* estão presentes em nosso cotidiano, “somos bombardeados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão” (DELEUZE, 2007, p. 91). Atualizando o texto de Deleuze, podemos afirmar que somos bombardeados por diversas imagens dos dispositivos tecnológicos e das redes sociais com as quais temos contato diariamente (e durante horas). O excesso de imagens cria em nós clichês psíquicos, como percepções previamente prontas, bem como cria e reforça clichês físicos de modelos prontos. Devido à frequência desses dados, não há um diagnóstico pronto acerca de como lidar com eles e/ou superá-los. Por assim ser, é possível entender que a luta contra os clichês não é algo que pertence somente ao campo das artes; na verdade, toda área de criação passa por esse confronto durante o seu processo. Todo criador, seja ele filósofo, artista ou cientista,<sup>32</sup> tem de lidar com os *dados figurativos* e superar os clichês da sua área.

Atentemos ao criador-pintor. Antes de começar a criar, ele tem uma série de ideias gerais sobre o que é e como se constitui aquilo que se dispõe a pintar, seja uma figura humana, um animal, um objeto, etc. Se o artista preenche a tela com a reprodução das percepções previamente concebidas, ele cria uma imagem enquanto *doxa* que está abastada de clichês, em que as forças estão aprisionadas em prol da reprodução. Já para pintar na vertente do figural e criar Figuras de uma pintura da diferença, há de haver prudência por parte de quem pinta em relação às percepções, para que não permaneça na obra uma “série de coisas que se pode chamar de ‘clichês’” (DELEUZE, 2007, p. 92). Antes do preenchimento da tela, é preciso ter em vista que não há neutralidade na superfície em branco, tampouco no pintor diante dela. Passam pelo pintor imagens e *flashes* de outras produções suas, e há ainda seus pensamentos e a interferência de tudo que está ao seu redor em seu ateliê. Deleuze, então, subverte a lógica intuitiva da relação “tela e pintor”. No início do processo pictórico, quando o pintor está diante da tela em branco, ele não a preenche com traços, linhas e cores. Ele deve, primeiramente, esvaziá-la, limpá-la. Isto é, antes de começar a pintar, ele precisa limpar a tela, ao máximo, dos clichês, de todos

---

<sup>32</sup> Em *O que é a filosofia?*, de 1991, os autores dizem: “O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas por clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240).

aqueles dados preestabelecidos. Isso se dá porque o artista “não pinta para 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 de modelo com a cópia” (DELEUZE, 2007, p. 91). Por mais que o pintor saiba o que quer fazer, ele não sabe como alcançar seu objetivo. O que parece um empecilho inicial é a sua chance de criação. Por isso, afirma Deleuze, o criador deve mergulhar na tela em branco com todos os clichês, probabilidades e dados em um ato pré-pictural, para depois sair da tela desvinculado dos clichês e das probabilidades. Tal movimento, como uma tarefa pré-pictórica, o filósofo chama de “adesão sem resistência” aos dados (DELEUZE, 2007, p. 100). É o momento em que o artista se liberta das imagens que impregnam seus processos criadores. Contudo, não há uma receita geral para tal momento de pré-criação; cada artista deve conhecer e praticar o processo a seu modo. No caso de Bacon, retomando sua relação com as imagens fotográficas, Deleuze explica o seguinte:

A atitude de Bacon é de rejeição da foto, depois, de adesão sem resistência. É que, para ele, a foto era tanto mais fascinante quanto mais já ocupava todo o quadro, antes que o pintor começasse a trabalhar. Por isso, não é transformando o clichê que se sairá da foto, que se escapará dos clichês. A maior transformação do clichê não constituirá um ato de pintura, não produzirá a menor deformação pictural. Seria melhor aderir aos clichês, convocá-los todos, acumulá-los, multiplicá-los, como dados pré-picturais [...]. É apenas quando nos livramos deles, por rejeição, que o trabalho pode começar (DELEUZE, 2007, p. 96).

O tema da superação do clichê na tela em branco é pertinente para a argumentação teórica da obra FB:LSS uma vez que o clichê é algo a ser continuamente superado nas áreas do pensamento. Deleuze entende que, ao longo do tempo, ao invés de serem reduzidos, os clichês foram multiplicados. Não houve uma vanguarda artística capaz de destruí-los por completo. Contudo, ele encontra na história da arte alguns pintores, como Cézanne,<sup>33</sup> que lutaram contra os clichês e empenharam seus esforços em superá-lo. O mesmo se passa com Francis Bacon e seu ímpeto severo com suas telas. Para o filósofo francês, ambos os pintores compreenderam que “há sempre clichês na tela, e se o pintor se contenta em transformar o clichê, deformá-lo

---

<sup>33</sup> Sobre o clichê nas pinturas de Cézanne, Deleuze recorre a uma passagem em que D. H. Lawrence bem observa o caso: “Após uma obstinada luta de 40 anos, ele conseguiu, no entanto, conhecer plenamente uma maçã, um vaso ou dois. Foi tudo o que conseguiu fazer. Isso pode parecer pouco, e ele morreu amargurado. Mas é o primeiro passo que conta, e a maçã de Cézanne é muito importante, mais importante que a ideia de Platão... Se Cézanne tivesse consentido em aceitar seu próprio clichê barroco, seu desenho seria ótimo segundo as normas clássicas, e nenhum crítico teria encontrado nada de negativo a dizer. Mas quando seu desenho era bom segundo as normas clássicas, ele parecia a Cézanne muito ruim. Era um clichê. Então, Cézanne se atirava em cima dele, extirpava-lhe a forma e o conteúdo, e depois de ele se tornar ruim de tanto ser maltratado, Cézanne, esgotado, o deixava assim, tristemente, pois ainda não era o que queria. [...] Ele queria exprimir algo, mas, *antes de fazê-lo*, tinha de lutar contra o clichê de cabeça de hidra do qual jamais conseguiu cortar a última cabeça” (LAWRENCE *apud* DELEUZE, 2007, p. 92, grifo do autor).

ou maltratá-lo, triturá-lo [...] trata-se de uma reação intelectual demais, abstrata demais, [...] que ainda deixa o pintor no elemento do clichê” (DELEUZE, 2007, p. 92). Dessa maneira, ter uma noção sobre os clichês e a vontade de superá-los não garante que essa seja uma tarefa realizável. Deleuze (2007, p. 94) diz, dramaticamente, que “a luta contra o clichê é algo terrível” e que perdura durante toda uma vida de criação. Ele demonstra o drama desse confronto em Cézanne, que ao longo de 40 anos venceu o clichê pouquíssimas vezes, talvez apenas com uma maçã, ou com um ou dois vasos (DELEUZE, 2007, p. 92). Por sua vez, Bacon, como já pontuado, descartou inúmeras pinturas durante seus anos de trabalho. Supõe Deleuze que isso ocorria quando ele se dava conta de que tais telas não eliminavam o clichê, mas somente o distorciam, o modificavam. É devido à dureza desse confronto que “só se pode lutar contra o clichê com muita astúcia, obstinação e prudência, [como uma] tarefa perpetuamente recomeçada a cada quadro, a cada momento de cada quadro” (DELEUZE, 2007, p. 100), para criar na via da Figura. Por isso é “que os grandes pintores são extremamente severos em relação à sua obra” (DELEUZE, 2007, p. 94). Havia em Bacon uma crítica constante de si mesmo e do seu trabalho. Este comentário segue nessa direção:

Bacon tem consigo próprio a mesma severidade que Cézanne, e, como Cézanne, perde muitos quadros, ou a eles renuncia, joga-os fora assim que o inimigo aparece. Ele julga: a série das Crucificações? Sensacional demais, sensacional demais para serem sentidas; as Touradas? Dramáticas demais; a série dos Papas? “Procurei, sem nenhum sucesso, estabelecer certos registros, registros deformantes” do papa de Velázquez, “lamento porque penso que são muito bobos, sim, lamento porque penso que essa era uma coisa absoluta”. Segundo Bacon, o que deve sobrar de Bacon? Talvez algumas séries de cabeças, um ou dois trípticos aéreos e um grande dorso de homem. Não mais que uma maçã e um ou dois vasos (DELEUZE, 2007, p. 94).

Se, por um lado, Bacon não era preciso no processo de criação, por outro ele sabia o que não queria em sua pintura. Aquilo que não o satisfazia era descartado. Parece que um dos maiores interesses de Bacon, destacado por Deleuze, consistia em pintar as forças que estão detrás da imagem e que provocam a sensação, e para tanto ele se desviou da pintura do espetáculo. São essas mesmas forças que deformam a Figura — o seu corpo e o seu rosto — e engendram as demolições representacionais da imagem pictórica.

### 2.3.2 Sensacional, a força do espetáculo

Há uma discordância determinante entre aquilo que é tido como *sensação*, característica própria da obra de arte, e aquilo que é tomado como *sensacional*,<sup>34</sup> que advém do espetáculo. Chamamos a atenção para os termos, pois, para que a sensação sobressaia ao clichê, há fatores a serem considerados. O meio corriqueiro de (re)produzir algum impacto sensível por meio da obra de arte consiste em representar sensações com o uso de recursos simplistas do espetáculo ou do espetacular. Nesses casos, define-se previamente o *tipo* genérico de sensação que a obra deve provocar no espectador e, então, ela é construída com os artifícios que trivialmente correspondem àquela sensação. Obtém-se, por fim, um feito sensacional, uma sensação formada por clichês. Aqui, a sensação não é provocada. Pensemos com exemplos: se a sensação genérica escolhida é o medo, o artista plástico pinta com cores escuras, com imagens sombrias de sangue, morte, monstros, etc., utilizando todos os recursos-clichês que se referem ao terror.

A forma pictórica de criação voltada para o sensacional é descartada tanto por Bacon como por Deleuze; ambos aderem à sensação. Não é inabitual encontrar descrições, ou análises, das telas de Bacon como obras que proporcionam sensações do tipo sensacional referentes ao medo, ao horror, ao espanto, etc. As formas e cores das imagens podem remeter de imediato, e segundo o senso comum, ao universo do terror. Mas apenas à primeira vista. Ao observar com atenção as telas, outras percepções são ativadas e, mesmo que sobressaia uma atmosfera cruel, ela está mais próxima à noção de *crudade* de Antonin Artaud<sup>35</sup> do que à noção de crudade comumente compartilhada. Segundo Gilles Deleuze (2007, p. 42), “a sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo”. As reproduções sensacionais bloqueiam a passagem das forças e, conseqüentemente, a criação da sensação. É preciso cuidado no manuseio da tela e com os dados que originam a imagem pictórica da diferença para não ceder à reprodução e para não se embaralhar com o uso de “qualquer coisa”. Para cada fato visível, perdura uma sensação enquanto força invisível que

---

<sup>34</sup> No texto em francês, a palavra utilizada é *sensationnel* (DELEUZE, 1981a, p. 39). Essa palavra refere-se àquilo que causa uma sensação, ao que provoca uma agitação ou ao que desperta interesse no público. Já no português brasileiro, o termo “sensacional” consiste em um adjetivo que caracteriza aquilo que impressiona por ser espetacular, extraordinário.

<sup>35</sup> Para Artaud, a crudade está além do feitiço dos maus-tratos (ou, propriamente, das variações do mau). Ele a pensa fora dos juízos morais e a compreende como algo que é rigoroso ao espírito humano porque requer determinação, decisão e aplicação. Em sua perspectiva, limitar o teatro ao aspecto espetacular consiste no mesmo equívoco apontado por Deleuze quando ele trata dos clichês. A arte, assim como a vida, não deve estar limitada a reproduções sensacionais das formas, e é por isso que exige crudade na sua criação. As expressões artísticas não buscam a representação da essência, da verdade ou do bem; elas devem provocar o espectador a atingir sensações outras, como uma espécie de percepção pura da crudade, da vida.

luta silenciosamente contra o clichê e segue se atualizando na tela eternamente. É por isso que o momento pré-pictórico é crucial para o resultado final da obra de arte.

### 2.3.3 Jogos de azar

Em trânsito entre o pré-pictórico e o ato de pintar, está o *acaso*. Tal termo é usado pelo próprio pintor Francis Bacon, que em suas entrevistas aponta o acaso como “um dos aspectos mais importantes e ricos do [seu] trabalho” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 52) e um fator de suma importância no dinamismo de sua criação. Toda a sua pintura é fruto dele. Contudo, Bacon lida com o acaso de uma maneira particular que lembra a sua relação com a fotografia, da qual ele se aproxima em determinados momentos e se afasta em outros. O domínio do acaso na criação baconiana divide-se em dois momentos: o pré-pictural, quando há rejeição do acaso, e o ato de pintar, quando há sua assimilação, fazendo com que a pintura nasça a partir de um trabalho manual accidental. Isso não implica passividade ou indiferença do pintor durante o feito criador; ao contrário, Bacon participa ativamente lidando com os acidentes, com o acaso que modifica as imagens pensadas previamente, as quais vão se transformando de modo progressivo em decorrência da própria pintura — uma adaptação necessária, pois não é possível recriar o accidental para alcançar a imagem prevista, há de se trabalhar com as contingências que a acometem (SYLVESTER, 2007, p. 26).

É nesse sentido, e pensando juntamente a Pius Servien (1902-1959), que Deleuze diz em FB:LSS que Bacon lida com a arte como quem joga um jogo ao acaso — sem previsões nem probabilidades. A ação do pintor seria, então, um jogo de lances ao azar; a cada aposta, ele se lança com um pouco mais de acaso à tela. Deleuze imagina tal jogo como uma roleta em que as pinceladas são os dados probabilísticos lançados com imprecisão. Devido à incerteza dos lances, num primeiro momento, as pinceladas baconianas são *apicturais*. Explica o pensador francês que apenas posteriormente a pincelada “torna-se pictural, ela se integra ao ato de pintar, à medida que consiste em marcas manuais que vão reorientar o conjunto visual e extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas” (DELEUZE, 2007, p. 98). Ou seja, à medida que a imagem se forma, o lance-lance ao azar torna-se um único lance de sorte, que, por sua vez, afirma o acaso e aposta na possibilidade de uma criação na diferença. Esse é um aspecto próprio da roleta de Bacon e contrário ao jogo feito por pintores como Kandinsky e Mondrian, o qual é composto por regras que avaliam previamente, por meio das probabilidades, os ganhos e as perdas da obra. No caso desses pintores, trata-se de um jogo do tipo combinatório, que limita o acaso para indicar um caminho de criação. É possível ampliar a

distinção entre tais processos e pensá-los no contexto teórico do primeiro capítulo do primeiro volume da obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, denominado “Rizoma”. Entendamos a aproximação: o modo de pintar de Kandinsky e de Mondrian estabelece uma estrutura do tipo “mapa”, em que as direções são traçadas e os caminhos, indicados, isto é, parte-se de um ponto a outro pelo trajeto mais reto possível; já o modo de pintar de Bacon seria do tipo “rizoma”, isto é, o pintor, imerso em um emaranhado de caminhos, mesmo com a ideia prévia do que pintar, não sabe ao certo como realizar o trajeto. Assim, ele caminha ao acaso para todos os lados (mesmo que isso modifique a ideia inicial) até pintar a sensação, o que não exige que chegue ao final do caminho. Não se trata de um trajeto em linha reta ou único, tampouco de um destino final.

Haja vista os jogos pictóricos da pintura moderna, a distinção entre *acaso* e *probabilidade* é determinante em Bacon, uma vez que o acaso tem a capacidade de destruir o clichê, não somente a de contorcê-lo ou modificá-lo. Por isso Deleuze especifica o que é acaso e o que é probabilidade no plano pictórico, para que não haja confusão entre os termos. Vê-se que a probabilidade pertence ao momento pré-pictural, pois na tela em branco todos os espaços possuem a mesma probabilidade, ou seja, todo espaço da tela tem a mesma relevância para a pintura. Contudo, na medida em que o artista elabora uma prévia do que pretende criar, certos lugares da tela ganham maior relevância. Na ocasião em que as probabilidades tornam-se desiguais para a percepção do pintor é que se inicia o ato de pintar. Aqui começa-se a jogar com o estilo do artista, seja por lances ou por probabilidades. Quando o pintor, por exemplo, apenas deixa escorrer sobre a tela filetes de tinta que se fixam onde caem, não há manipulação do acaso. O que há são dados probabilísticos pré-picturais que não integram o ato de pintar.<sup>36</sup> Outro exemplo: quando em uma entrevista perguntam a Bacon se a mulher que trabalha na limpeza da sua casa poderia fazer marcas ao acaso, a sua resposta é positiva, entretanto ele esclarece que ela faria tais marcas abstratamente como um ato *apictural* e que, todavia, não seria capaz de fazê-lo de *fato*, uma vez que não saberia utilizar o acaso, tampouco manipulá-lo — o que distingue os atos involuntários dos atos ao acaso. Afinal, “é na manipulação, quer dizer, na reação das marcas manuais sobre o conjunto visual, que o acaso torna-se pictural ou se integra

---

<sup>36</sup> “Mas acho que pode, de um jeito muito parecido com o que acontece na pintura abstrata, fazer marcas involuntárias sobre a tela, que sugerem outros caminhos muito mais penetrantes para apreender o fato que você persegue. Se há realmente alguma coisa que funciona no meu caso, ela funciona só a partir do momento em que conscientemente já não sei o que estou fazendo. Na maioria das vezes em que tentei representar a imagem com mais exatidão, para que fosse mais ilustrativa, ela se tornou extremamente banal e aí, por puro desespero e desânimo, destruí-la completamente, ao me sentir incapaz de reconhecer as marcas que estava fazendo na imagem — mas, de repente, percebo que a coisa está se aproximando mais daquilo que meu instinto visual me pedia que fizesse na imagem que procurava captar. Trata-se realmente, no meu caso, de fazer uma armadilha para capturar o fato a cada instante de sua plenitude” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 54).

ao ato de pintar”, ao ponto de que “só existe acaso manipulado e acidente utilizado” (DELEUZE, 2007, p. 99). Nessa direção, Bacon comenta o seu aprendizado com a manipulação do acaso:

Mas é bom que se diga que há muitos anos venho pensando no acaso e na possibilidade de usar as coisas que ele pode oferecer, e nunca sei até que ponto aquilo que faço resulta puramente do acaso ou do meu trabalho de manipulação. [Em seguida continua:] a pessoa possivelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso, mas que ela faz de forma totalmente irracional (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 52).

### 2.3.4 Acaso manipulado

Há, portanto, no processo de criação, outro fator que compõe com o acaso: a sua manipulação. A obra de arte é o resultado da junção desses fatores. Ela resulta da manipulação do acaso. Apenas afirmar isso é como sentenciar o processo; antes, é preciso analisá-lo.

Quando o trabalho pictórico se inicia, a luta contra o clichê não se encerra. Deleuze reconhece que, desde o início da atividade criadora, é imprescindível que o pintor faça “*marcas livres* no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente [juntamente ao conjunto de todas as probabilidades figurativas] e dar uma chance à Figura, que é o próprio *improvável*” (DELEUZE, 2007, p. 97, grifos do autor). Tais *marcas livres* são acidentais, feitas por lances ao acaso, e não representativas; elas não remetem a nenhuma probabilidade e surgem de ações imprevistas. Justamente por isso, as marcas manuais livres escapam dos clichês e eliminam o aspecto sensacional. Isso possibilita criar uma imagem pictórica figural por meios acidentais, de modo que ela se desvirtue de todo e qualquer aspecto de reportagem ou representação das imagens de referência, e também de traços que tenham, previamente, um interesse fixo de imagem, o que faz dos traços manuais livres elementos que criam uma imagem próxima ao sistema nervoso: a Figura improvável — sem organização ótica, mas dotada de qualquer expressão da imagem visual —, que surge por meio da manipulação do acaso realizada de maneira imprevista pelo pintor.

Não se trata, em nenhuma instância, de uma escolha de ação com base em probabilidades. O acaso, nesse contexto, é um ato — ou, como formula o filósofo, uma possibilidade de *utilização* (DELEUZE, 2007, p. 98), o que reafirma a capacidade de sua manipulação. O comentador Roberto Machado (2009, p. 240, grifo nosso) explica que as “*marcas livres*” devem “traçar linhas, limpar, varrer, jogar tinta na imagem pintada, *numa zona do corpo — de preferência na cabeça* — para que possa nascer uma figura, que é um improvável”. Isso quer dizer que todos os recursos oferecidos pelas marcas livres servem para

deformar a figura e confundir a identidade da imagem. O apontamento de Machado reitera o que Deleuze (2007, p. 102) diz quando descreve o ato de pintar por meio das marcas manuais de Francis Bacon: pintar consistiria em “fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta, de diversos ângulos e em velocidades variadas”. E isso porque, uma vez que o ato da pintura pressupõe que existam na tela e na cabeça do pintor dados figurativos que são mais ou menos virtuais e atuais, tais dados devem ser, ao longo do desenho, desmanchados, varridos, limpos, etc. A natureza dos traços manuais pertence à lógica da pintura da sensação, por isso é possível afirmar que eles são traços de sensação no ato de pintar. Devido às suas características irracionais e acidentais, as marcas livres não obedecem às intenções intelectuais e, mesmo, corporais do artista. Nesse sentido:

É como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. Eles são não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas nem por isso são significativos ou significantes: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas [...]. E são sobretudo traços manuais. É nesse momento que o pintor opera como pano, vassoura, escova, esponja; é quando joga a tinta com a mão. É como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham, portanto, a intromissão de um outro mundo no mundo visual da figuração. Elas retiram, até certo ponto, o quadro da organização ótica que nele já reinava e o tornava figurativo de antemão. A mão do pintor interpôs-se para abalar sua própria dependência e desfazer a organização soberana ótica: nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos (DELEUZE, 2007, p. 103).

### 2.3.5 Tato visível

Ao afirmar que as marcas livres são “o *acaso manipulado* [por sua vez] diferente das *probabilidades concebidas ou vistas*”, Deleuze (2007, p. 98, grifo do autor) faz alusão à mão do artista e a destaca no processo de criação. O uso da palavra “manipulado” explicita que o pintor — literalmente — manuseia, modula, manipula a imagem para criar a sensação; além disso, esse uso indica qual parte do corpo do pintor está em evidência no processo.

A mão é o membro do corpo humano mais expressivo do sentido tátil. Com ela torna-se possível conhecer o mundo por meio do toque — o usual “ver com a mão” um objeto desconhecido. Na conjuntura teórica, porém, Deleuze repensa o seu uso. Os traços manuais livres têm total dependência da mão do pintor, enquanto a mão é independente do restante do corpo, do psíquico do artista e das probabilidades do seu uso. Ela flui de forma livre e irracional. São as mãos que desorganizam o quadro. Ou, como escreve Deleuze (2007, p. 103), “a mão do pintor interpôs-se para abalar sua própria dependência e desfazer a organização soberana ótica:

nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos”. Isso ocorre porque as forças que regem as mãos são outras que não aquelas da vontade ou da visão do pintor. As mãos testemunham o nascimento de outro mundo no plano visual da figuração e, para tanto, devem ser introjetadas no conjunto visual, que não é o mesmo conjunto da organização ótica.

Todavia, o nascimento de uma Figura não se limita à mão. Deleuze vai adiante e pensa não apenas na atribuição da mão, mas também nas atribuições do olho. Precisamente, o filósofo se interessa pela relação entre o olho e a mão e pelo funcionamento de ambos. O uso *háptico* (mão) e o *visual* (olho), enquanto sentidos-base na arte pictórica (criar por meio da mão e olhar a tela observando os detalhes), ganham uma análise propriamente disfuncional ou inorgânica, mas crucial para a teoria em questão. O filósofo reformula radicalmente o que significa *tocar* e o que significa *ver*. Em sua perspectiva, a pintura, devido às forças e sensações que emite enquanto obra artística, possibilita o retorno a um universo em que as divisões sensoriais primárias ainda não se deram. Sem que muito se saiba sobre isso, no plano pictórico as sensações, os sentidos e os órgãos estão unificados e formam um só corpo de impressões. Deleuze argumenta que a pintura é capaz de transformar ou criar olhos, mas não quaisquer olhos. São olhos do tipo háptico — que têm a dimensão tátil na visão, rompendo com o uso apenas visual. Isso atribui uma particularidade à pintura, a função háptica do olho — quando o olho adquire a capacidade de tocar.

Desse modo, “Deleuze está indicando — depois de Riegl, Worringer e Maldiney<sup>37</sup> — que se trata de um tipo de olhar que toca, tem uma proximidade imediata, elimina a distância, fazendo com que o artista pinte com os olhos” (MACHADO, 2009, p. 242). O filósofo deixa claro seu entendimento quando afirma “que o pintor pinta com os olhos, mas somente quando ele toca com os olhos” (DELEUZE, 2007, p. 156). Esse argumento dialoga com dois momentos desta tese; um deles é o subcapítulo “Modos de criar um incorporal anatômico ou uma Figura”, ao abordar a ideia de que o próprio corpo do artista sofre deslocamentos durante a criação de uma nova anatomia da Figura. No caso, o olho e a mão do pintor são acometidos por usos díspares, a ponto de gerarem certa disfuncionalidade primária no corpo orgânico em vista de um uso secundário ou diferente, o qual pode ser entendido como o exercício inorgânico, uma vez que os sentidos estão mesclados e o ver é intrínseco ao tocar. Esse *outro* exercício é próprio da noção de *corpo sem órgãos*, abordada no capítulo seguinte, “Do corpo”, sendo esse o segundo momento em que o argumento é retomado.

---

<sup>37</sup> Alois Riegl (1858-1905), historiador austríaco da arte. Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador alemão e teórico da arte, e estudioso do pensamento de Alois Riegl. Henri Maldiney (1912-2013), filósofo francês com trabalhos sobre arte, psiquiatria e fenomenologia.

A relação “mão e olho” é distinguida por Deleuze nas vias do traço e da mancha, ou da linha e da cor, que não coincidem por se referirem ou ao tratamento visual, ou ao tratamento manual. Justamente por isso, pode ocorrer uma relação de valor nesse dualismo: o olho como julgador e a mão como operadora. Contudo, declara o filósofo que “a relação entre a mão e o olho é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e variâncias orgânicas” (DELEUZE, 2007, p. 155). Ele segue a explicação pontuando que nenhum pintor reduziu o seu trabalho apenas ao uso convencional do pincel e do cavalete. Ao contrário, outras formas de expressão sempre foram experimentadas e fizeram parte dos processos de criação, sendo cada experimentação própria de cada artista e cada obra, o que produz “resultados pictóricos” distintos, encontrados sobretudo nas vanguardas artísticas — abstracionismo, expressionismo, cubismo, etc. Há, então, diferentes modos de articulação dos componentes, a exemplo do digital (quando há máxima subordinação da mão ao olho), do manual (quando há subordinação do olho à mão) e do háptico (quando não há subordinação por nenhuma via) — o último é o que Deleuze encontra em Bacon. Vejamos a contextualização de cada um deles:

O *digital* parece assinalar o máximo de subordinação da mão ao olho: a visão torna-se interior, e a mão é reduzida ao dedo, quer dizer, só intervém para escolher as unidades correspondentes e formas visuais puras. Quanto mais a mão é assim subordinada, mais a visão desenvolve um espaço ótico “ideal” e tende a apreender suas formas segundo um código ótico. Mas esse espaço ótico, ao menos no início, ainda apresenta referentes manuais com os quais ele se conecta: a esses referentes virtuais chamaremos *tácteis*, como a profundidade, o contorno, o modelo etc. Essa subordinação branda da mão ao olho pode dar lugar, por sua vez, a uma verdadeira insubordinação da mão: o quadro permanece uma realidade visual, mas o que se impõe à visão é um espaço sem forma e um movimento sem repouso que ela tem dificuldade em seguir e que desfazem o ótico. À relação assim invertida chamaremos *manual*. Enfim, falaremos de *háptico* toda vez que não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro, nem subordinação branda nem conexão virtual, isto é, quando a visão descobre em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que pertence só a ela, distinta de sua função ótica (DELEUZE, 2007, p. 156).

Como visto na citação acima, o ato de pintar — na conjuntura figural — requer novos usos do corpo. É um estilo de pintura que reclama um olho que consiga sentir e uma mão capaz de ver, e que demanda que ambos se articulem para além do uso orgânico das suas funções sem que haja qualquer subordinação entre eles. Isso não pressupõe movimentos brandos. Há uma espécie de confronto no corpo entre os usos habituais e os novos usos dos membros e sentidos. Quando se trata da visão, tal confronto faz com que ela ganhe uma possibilidade sensitiva e com que o olho não esteja mais restrito a servir a uma única função. O olho é levado para direções pouco exploradas: a percepção tátil substitui a percepção ótica; o olho ganha a

capacidade háptica. Para Deleuze, o trabalho de Bacon justamente ativa tal potencial tátil do olho.<sup>38</sup> A potência visual das telas de Bacon está além do visível, por isso a visão é forçada a funcionar fora do seu exercício costumeiro. Como forma de diluir a organização do tipo cerebral que norteia a funcionalidade do corpo, a pintura figural desloca os lugares-comuns daquele que vê, o vidente, e do que é visto, o objeto, removendo a operação funcional que determina a posição do que é ativo e do que é passivo nessa relação. Isto é, se convencionalmente se compreende o espectador-sujeito como ativo e a obra-objeto como passiva, com o espectador realizando o movimento de observar e absorver a obra, na pintura figural a relação é invertida. Diante de uma pintura, não é o espectador que observa a tela, mas é a obra que captura o olhar do espectador. Dizendo de outra maneira, a pintura captura o olhar, e não o olho captura a imagem. As telas de Bacon, por meio dos recursos de luzes, cores e formas entre o figurativo e o abstrato, confundem e frustram o esforço do espectador para capturar a imagem.

Ao comentar o espaço tátil-ótico no qual a Figura surge enquanto consequência do espaço, Deleuze retoma o momento pré-pictórico. Afirma o filósofo que, “segundo Bacon, é esse espaço que deve existir, de uma maneira ou de outra: não há escolha (ele existirá ao menos virtualmente ou na cabeça do pintor... e a figuração estará presente, preexistente ou pré-fabricada)” (DELEUZE, 2007, p. 156). Portanto, a figuração do processo pré-pictórico será desorganizada catastróficamente pelo “diagrama manual” por meio de traços e manchas insubordinados à mão e ao olho, e ao longo desse processo alguma coisa deve surgir.

### 2.3.6 Do diagrama ao caos

Antes que a pintura comece, há um intervalo estipulado não pela dúvida sobre *o que fazer*, que advém do interesse do pintor, mas pela hesitação relativa a *como fazer*. O momento mais dramático da batalha complexa e incerta do pintor contra o clichê, que pode incorrer na fuga do caos, se dá no ato de pintar. Assim, quando se lida com a manipulação do diagrama sem ter muita segurança quanto ao seu uso, a dúvida sobre como manipulá-lo é ainda mais relevante do que a dúvida sobre o que pintar.

No uso comum, a palavra “diagrama” refere-se a um esquema simplificado — formado por palavras-chaves, desenhos, figuras, gráficos, entre outros elementos — cujo objetivo é

---

<sup>38</sup> “As palavras de Leiris com relação a Bacon — a mão, o toque, a apreensão, a captura — evocam a atividade manual direta que delinea a possibilidade do fato: captura-se o fato, assim como ‘se apreende o imediato’. Mas o fato, o fato pictural vindo da mão, é a constituição do terceiro olho, um olho háptico, uma visão háptica do olho, a nova claridade. É como se a dualidade do tátil e do ótico fosse ultrapassada visualmente, rumo à função háptica surgida do diagrama” (DELEUZE, 2007, p. 162).

apresentar o percurso de um raciocínio de forma clara e precisa. Na obra FB:LSS, com o uso de um conceito pictórico, o diagrama torna-se um fator determinante para situar o trabalho de Bacon no plano geral da história da pintura, bem como para pensar a função da pintura modernista e o que ela apresenta de novo ao humano. Nota-se que o diagrama não é um recurso pertencente somente à pintura figurativa. Ele é incorporado por diferentes abordagens artísticas e foi utilizado de diversas maneiras ao longo de toda a história da pintura. Quando se trata do seu uso no percurso da criação de um pintor específico, é possível “não apenas diferenciar os diagramas, mas datar o diagrama de um pintor, pois há sempre um momento em que o pintor o confronta mais diretamente” (DELEUZE, 2007, p. 104), e esse confronto pode promover grandes catástrofes na tela.

Na perspectiva de Deleuze — que, por seu lado, compara a pintura de Bacon com a pintura de Mondrian e de Kandinsky, na via do abstracionismo, e de Pollock, no expressionismo abstrato —, o diagrama aparece situado na obra como um recurso métrico para o uso temperado da mão e do olho do pintor. De acordo com o filósofo, tanto na liberdade cromática da composição pictórica que entrelaça matemática e música em Kandinsky como na abstração geométrica do neoplasticismo de Mondrian, o confronto com o caos tende a reduzir ao máximo o aspecto manual, fazendo com que a pintura crie um espaço puramente ótico no qual o aspecto táctico é suprimido em vista de superar os dados figurativos por meio de formas abstratas. Porém, isso só acontece de maneira transcendente. Isto é, “a consequência [da] [...] pintura abstrata [é que ela] elabora menos um diagrama que um código simbólico, segundo grandes oposições formais. Ela substitui o diagrama por um código” (DELEUZE, 2007, p. 106). Ou é possível dizer, com Machado (2009, p. 243), que a pintura abstrata substitui o diagrama “por um espaço puramente ótico, por um código visual espiritual, cerebral, ao qual falta a sensação, a ação direta sobre o sistema nervoso”, a ponto de o diagrama tornar-se um recurso unicamente cerebral que não realiza nenhuma ação direta sobre os demais órgãos do corpo. Por seu turno, o expressionismo abstrato renuncia a toda e qualquer figuração em favor do aspecto manual, táctico. A *action painting*, ou pintura gestual, é um modo de pintar que não envolve esquemas previstos antes de o pintor alcançar a tela; cabe a ele observar os deslocamentos da tinta. O expressionismo abstrato “inverte a subordinação clássica, [ele] subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão” (DELEUZE, 2007, p. 109), o que constrói “um espaço exclusivamente manual em que o caos se desenvolve ao máximo, como se o diagrama se confundisse com a totalidade do quadro” (MACHADO, 2009, p. 243). Nesse caso, a pintura mergulha violentamente no caos e a tela torna-se uma espécie de materialização da catástrofe. O diagrama, no expressionismo abstrato, se espalha e ocupa a tela inteira, fazendo

dela um diagrama puro. Nesse caso, “a sensação é atingida, mas permanece em um estado irremediavelmente confuso” (DELEUZE, 2007, p. 111). Se a pintura abstrata produz um espaço puramente ótico suprimindo as referências táteis em favor do olho, o expressionismo faz o inverso e subordina o olho à mão gerando um excesso de informações para a sensação. Entre o abstracionismo e o expressionismo abstrato, Bacon compreende as modulações pictóricas que não lhe convêm, por exemplo, substituir o diagrama involuntário por um código visual a que falta sensação ou utilizar a linha sem contorno que faz com que o diagrama tome todo o quadro.<sup>39</sup> Para Deleuze (2007, p. 112), “Bacon segue [...] uma terceira via, nem ótica, como a pintura abstrata, nem manual, como a *Action Painting*”. Essa terceira via lida com a catástrofe pictórica de maneira cautelosa a fim de controlá-la. O pintor trabalha o diagrama de forma operacional e controlada, impedindo que os meios violentos fiquem livres e que a catástrofe submerja a tudo.<sup>40</sup> Isto é, Bacon impossibilita que o diagrama prolifere para todas as direções da tela e o mantém em determinadas regiões do quadro e em certos momentos do ato de pintar — mesmo naqueles instantes de maior tensão em que tem de lidar com o caos e com a catástrofe —, daí o *uso operatório do diagrama*. Deleuze denomina a aplicação do diagrama nas pinturas de Francis Bacon, que evita o código e a confusão na tela, de *uso temperado*. Segundo o pensador francês, foram poucos os pintores<sup>41</sup> que tiveram tão intensamente a experiência do caos e da catástrofe, lutando para limitá-los, controlá-los a todo custo. O caos e a catástrofe são,

---

<sup>39</sup> “É por isso que, pessoalmente, Bacon não toma nenhuma dessas vias. Por um lado, não é atraído por uma pintura que tende a substituir o diagrama involuntário por um código visual espiritual (mesmo se há nisso uma atitude exemplar do artista). O código é necessariamente cerebral, faltando-lhe a sensação, a realidade essencial da queda, ou seja, a ação direta sobre o sistema nervoso. Kandinsky definia a pintura abstrata pela ‘tensão’; mas, segundo Bacon, a tensão é aquilo que mais falta à pintura abstrata: ao interiorizá-la na forma ótica, ela a neutraliza. E finalmente, por ser abstrato, o código corre o risco de ser uma simples codificação simbólica do figurativo. Por outro lado, Bacon também não é atraído pelo expressionismo abstrato, pela potência e pelo mistério da linha sem contorno. Isso porque, segundo ele, o diagrama ocupou todo o quadro e sua proliferação faz um verdadeiro ‘estrago’. Todos os meios violentos da *Action Painting*, bastão, escova, vassoura, pano e até a bsnaga de padeiro, ficam fora de controle numa pintura-catástrofe: desta vez a sensação é atingida, mas permanece em um estado irremediavelmente confuso” (DELEUZE, 2007, p. 111).

<sup>40</sup> “É preciso que o diagrama permaneça localizado no espaço e no tempo; ele não deve ocupar todo o quadro, o que seria um desperdício (cairíamos numa cinza da indiferença, ou numa linha ‘pântano’, mais que deserto). Com efeito, sendo ele mesmo uma catástrofe, o diagrama não deve produzir catástrofe. Sendo uma zona de borragem, ele não deve borrar o quadro. Sendo mistura, não deve misturar as cores, mas matizar os tons. Em suma, sendo manual, ele deve ser reinjetado no conjunto visual em que se desdobra em conseqüências que o ultrapassam” (DELEUZE, 2007, p. 160).

<sup>41</sup> Deleuze entende que Cézanne é um dos pintores que conseguiu lidar com o caos e com o diagrama de forma fascinante, por meio da geometria e da sensação. Citamos Deleuze: “É difícil acreditar que Cézanne tomasse uma via intermediária. Ele inventa uma via específica, distinta das duas precedentes. [...] É do caos que surgem inicialmente a ‘geometria obstinada’, as ‘linhas geológicas’; e essa geometria ou geologia deve, por sua vez, também passar pela catástrofe, para que as cores subam, para que a terra suba em direção ao sol. Trata-se, portanto, de um diagrama temporal, com dois momentos. Mas o diagrama reúne indissolivelmente esses dois momentos: a geometria é o ‘arcabouço’, e a cor, a sensação, ‘sensação colorante’. O diagrama é exatamente o que Cézanne chama de ‘motivo’. Com efeito, o motivo é feito de duas coisas: sensação e arcabouço. É o seu entrelaçamento” (DELEUZE, 2007, p. 113).

propriamente, o desabamento de todos os dados figurativos e estão presentes desde o trabalho preparatório da pintura. Mas, ao contrário de Kandinsky e Mondrian, que optaram por romper com todos os dados figurativos, Bacon pinta a partir dos dados. Eles servem como disparadores de ideias e sensações para ele, o que faz do diagrama não o fato em si da pintura, mas uma possibilidade de fato. Justamente por isso, *não se deve dar fim a todos os dados figurativos*. Eles devem convergir no processo de criação e estar imersos no diagrama para que a Figura surja. São os dados figurativos que possibilitam uma nova figuração — a “Figura deve surgir do diagrama, conduzindo a sensação ao claro e ao preciso” (DELEUZE, 2007, p. 112). Tal aspecto é crucial para a pintura de Bacon quando entendida como um tipo figural, pois é propriamente o uso temperado do diagrama como uma via intermediária a maneira de fazer com que esse estilo de pintura aconteça.

Em FB:LSS, o diagrama ganha, então, definição a partir do uso modulado por Bacon, sendo compreendido como “o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos. E a operação do diagrama, sua função, diz Bacon, é ‘sugerir’ [...] introduzir ‘possibilidades de fato’” (DELEUZE, 2007, p. 104). Esclarece o comentador Roberto Machado (2009, p. 241) que o diagrama, como um conjunto operatório, é composto por “manchas e traços irracionais, involuntários, acidentais, automáticos, livres, ao acaso, que são não representativos, não ilustrativos, não narrativos. São traços de sensação, mas de sensações confusas”. Por isso há a necessidade de realizar a modulação adequada dos traços, para que sejam “utilizados” de acordo com a lógica figural, pois, como dito, o diagrama ainda não é o fato da obra, é somente a possibilidade do fato. Para fazer a transição e se converter em Figura, o diagrama precisa ser injetado no conjunto visual de uma maneira que sugira a possibilidade de “fato”, que impulse a aparição da sensação, mesmo que esta se movimente em um trânsito caótico e precise ser controlada. Desse modo, o uso temperado do diagrama não consiste na contraposição prosaica entre o olho e a mão, mas em uma relação de ordem complexa que torna o diagrama uma potência manual desenfreada que alcança a variação do olho háptico. Assim, “as manchas e traços manuais que constituem o diagrama desfazem o mundo ótico, arrancam o conjunto visual pré-pictural de seu estado figurativo, distribuindo na tela forças informais, para criar a figura, finalmente pictural” (MACHADO, 2009, p. 241). Se porventura nada surgir do trabalho manual do diagrama, então o diagrama terá fracassado e não terá cumprido sua função, haja vista ser esse o aspecto mais importante do seu uso na tela: “ele é feito para que alguma coisa surja, e ele fracassa se nada surgir” (DELEUZE, 2007, p. 160). O que dele deve surgir é, justamente, a Figura, a sensação.

Todavia, antes de introduzir a *possibilidade de fato*, o diagrama age na tela violentamente. Ele se agita, ao mesmo tempo, como um caos, uma catástrofe, e como um germe de ordem capaz de assimilar o caos e a catástrofe na própria pintura. Associar essas características em uma mesma noção parece contraditório: caos, catástrofe e ordem em um só exercício? A suposta contradição não anula a estrutura do conceito, uma vez que faz parte do plano do diagrama. Expliquemos o ponto: o diagrama é um caos e uma catástrofe em relação aos dados figurativos. Ele é “como uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos” (DELEUZE, 2007, p. 103), uma catástrofe que faz se dissiparem os clichês e as reproduções no pré-pictórico. E é um germe de ordem, porque o diagrama abre novos domínios sensíveis para a pintura, tornando possível criar um puro figurativo. Ou, nas palavras de Deleuze (2007, p. 104, grifo nosso), o diagrama “é um violento caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo em relação à nova ordem da pintura: ele ‘abre domínios sensíveis’, diz Bacon. *O diagrama termina o trabalho preparatório e começa o ato de pintar*”. A passagem do diagrama do caos e da catástrofe a um germe de ordem é denominada por Deleuze de *caos-germe*, sendo essa uma experiência perigosa e comum a todos os pintores. Todos passam pela experiência do caos-germe, na qual correm o risco de que as coordenadas visuais desmoronem. Perder as coordenadas visuais “não se trata de uma experiência psicológica, mas de uma experiência propriamente pictural [...] [que pode] exercer uma grande influência sobre a vida psíquica do pintor” (DELEUZE, 2007, p. 105), afinal o corpo do artista é matéria expressiva no processo de criação. O caos-germe pode ser maléfico para a obra e para a vida, mas, por ser crucial à pintura, é uma experiência sempre recomeçada por diferentes pintores, nas mais variadas épocas. O comum a todas essas experiências é que “o pintor passa pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele. [Mas] os pintores diferem na maneira de abraçar esse caos não figurativo e também na avaliação da ordem pictural por vir, na relação dessa ordem com esse caos” (DELEUZE, 2007, p. 105). A singularidade ao lidar com o caos não figurativo e com a ordem pictural por vir no confronto da catástrofe gera o estilo do pintor e afirma sua genialidade. Como esclarece Ovídio Abreu:

As marcas livres involuntárias são uma catástrofe produzida na tela. Mas porque são irracionais, involuntárias, acidentais, ao acaso, marcas livres são como sensações confusas introduzindo a possibilidade de um outro mundo livre da organização óptica prévia. Depois de abalar os esquemas preestabelecidos, o pintor corre sempre o risco de ser tragado pela desordem introduzida no diagrama. Por isso é essencial integrar essas marcas livres involuntárias num outro conjunto visual, num novo bloco espaço-temporal. O diagrama é simultaneamente um caos produzido e um germe de ritmo. É preciso constituir um ritmo, é preciso constituir o ato pictórico, a Figura. E a Figura deve exhibir o duplo aspecto do diagrama, caos e germe, ultrapassando a sensação confusa em favor da sensação precisa, rítmica (ABREU, 2010, p. 304).

Ao enfatizarmos a compreensão do diagrama como um elemento que termina o trabalho preparatório e dá início à pintura, nosso intuito é ressaltar a passagem entre o pré-pictórico e “o ato de pintar [que] surge como um *a posteriori* (hysteresis) em relação ao trabalho” preparatório, que por sua vez é invisível, silencioso e muito intenso (DELEUZE, 2007, p. 102). Segundo Deleuze, a pintura é a única expressão artística que integra historicamente na obra a sua própria catástrofe, enquanto nas outras expressões artísticas a catástrofe é apenas associada à obra. O crucial nessa passagem é que o “conjunto visual provável (primeira figuração) [seja] desorganizado, deformado por traços manuais livres, que, [quando reintroduzidos] no conjunto, [sejam capazes de criar] a Figura visual improvável (segunda figuração)” (DELEUZE, 2007, p. 101). O ato de pintar é o que dará consistência aos traços manuais livres, feitos ao acaso, ao introduzi-los no conjunto visual da tela sem submetê-los à figuração primária. Na modulação do diagrama por cada artista, o quadro pode dar errado, ou fracassar, apenas de duas formas no estilo figural: visualmente e/ou manualmente. A pintura pode emaranhar-se em questões representativas dos dados figurativos e da organização ótica, ou pode modular demasiadamente o diagrama, permanecendo ainda no figurativo e apenas maltratando — sem romper — o clichê. A pintura é, portanto, uma experiência de criação limite: somente com a obra finalizada é possível considerar o triunfo do artista sobre o caos.<sup>42</sup>

### 2.3.7 Meios não semelhantes

As características do ato de pintar em Francis Bacon levam Deleuze a pensar a pintura como a *arte analógica* por excelência (MACHADO, 2009, p. 243), a qual visa à semelhança entre coisas ou entre ações dessemelhantes. Quando Bacon afirma que o interesse da sua pintura

---

<sup>42</sup> O conflito com o caos não é uma prática própria apenas das artes. As três grandes áreas do pensamento atravessam o caos em busca do triunfo em suas criações — como indicam Deleuze e Guattari no capítulo de conclusão (“Do caos ao cérebro”) do livro *O que é a filosofia?*. A arte tem a sua maneira de lidar com o caos e de criar conexões que lhe auxiliam a construir o seu plano de criação e a erguer o monumento — a obra — que alcança a sensibilidade do espectador e produz sensações. Para tanto, a arte enfrenta o caos, ela “luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240). Essa não é uma batalha qualquer: “a luta *contra o caos* implica afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, *contra [o clichê]* que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239). Assim, imersa nas diversas derivações do universo pictórico que compõem outros planos (fotografia, cinema, etc.), a arte atravessa o caos para criar a obra. Todo o esforço da criação artística, no caso da pintura, “com o caos, é para torná-lo sensível” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 241). Nas palavras dos autores: “É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão e a sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido. [...] A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 241).

consiste em “assemelhar, mas por meios acidentais, e não semelhantes” (DELEUZE, 2007, p. 101), a Figura e os demais componentes da tela, ele parece responder à questão por ele mesmo posta: “Como posso fazer essa coisa com o máximo de semelhança, da maneira mais irracional possível?” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 26). Deleuze teoriza sobre as inquietações da pintura analógica e entende que, na ausência de qualquer código simbólico, as semelhanças são produzidas por artifícios díspares que pretendem tornar a Figura, ou mesmo toda a tela, semelhante a algo. Mas tal procedimento só se realiza por meios dessemelhantes. Isto é, há semelhança e produção de semelhança, porém não simbolicamente, o que faz com que certas obras ou elementos da tela sejam assimilados pela reconhecimento, só que não de maneira única ou total. Uma mesma tela pode sugerir uma infinidade de percepções, e isso porque a semelhança é produzida *sensualmente* — por meio da sensação. Segundo o pensador, para essa semelhança que é sem código, sem figuração primária e que, ao mesmo tempo, retém semelhança, deve-se atribuir a expressão “analogia estética”.

Explicamos o argumento. A pintura de Bacon é segmentada em três dimensões: os planos, as conexões que formam a perspectiva; a cor, a modulação que elimina os valores no tocante ao claro-escuro e no contraste sombra-luz; e o corpo, a massa que transborda o organismo e estabelece a ligação entre forma e fundo. Ao entender a pintura de Bacon como uma invenção *radical e a destruição das coordenadas*, indicamos que ela promove uma tripla libertação — do plano, da cor e do corpo — das normas figurativas (DELEUZE, 2007, p. 119). Para que tais dimensões sejam livres, elas precisam passar pela catástrofe e por irrupções involuntárias — ou, é possível dizer, pelo diagrama. Nessa operação, as relações dos elementos são submetidas a relações de justaposição em um duplo movimento de expansão e contração: expansão quando os planos verticais e horizontais se conectam em profundidade, e contração quando o corpo atrai todos os elementos da tela pela força do desequilíbrio ou da queda. Para vislumbrar tal passagem na desordem caótica, Deleuze remete à sensação da queda: a queda dos corpos, das cores e dos planos. Em suas palavras: “os corpos estão em desequilíbrio, em estado de queda permanente; os planos caem uns sobre os outros, as cores caem também na confusão e não delimitam mais objeto algum” (DELEUZE, 2007, p. 119). A queda, então, é parte integrante da atividade do diagrama. Todas as dimensões pictóricas passam por ela para que não perca nenhum tipo de semelhança figurativa e para que não se propague ainda mais a catástrofe. A ideia é produzir com a queda *uma semelhança mais profunda*, aspecto que revela um trato cauteloso e prudente com a queda das coordenadas do quadro, um trato que não procura dessemelhança absoluta. É primordial que a modulação analógica seja tomada como a lei técnica da criação pictórica, precisamente para “que ela aja como molde variável contínuo, que

não se oponha simplesmente ao modelado pelo claro-escuro, mas que invente um novo modelo através da cor” (DELEUZE, 2007, p. 120). A partir da “concepção da pintura como arte analógica [é que] Deleuze [foi levado] a estudar a cor”, como especifica Roberto Machado (2009, p. 243).

### 2.3.8 Analogia das cores

A analogia, quando abordada na esfera das cores, deixa de estabelecer uma relação de semelhança entre duas ou mais entidades distintas. Segundo a apresentação do tema realizada por Roberto Machado, quando Deleuze (2007, p. 21) afirma que “a lei mais importante da analogia diz respeito ao tratamento das cores”, ele explicita que na pintura a linguagem analógica surge à medida que as cores são trabalhadas pelo diagrama. O diagrama, por meio da sua ordem manual involuntária, que serve para abolir as coordenadas figurativas e definir a possibilidade de fato, auxilia a liberar a linha do suporte e as cores da função de colorir. A partir disso, as “linhas e cores estão aptas a constituir a Figura ou o Fato, quer dizer, a produzir a nova semelhança no conjunto visual em que o diagrama deve operar, se realizar” (DELEUZE, 2007, p. 122). Deleuze retoma a contraposição das cores usadas para formar uma profundidade cromática no jogo com o claro e o escuro, a luz e a sombra. Aqueles que tendem a substituir tal relação pelas tonalidades das cores são, propriamente, os pintores coloristas. O interesse desses consiste em libertar o preto e o branco a fim de criar novas variedades colorantes. Contudo, para além dos pintores, o uso da cor na linguagem analógica da pintura diz respeito ao momento em que *a cor passa a comandar a forma* e não se subordina a ela (MACHADO, 2009, p. 243), o que ressalta a sua importância para a quebra do feitiço duro da representação. A linguagem analógica é, então, da ordem contrária ao modelo, mas não é contrária aos elementos de composição da tela. Justamente por isso, na perspectiva de Deleuze, os elementos do quadro de Bacon (contorno, fundo e Figura) encontram uma convergência comum na cor. Por assim ser, a linguagem analógica “significa que a cor é a relação variável, a relação diferencial, de que depende todo o resto” (MACHADO, 2009, p. 244), e por isso ela é central para a composição da tela.

## 2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: O PINTOR DA DIFERENÇA

Conforme indicado no início deste capítulo, quando Deleuze, no livro *Diferença e repetição* (também referido aqui como DR), critica o modelo de pensamento racionalista e

busca uma nova imagem de pensamento — melhor seria dizer, um pensamento sem imagem que tem, no limite, a ruptura com a representação e a afirmação da diferença (REZINO, 2017) —, ele agrega ao seu projeto filosófico os criadores das grandes áreas do pensamento que *convergem* ao seu interesse. Afinal, nem todas as criações e nem todas as expressões artísticas estão do lado de um pensamento novo; muitas delas se aproveitam dos maquinários já estabelecidos e os *repetem* sem provocar nenhum porvir, sendo esta uma questão da arte contemporânea: o limiar entre a repetição e o novo. Uma vez que o pensamento não tem início em si mesmo, os encontros com o fora, com a arte, são uma condição para a chegada da diferença. O externo, o fora, é como um impulso ao exercício pensante, que não é restrito ao processo intelectual e reflexivo do sujeito, mas se dá no próprio acontecimento. Desse modo, a obra de arte, além de pensar por si mesma, dispara sensações que produzem no espectador algo que o leva a pensar, sentir, criar. “Ocorre que não é o pensador que funda, nem mesmo enquanto sujeito transcendental. Pelo contrário, ele se torna fundado, fundado por... [nesse caso, fundado por uma obra de arte]” (LAPOUJADE, 2015, p. 66). Na arte, por sua vez, isso ocorre de maneira imprevista no atravessamento das sensações. É cabível perguntar: mas trata-se de qual expressão artística? A resposta é genérica: de todas. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 228), “nenhuma arte, nenhuma sensação jamais foram representativas”. A representação estratifica o pensamento ao capturar somente o que se repete e não o que difere, negando, com isso, o devir. A arte, mesmo a retratista ou a realista, visa à invenção entre a norma e o novo, visa à originalidade. Antes de qualquer outra característica determinante, a arte é invenção e criação. E podemos dizer, buscando ser categóricos, que a condição para a criação do novo é a diferença. Nessa direção:

O sujeito do cogito cartesiano não pensa, ele tem apenas a possibilidade de pensar e se mantém estúpido no seio dessa possibilidade. Falta-lhe a forma do determinável [...] que constitui a diferença no pensamento, a partir da qual ele pensa, como diferença do indeterminado e da determinação. É ela que reparte, de uma parte a outra de si mesma, um Eu rachado pela linha abstrata, um mim passivo saído de um sem-fundo que ele contempla. É ela que engendra pensar no pensamento, pois o pensamento só pensa com a diferença, em torno desse ponto de desfundamento. É a diferença, ou a forma do determinável, que faz com que o pensamento funcione, isto é, a máquina inteira do indeterminado e da determinação. A teoria do pensamento é como a pintura, ela tem necessidade dessa revolução que a faz passar da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem (DELEUZE, 2006a, p. 382).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Quando lemos “faz passar da representação à arte abstrata”, devemos ter em mente que essa é uma argumentação anterior à teoria de Deleuze sobre a pintura. Mas, justificando pelos próprios argumentos de 1968, podemos pontuar que “criar é sempre produzir linhas e figuras de diferenciação” (DELEUZE, 2006a, p. 356), independentemente do estilo de quem cria. Deleuze não elege um estilo em detrimento de outros, ele elege pares conceituais que produzem novas conexões em sua teoria. Utilizamos o termo “produzem” porque o livro sobre a pintura de Bacon trata-se de uma lógica de produção. Expliquemos o ponto: tendo em vista que o exercício

O fato de Deleuze dedicar um livro a Bacon nos leva a supor que ele o considerava um aliado na diferença. Afinal, mesmo que a obra tenha sido publicada em um contexto de muita visibilidade midiática do pintor e de seu reconhecimento pela crítica, tais fatores não seriam o suficiente, teoricamente, para Deleuze pensar com Bacon. A nosso ver, o filósofo se aproxima do pintor porque encontrou em suas telas elementos que o provocaram, que o inquietaram. Quando direcionamos a atenção para essa relação e a pensamos por meio do conceito de *diferença*, notamos que, mais do que a pintura como forma de criação, a Figura parece ser um fator determinante para tal aliança. Por analisar o trabalho do pintor como não figurativo e aplicar a concepção de figural às imagens da tela, o filósofo faz de Francis Bacon um criador de Figuras do tipo figural — ou, se for de interesse nomear o estilo de criação, podemos sugerir que ele foi um pintor *Figuralista*. Nesse contexto, as Figuras estão mais próximas da diferença do que propriamente de imagens figurativas, abstratas e expressionistas. Quando em DR o filósofo utiliza o termo “figura” antes de conceituar a pintura baconiana, ele aparece vinculado a um *conceito representativo de algo*, “*a figura de...* enquanto *a imagem de...*”. Dessa maneira, a figura situa-se no plano da imagem do pensamento e guarda a ordem dinâmica do conceito representativo. “A imagem do pensamento é apenas a figura sob a qual se universaliza a *doxa*, elevando-a ao nível racional” (DELEUZE, 2006a, p. 196). Já em FB:LSS, as Figuras de Bacon se assemelham àquilo que Deleuze entende como *ideia* em DR, que consiste basicamente em imagens que dão lugar à reflexão. Tal noção não equivale ao termo “ideia” no sentido de uma reflexão passiva sobre algo. A *ideia* é tida como um disparador virtual problematizador que ativa o pensamento no campo das sensações, das forças, das intensidades e da diferenciação.

Outro ponto que nos leva a pensar em Bacon como pintor da diferença é que o *pensamento sem imagem* parece se atualizar nas telas desse pintor, dado que as Figuras deformadas, com corpos e rostos não uniformes e despersonalizados, são criadas por intermédio das forças que as atravessam e fazem com que as imagens em nada tenham a ver com o realismo reprodutivo, tampouco com o representacional. Trata-se de uma composição com as forças do devir, e não com modelos estabelecidos. Enquanto “capturador” de forças, Bacon teria sido capaz de externalizá-las nas telas, viabilizando a criação de novos mundos possíveis por meio da potência do figural. A singularidade do processo de criação do pintor consiste, propriamente, no seu olhar apurado para as camadas mais profundas do corpo e do rosto, saindo das zonas superficiais a fim de registrar as sensações que afetam e que causam impressões variadas —

---

empírico da lógica da sensação visa a estabelecer o funcionamento da pintura de Bacon juntamente a outras análises da teoria deleuziana em sobrevoos, a *lógica da sensação* que o filósofo encontra em Bacon *apresenta uma possibilidade de lógica de criação*, não sendo, de forma alguma, a única.

que vão desde um sentimento de pesadelo até o de uma beleza extrema. Denota-se que, por meio do esgotamento dos clichês, das narrativas, das representações, das formas, enfim, as forças diferenciais da imagem emergem. A criação é, então, um acontecimento mais próximo à magia, ao acaso, do que a uma sequência de regras. Em outras palavras, há nas Figuras de Bacon uma força que ultrapassa o modelo de corpo e que desorganiza a anatomia da figura. Trata-se de um movimento pictórico que tem como máxima a desorganização para re-criar com as forças da sensação na diferença. As Figuras são pintadas *por* e são produtoras *de* sensações. Daí a ruptura com a representação, seja da figura, seja da ideia.

### 3 DO CORPO

#### 3.1 CORPORALIDADE NÔMADE

É perceptível nas obras de Bacon um acentuado interesse pela temática do corpo, expresso, no entanto, por meio de sua decomposição. Em seus estudos sobre obras canônicas, ou nos trípticos, nas crucificações, nos retratos, entre outras obras, a decomposição do corpo orgânico está presente. Por ser uma constante em suas criações, a desfiguração do corpo, e mesmo do rosto, cria um universo pictórico que remete, estética e visualmente, a um estágio anterior ao humano (devido aos seus elementos animalescos), ou a um estágio posterior à vitalidade humana (com os seus elementos cadavéricos), por meio de um corpo figural inumano. Esses são elementos que expressam a transitoriedade da vida humana e as configurações que percorrem o corpo a partir das polaridades vida-morte e arte-vida. Dessa forma, os corpos das figuras habitam um espaço *entre* que ultrapassa a figuração representacional e também a abstração absoluta, por guardar semelhanças físicas. São corpos em movimento que acompanham movimentos. Nas telas, observamos figuras realizando movimentos intensivos que percorrem todo o corpo e que são capazes, no entanto, de dissipá-lo. Podemos dizer que as figuras baconianas têm corpos em constante movimento de dissipação que somente se desvelam em sua indiscernibilidade. Entretanto, tais movimentos são estáticos. Dos corpos pictóricos, recebemos a *sensação* de movimento. Propriamente por não serem movimentos em deslocamento físico, por não comportarem velocidades, apresentam-se como movimentos da ordem das intensidades. São movimentos intensos, disformemente disformes, que reportam a cada instante à imagem do corpo orgânico para desconstruí-lo. A partir do registro de uma figura num movimento intensivo que decompõe o corpo, percebemos a imprecisão em direção ao fundo da tela. Ou, utilizando os termos de Deleuze e Guattari, poderíamos argumentar na direção do processo de desterritorialização e de reterritorialização dos corpos nas figuras. Por percorrer os caminhos das intensidades é que podemos pensar os corpos de Bacon por meio de uma corporalidade nômade. Lemos em *Mil platôs*:

O nômade é antes aquele que não se move. [...] Certamente, o nômade se move, mas sentado, ele sempre só está sentado quando se move [...] Por isso é preciso distinguir a velocidade e o movimento: o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade. O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado como “uno”, e que vai de um ponto a outro; a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um

turbilhão, podendo surgir num ponto qualquer. (Portanto, não é surpreendente que se tenha invocado viagens espirituais, feitas sem movimento relativo, porém em intensidades, sem sair do lugar: elas fazem parte do nomadismo.) [...] Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...]. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com [o território], por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 55).

Conforme argumenta o historiador da arte Pierre Francastel (1995), o referencial pictórico do corpo humano na arte é encontrado antes mesmo da noção de humano enquanto sujeito. Temos as primeiras expressões artísticas do corpo na arte denominada rupestre, em que a figuração do corpo era retratada sem o intuito da representação. Por assim ser, os traços que subjetivam o corpo — rosto, olhar, pequenas características — não são considerados.<sup>44</sup> Entretanto, com a passagem do tempo e as transformações epistêmicas relativas ao humano, a imagem do corpo foi modulada plasticamente, o que ocorreu ao longo de toda a história da arte. Não temos como intuito aqui apresentar todas essas modulações, mas destacaremos certas variações que têm implicações diretas nas obras de Bacon, como o corpo na arte clássica, que buscou a perfeição, em busca do belo, baseando-se nas noções métricas encontradas nas formas da natureza. O interesse consistia tanto em capturar tais formas quanto em representar perfeitamente o humano baseando-se no princípio mimético, com o fito de reproduzir a identidade enquanto adequação das formas. Ao saltarmos para a Modernidade, encontramos um corpo como o ponto de um novo humanismo. Ele se distingue da mente e encontra uma premissa de autoexplicação, ou confirmação, que o subjuga em favor da mente. Trata-se de um corpo envolto por uma ambiência atravessada pelo *cogito* cartesiano, ambiência que considera o sujeito uma fonte racional que, ao ser guiada por ideias claras e distintas, torna-se capaz de avançar em todas as áreas de criação humana, uma vez que se afasta das contingências dos afetos. A vida e a criação humana estão, então, submetidas à essência e à busca pela verdade, acarretando um estilo de vida e de criação sistêmico, organizado, produtivo. Porém, “entre as décadas de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética” (MORAES, 2012, p. 48). O sentimento de instabilidade próprio da época ocasionou uma mudança nos

---

<sup>44</sup> O exemplo mais comentado nesse contexto, devido à preservação das imagens, são as mais de 600 imagens de pintura rupestre da gruta pré-histórica de Lascaux, situada na França, que datam de mais de 19 mil anos atrás. No espaço da caverna, há diversos retratos de grandes e fortes animais, como touros e cavalos, que chegam a até 5 metros. Os olhos dos animais são retratados e suas expressões são realçadas, evidenciando características específicas de cada espécie. Já a figura humana aparece com traços imprecisos e infantis, que não preservam nenhuma tentativa de retrato. E, mesmo com um limite muito restrito de material (apenas três cores, amarelo, vermelho e preto), as pinturas da gruta evidenciam certo instinto humano para a arte.

paradigmas europeus, de modo que o “espírito moderno” passou a ser guiado e definido por palavras antônimas ao progresso do tipo racionalista, por exemplo: fragmentar, decompor, destruir, dispensar, dissipar (MORAES, 2012, p. 48). Seguindo os processos da época, comenta Elaine Moraes:

Do corpo fragmentado ao corpo ausente — a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente recusa em fixá-la segundo qualquer possibilidade estável ou consistente. De Bellmer a Aragon, de Breton a Bataille, a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado à sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chegava então ao grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta. Numa carta a Breton, Antonin Artaud dizia que “o homem não deveria pensar-se como revolucionário apenas no plano social, mas acreditar e sobretudo sê-lo no plano físico, fisiológico, anatômico, funcional, circulatório, respiratório, dinâmico, atômico e elétrico”. [...] Para Artaud, tornava-se urgente a tarefa de encontrar o espaço corporal da liberdade e, para tanto, era preciso primeiro colocar o homem a nu (MORAES, 2012, p. 65).

Francis Bacon compartilhou dessa atmosfera pós-humanista. Mesmo que ele não seja enquadrado nas mesmas vanguardas artísticas, é possível realizar aproximações entre o pintor irlandês e os demais artistas desse contexto. Uma aproximação comum na literatura é aquela entre o pintor e Georges Bataille. Tal aproximação se dá por meio da temática do erotismo, uma vez que Bacon pintou corpos masculinos acoplados que sugerem uma carga temática erótica e/ou sexual. Mas a aproximação não se baseia somente nisso. O termo “erotismo” foi definido por Bataille (2017, p. 35) como “a aprovação da vida até a morte”, o que remete, uma vez mais, à temática vitalista das obras baconianas. Trata-se de telas — e corpos nas telas — que evidenciam questões desenvolvidas por Bataille em seus trabalhos escritos e em suas manipulações de imagens. Nos dois casos, vemos trabalhos de cunho anticonvencional que têm forte carga dramática, o que acarreta uma sensação de violência no encontro com a obra. Assim, enquanto Bataille participava de rupturas com a convenção artística por meio de um pensamento crítico e criativo transgressor, Bacon radicalizava na destruição das imagens, nos acoplamentos dos corpos e na histeria da tela por meio das sensações que atravessam o sistema nervoso. Estão em questão obras que registram “o momento, a imprevisível e imediata passagem de um corpo à aberração de uma crise, de uma convulsão histórica, de uma extravagância de todos os movimentos e de todas as atitudes”, causando o embaraço cognitivo no qual “os gestos perderam sua ‘representatividade’, seu código; os membros se agitam e se embaraçam; o rosto se horripila e se deforma; distensão e contração se misturam absolutamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333). Podemos pensar essa disposição pictórica

a partir de Bacon, ainda que Didi-Huberman refira-se a Bataille: “esse corpo não se parece mais, ou não parece mais, não passa de uma máscara tonitruante, paroxística, máscara no sentido em que Bataille a entendia: um ‘caos feito carne’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333). Tal expressão teórica nos aproxima ainda mais de Francis Bacon devido à sua obsessão pela carne.

Para pensar a questão do corpo nas pinturas de Bacon, Ficacci (2010) utiliza a obra *Study from the human body* (“Estudo a partir do corpo humano”) de 1949, que vem sendo reconhecida como uma das principais obras do pintor irlandês (ver Figura 20). Isso se dá porque a partir dela Bacon dialoga com a tradição da arte que considera possível dimensionar a figura humana em seu mais altivo estado — pensemos, por exemplo, nas esculturas gregas e nas métricas e dimensões do belo.

Figura 20 – *Study from the human body* (Francis Bacon, 1949)



Fonte: Bacon (1949a).

A tela apresenta a imagem de um corpo humano feito pelo acúmulo de tinta esbranquiçada, que remete à cor das esculturas clássicas. A figura humana atravessa um fundo ocre em direção a um segundo fundo, dessa vez negro. A cortina, com os riscos na vertical em tons mais claros, indica o movimento com o qual a figura passa em direção ao fundo preto. No corpo andrógono da Figura, no qual não há elementos que nos informem com clareza as nuances, há apenas a sensação de mobilidade de um corpo-estátua que percorre a tela. A figura se dilui à medida que cruza a cortina e, assim, promove uma ruptura com a representação figurativa — por meio dos traços grosseiros e rigidamente formados que rompem com a harmonia do corpo humano. A tela lança uma sensação confusa ao espectador, porquanto “o sujeito pintado e o sujeito real identificam-se um com o outro numa síntese abstrata, numa confrontação colossal com a perda da capacidade de atribuir realidade à coisa, a lembrança perdida desta faculdade quase divina” (FICACCI, 2010, p. 31), algo que Bacon nega. Nessa direção:

[...] a origem do trabalho deve-se ao desejo de Bacon de confrontar uma possibilidade de representar o homem em sua integridade figurativa. Este era o seu conceito crítico inicial. Mas, inseparável do problema estético, o mundo das implicações sensoriais do nu entra em jogo. Bacon vai ao fundo da questão. Ele isenta-se de qualquer restrição e confronta diretamente a estátua, o gênero mais formidável jamais inventado na história da cultura, desde a Antiguidade até os nossos dias, a fim de surtir o efeito do realismo ilusório da humanidade, empenhando-se em o reconstituir. Este é o estilo pelo qual a civilização ocidental mais abertamente coloca o artista em competição com o divino (FICACCI, 2010, p. 31).

Com isso, os corpos pictóricos em Bacon não se relacionam com a figuração de forma verdadeira ou com uma pintura que busca representar uma verdade, o que não significa que os corpos não guardem uma forma ou uma figura. Nas telas, vemos que há uma figura, e há forma também, mas a forma da figura não é precisa. O corpo da figura pictórica baconiana não utiliza a regra da figuração representativa como meio de situar-se na história da arte. Ele supera as dualidades entre cópia e modelo, e mesmo entre semelhança e dessemelhança, quando distorce a figura humana retratada; supera, ainda, a dialética da contradição que privilegia o artista ou o modelo, a forma ou o conteúdo. A figura pictórica baconiana encontra-se no *não lugar* dos devires que incitam a ruptura com a identidade. Daí floresce a diferença, ao se decomporem as categorias do “eu” e do outro, do humano e do animal, sendo essa uma das principais características do trabalho de Bacon. Afinal, “quem ousara, antes de Bacon, expor a flagrante e crua realidade de loucas anatomias, retorcer o corpo até o asco, numa violência muda”? (MAUBERT, 2010, p. 78).

A partir da proposta de rompimento com qualquer caráter narrativo, representacional, ilustrativo, Bacon “organizou” o quadro e a posição dos seus elementos. Os trípticos negam uma continuidade temporal, a figura é isolada em espaços estreitos, etc. Mas, para romper com as mesmas categorias na figura, o corpo é contorcido. Longe da figuração, Bacon apela às forças que compõem a arte. Apela à intensidade. Esta, por sua vez, é percebida nos corpos fragmentados e convulsionados das figuras, nas pinceladas e marcas ao acaso. O que queremos pontuar é que todos os elementos compõem a desfiguração da obra. Entretanto, ao contorcer a figura do corpo humano, Bacon talvez tenha encontrado uma zona de indiscernibilidade ou um atalho para as forças atingirem diretamente o sistema nervoso. Isso porque, como formula Deleuze em sua aula sobre pintura de 7 de abril de 1981, o “corpo só se relaciona com as forças invisíveis, ou com as forças insensíveis. Há uma luta apenas com forças”<sup>45</sup> (DELEUZE, 1981e, n.p., tradução nossa). Nessa luta com as forças, o corpo é desfigurado. Com isso, qualquer semelhança entre os corpos de Bacon e os corpos da arte representacional serão apenas semelhanças pictóricas<sup>46</sup> que servem para realçar o caráter não representativo da sua pintura.

A corporalidade pictórica se estrutura a partir da ausência de elementos do corpo, o que impõe uma estética da desfiguração, da desconfiguração em formas díspares. Sem uma especificidade técnica, Bacon produz o aumento da potência dos corpos ao fazer marcas ao acaso entre traços e linhas que limpam, varrem as zonas de manchas e de cor, e produzem intensidades em velocidades variadas e potencialidades múltiplas. São os afetos dos quadros que tocam o espectador e o próprio pintor. Bacon dá vazão ao CsO em sua estética a partir do uso de elementos “bizarros” para a decomposição dos corpos. Há um corpo em fluxo no corpo aberto da figura. Os “corpos escorregam, se atam, se resvalam até formar outra matéria que já não é mais completamente um corpo. Fragmentos, tocos, membros atrofiados são fixados, capturados num movimento, num efeito de torção” (MAUBERT, 2010, p. 81). Tal experiência é intensamente sentida no contato com as obras. As telas de Bacon, sejam ou não retratos,

---

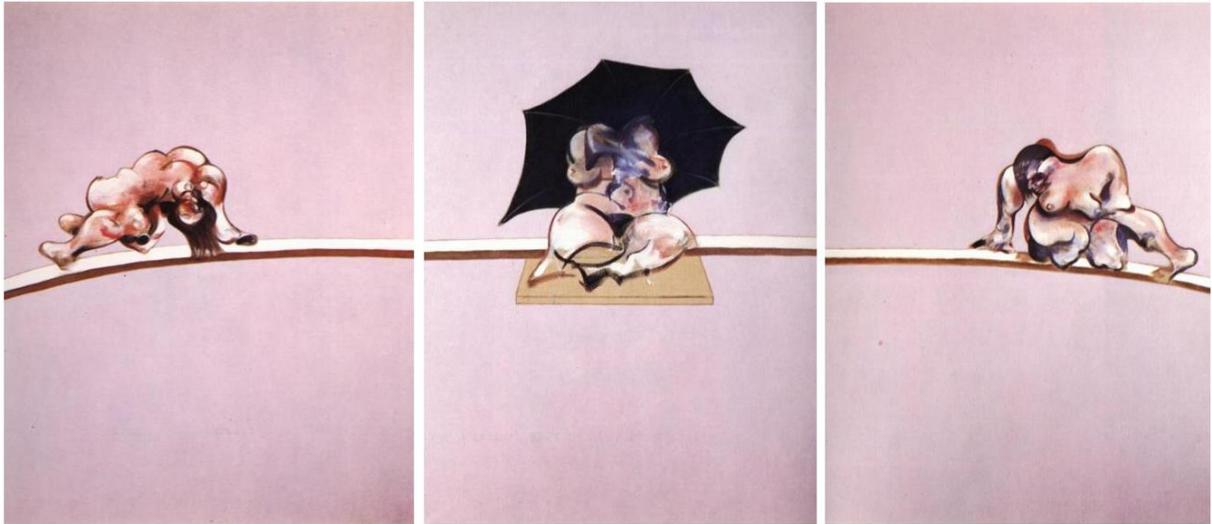
<sup>45</sup> No original: “Il n’y a de rapports du corps qu’avec les forces invisibles, ou avec les forces insensibles. Il n’y a de lutte qu’avec les forces”.

<sup>46</sup> “Que é a semelhança pictórica, nomeadamente, em todos os casos, são figuras dos corpos [...] que existem apenas na medida em que o corpo está em relação às forças. Forças internas ou forças externas. É isso que é interessante: quando o corpo está em relação às forças. Assim, se o pintor tende em primeiro lugar a colocar o corpo em relação a forças insuportáveis e intransponíveis [...] O que é que isso significa, cada vez mais sobriedade? Aprender que o segredo da pintura ou os fatos pictóricos mais belos se dão quando, se necessário, as forças são muito simples, muito rudimentares” (DELEUZE, 1981e, n.p., tradução nossa). No original: “Qui est la ressemblance picturale, à savoir c’est que dans tous les cas, c’est des figures du corps [...] qui n’existent que dans la mesure où le corps est en rapport avec des forces. Soit forces intérieures, soit forces extérieures. Il n’y a que ça d’intéressant : quand le corps est en rapport avec des forces. Alors, que le peintre ait tendance d’abord à mettre le corps en rapport avec des forces insupportables, insurmontables [...] Qu’est-ce que ça veut dire de plus en plus de sobriété ? Apprendre que le secret de la peinture ou que les faits picturaux les plus beaux c’est lorsqu’au besoin les forces sont très très simples, très rudimentaires”.

apresentam uma figura humana que não busca o realismo e não se assemelha à reprodução de uma figura; não é um recurso para expressar a subjetividade do artista ou a expressão subjetiva do modelo. O que há, segundo Deleuze, são os traços histerizantes e histéricos que compõem toda a histeria da obra. Nessa direção, trazemos *Triptych: studies of the human body* (“Tríptico: estudos do corpo humano”), de 1970, e a tela *Three studies from the human body* (“Três estudos a partir do corpo humano”), de 1967 (ver Figuras 21 e 22), juntamente ao comentário de Maubert:

Mesmo capturados em sua retenção, esses elementos de corpo exacerbados ainda respiram, como se esses órgãos fossem movidos por uma circulação invisível. Ei-los, aqui equilibristas, deslocando-se sobre uma linha, ali acrobatas, esboçando uma ginástica secreta (*Estudos do corpo humano*, 1970, tríptico). Não reconhecemos mais o modelo, a figura é humana, simplesmente humana, feita de carne e osso. Intervém Bacon, o cirurgião, o açougueiro. Aquele que reconsidera a anatomia, aquele que trabalha a carne, aquele que dimensiona toda sua plasticidade em sua massa, nas dimensões de um espaço sideral. Esses misteriosos homens-carne executam suas piruetas do desespero no vazio e evoluem, magnetizados por não se sabe qual ímã, em pleno céu sem horizonte. Onde estamos? Em que reino? Que universo? Onde o corpo deve resistir? Propaga-se nesses quadros um onirismo da crueldade (*Três estudos para o corpo humano*, 1967, por exemplo), um enigma de drama, um “cheiro de morte”. O pintor expõe suas criaturas em sua brutalidade implacável. Encena seu teatro e tragédia sem páthos, como o filósofo experimenta sem o grão de um sentimento (MAUBERT, 2010, p. 81).

Figura 21 – *Triptych: studies of the human body* (Francis Bacon, 1970)



Fonte: Bacon (1970b).

Figura 22 – *Three studies from the human body* (Francis Bacon, 1967)



Fonte: Bacon (1967b).

Temos em Bacon a pintura de um corpo que “expressa a deflagração corpórea da anatomia viril no auge do seu poder” (FICACCI, 2010, p. 44) quando vemos os corpos em luta, corpos de atletas se contorcendo em um radical atletismo. Com os lutadores imersos nas confusões estilísticas desses corpos, algo próximo ao figurativo se passa na figura involuntariamente. Ficacci (2010, p. 44) comenta que tais corpos, “emergindo das profundezas, acabam por se exprimir unicamente através de efeitos, aparências de significados, e alusões a representações, elementos figurativos derivados, através de distorção ou de outra forma”. O que antes era uma “imagem realística inicial foi, então, radicalmente transtornada pelo conflito com a elaboração artística” (FICACCI, 2010, p. 44), a ponto de o corpo se encontrar numa tensão anatômica promovida pelas forças que o dissipam. Nesse contexto, está em ação um dinamismo contorcido provocado pelo choque das forças capazes de endurecer os seus membros, músculos e órgãos ao longo do processo de pintura. No lugar da experiência de um corpo vivido, há a imagem de corpos que superam a organicidade e se lançam no vivível e no invivível. Mas há também uma espécie de retratação do corpo pleno, com a implicação das imagens que lhe serviram de gatilho no ato pictórico, o que faz permanecerem traços da subjetividade característica da figura, porém percebidos somente no plano da imanência, sem apelo à natureza ou a premissas dogmáticas. A criação nos fluxos do acaso ressalta a busca de Bacon por figuras

amorfas que desviam de qualquer racionalidade ilustrativa. Conforme visto no capítulo anterior, o acaso guia a pintura da diferença. Ao criar Figuras por meio da lógica da sensação, Bacon dá origem a corpos afetados por sensações nervosas que não se referem aos modelos; tais sensações fazem surgir nos corpos formas não orgânicas, bem como outras possibilidades de vida. Ou seja, as pinturas de Bacon são expressões dos fatos intensivos do corpo. Isso significa que não são corpos que representam corpos captados pela percepção, mas figuras de corpos intensivos que capturam e reproduzem o fato. Para isso é desfeita a representação totalizante do que é um corpo, para pensar por via das forças que o atravessam.

A partir dos trabalhos com figuras dilaceradas, que guardam semelhanças com o corpo orgânico e que são capazes de promover uma revolução da perspectiva corporal, Bacon rompe com a tradição que privilegia a identidade não apenas na história da arte, mas na história do pensamento em geral. O pintor pensa e cria um corpo pictórico que não pode ser limitado a uma definição prévia do corpo e do seu funcionamento, e que tampouco se limita a uma filosofia do sujeito. Em contrapartida, ele cria as suas figuras de acordo com os fatos da vida, considerando os acontecimentos que se expressam por meio de formas de existência múltiplas e variáveis. A própria imanência, o real, é em si uma fonte inesgotável para a criação do novo. Assim, em vez de submeter os acontecimentos às categorias, Bacon se propõe a experimentar suas variações na tela. Por isso encontramos as intensidades em seus quadros: elas são produzidas por intermédio das experimentações que criam uma outra realidade, um outro corpo, uma outra figura, e as formas do tipo racionalista não possuem os aparatos suficientes para capturá-las. Com isso, todos os *apriorismos*, advindos de um pensamento racionalista, são descartados em busca de uma criação corporal nômade que desloca o olhar cognitivo do espectador para outras direções ainda não percorridas junto aos corpos, substituindo o fato e a forma pela abertura do acontecimento na própria imagem.

Francis Bacon desvirtua as categorias de espaço e tempo ao criar uma experiência pictórica por meio da sensibilidade, o que não implica a renúncia do mundo conceitual filosófico e de toda a história da arte. O caso seria o de colocar em perspectiva novos funcionamentos do pensamento-arte, funcionamentos que fujam aos postulados previamente estabelecidos sobre o “bom-senso” artístico, a fim de transitar por caminhos que conflitem com as noções de uma representação mimética e que denunciem seus limites, para, então, abrir novos caminhos de trânsito (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 240). Trata-se de criar figuras em espaços que não sejam restritos por formas apriorísticas e de enfrentar os riscos da demolição das categorias representativas. Em Bacon, isso ocorreu por meio das “violências pictóricas” e da criação de “corpos monstruosos”. São essas aproximações entre a crítica e a representação, a

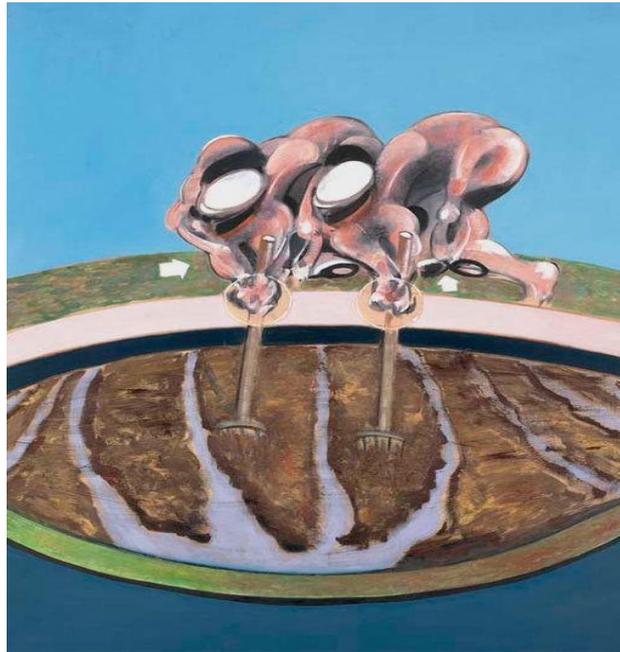
abertura ao novo e o espaço da diferença que nos levaram a pensar uma corporalidade nômade em Bacon. Enfatizamos tal aproximação a partir do seguinte trecho:

A imagem clássica do pensamento, a estriagem do espaço mental que ela opera, aspira à universalidade. Com efeito, ela opera com dois “universais”, o Todo como fundamento último do ser ou horizonte que o engloba, o Sujeito como princípio que converte o ser em ser para-nós. *Imperium* e república. Entre um e outro, todos os gêneros do real e do verdadeiro encontram seu lugar num espaço mental estriado, do duplo ponto de vista do Ser e do Sujeito, sob a direção de um “método universal”. Desde logo, é fácil caracterizar o pensamento nômade que recusa uma tal imagem e procede de outra maneira. É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 51).

Reduzir a expressão do corpo às formas que o compõem, formas orgânicas, é uma maneira de limitar o corpo a uma imagem representativa que estabelece o consenso sobre a “verdade do corpo” — sobre o que é um corpo. Isso equivale a reduzir o corpo a um único modelo. Por compormos com a base teórica de uma filosofia sem dualidades do tipo corpo/pensamento, dizemos que criar um modelo para o corpo implica limitá-lo a uma única direção, não cabendo a ele nenhum recuo em relação à diferença. Não há um corpo diferencial se ele estiver submetido ao modelo vigente.

Em Bacon, há uma nova experimentação do corpo orgânico quando o pintor modula diferencialmente os seus limites e impõe a sua desfiguração (ver Figura 23). Mesmo que a desfiguração da organicidade do corpo venha sendo abalada desde o início da arte moderna, colocando-se contra os modelos neoclássicos, percebe-se nas telas de Bacon um novo discurso pictórico sobre a figura humana, um discurso que ultrapassa a figuração em direção ao figural, superando as forças visíveis em direção às forças invisíveis e superando a representação em prol da diferença. O “eu” faz com que o corpo humano, orgânico, torne-se um corpo sem órgãos. Há o abandono do corpo anatômico — representado por uma estrutura enquanto máquina em funcionamento por meio do sistema de órgãos e funções, carne e músculo — para pintar-pensar corpos abertos, desfeitos por meio de forças internas e externas. Ao ser atravessado por forças, o corpo sofre modificações nos órgãos, nos organismos, nos desejos, nos afetos, nas variações alotrópicas. Tudo isso provoca, então, a emergência do corpo sem órgãos.

Figura 23 – *Two men working in a field* (Francis Bacon, 1971)



Fonte: Bacon (1971a).

### 3.2 A CORPORALIDADE EM DELEUZE OU: HÁ UM CORPO EM DELEUZE?

Temos uma tradicional história da filosofia que pensou o corpo por diversos eixos matrizes, sendo essa uma investigação filosófica que aparece desde a Antiguidade grega e percorre todas as tradições do pensamento até a atualidade. Muitas vezes pensado como um atributo indulgente, o corpo é visto como irracional e portador de uma profunda sensibilidade, a qual atrapalha o caminho sisudo do intelecto/mente/alma (daquilo que não é corpo) em direção à verdade/essência. De maneira geral, instituiu-se uma separação entre o corpo, com seus desejos e pulsões, tidos como animais, e a razão, a mente e o intelecto, tidos como os atributos marcantes da espécie humana. Mesmo que a concepção de corpo tenha sofrido variações ao longo da história do pensamento, nenhuma delas fez (ainda) com que a concepção de fraqueza, correlata às pulsões corporais, fosse radical e comumente liquidada. Na atualidade, a problemática do corpo vincula-se à problemática política, e os dogmas a ele impostos por meio da moralização a que foi submetido são questionados. O corpo é abordado como um mecanismo de poder ligado às questões de gênero e identidade que nele se expressam, e diversas abordagens atuais indagam sua liberdade.<sup>47</sup> No mais, o que vemos como um salto nessa investigação é que as questões antes tidas como puramente filosóficas e propriamente abstratas — O que é o ser? O que é o belo? O que é o pensamento? — ganham, com a questão do corpo,

<sup>47</sup> Chantal Jaquet, José Gil, Kuniichi Uno, Paul B. Preciado, Achille Mbembe, entre outros.

uma dimensão propriamente física — carnal e visceral —, apresentando o questionamento filosófico da carne.

Ao percorrermos o pensamento de Deleuze, não encontramos uma argumentação estrita acerca do corpo. Não nos parece que a noção de corpo com o termo “corpo” restrito ao corpo orgânico tenha sido desenvolvida por ele, o que não significa que Deleuze não a tenha considerado. Ele a pensou por outros vetores que não se associavam somente ao corpo orgânico e, quando o fez, compôs com novas performances. O pesquisador português José Gil (2002, p. 131) apresenta a mesma perspectiva em um artigo; ele afirma que “há uma questão que diz respeito ao corpo que não aparece clara no pensamento de Deleuze [e Guattari] [...]. Enunciemo-la [...]: qual o estatuto do corpo comum, do corpo trivial, dentro do quadro da grande teoria do corpo-sem-órgãos?”. Não à toa Gil imprime tal direção à sua questão, afinal, quando pensamos o corpo em Deleuze, recorremos à noção de corpo sem órgãos — talvez, num primeiro momento, pela similaridade do termo. Contudo, uma vez que ele questiona o corpo em relação ao CsO, nós o questionamos no quadro geral da teoria deleuze-guattariana. É visto que Deleuze e Guattari desenvolveram uma filosofia do corpo, porém nos termos do corporal e incluindo as dinâmicas dos incorporais e do corpo sem órgãos. Mas o que mais nos leva a afirmar a presença conceitual do corpo na filosofia deleuziana são as suas leituras e estudos de Espinosa, que culminaram em duas importantes obras: *Espinosa e o problema da expressão*, de 1968, e *Espinosa: filosofia prática*, publicado pela primeira vez em 1970 e reeditado em 1981. Segundo a leitura de Deleuze, um dos grandes temas que Espinosa legou à filosofia foi, justamente, o pensamento sobre o corpo (CHAUI, 2014). Tal ideia é expressa por meio de uma curta e precisa frase que remete fortemente ao seu pensamento: o que pode um corpo? Espinosa não apenas pensou os limites e as potências do corpo, mas também o lançou em uma filosofia da imanência por via de uma relação unificada entre pensamento e corpo. Citemos o filósofo:

A mente e o corpo são uma só e mesma coisa [...]. O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo — exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente — pode e o que não pode fazer. Pois ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções [...]. Isso basta para mostrar que o corpo, por si só, em virtude exclusivamente das leis da natureza, é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente (ESPINOSA, EIII, PII).

Espinosa é o grande teórico do corpo para Deleuze. O pensador holandês escreveu sobre uma noção de corpo fora das diretrizes antes postas e com isso revolucionou a definição *corpo/pensamento*, transformando-a em uma categoria da filosofia da imanência. Ao promover

tal guinada ressignificativa, “Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe instituir o corpo como modelo” (DELEUZE, 2002b, p. 23), em que muito mais vale compreender as suas potências do que controlar suas paixões e dominá-lo. Todavia, não se trata de um modelo ideal. Nessa perspectiva, corpo e mente não são seres em si, não são substâncias; são expressões finitas e singulares de uma mesma substância infinita, a natureza. Assim, *corpo e mente* aparecem submetidos aos mesmos princípios. Ambas as categorias constituem unidade em meio aos atributos infinitos da substância, mas cada uma guarda suas especificidades. Segundo o pensador holandês, o corpo humano é uma proporção extensa e complexa, composta por uma vasta variedade de outros corpos igualmente complexos. No limite, um corpo se caracteriza pela união de diversos corpos. A pensadora Marilena Chaui esclarece:

[...] o corpo não é uma unidade isolada que entraria em relação com outras unidades isoladas, mas é um ser originário e essencialmente relacional: é constituído por relações internas entre os corpúsculos que formam suas partes e seus órgãos e pelas relações entre eles, assim como por relações externas com outros corpos ou por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se, transformando-se e conservando-se graças às relações com outros (CHAUÍ, 2011, p. 73).

Ou seja, segundo a teoria espinosista, dizemos apenas que o corpo é um modo finito de extensão que guarda um singular. Contudo, ele é composto por variedades de indivíduos que, por sua vez, são compostos por outros indivíduos, de modo tal que as noções clássicas de substância e essência e o conceito de corpo passam a ser compreendidos como uma categoria de união de vários corpos. Tal relação de composição se dá por meio dos movimentos exercidos pelos corpos, no agrupamento e nos encontros por eles estabelecidos. “Em outras palavras”, afirma Chaui (2011, p. 88), “porque 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”. O que nos interessa evidenciar na teoria *ética* do corpo, seguindo o pensador francês, é que Espinosa não buscou uma definição do corpo na esfera orgânica (isto é, por meio dos seus órgãos e das suas funções) ou mesmo uma definição que se respalde na ideia de sujeito. O corpo tem uma relação de forças e conexões devido à sua capacidade de afetar e de ser afetado. Os afetos que ocorrem nos encontros, por sua parte, “não são simples emoções, mas acontecimentos vitais e medidas da variação de nossa capacidade de existir e agir” (CHAUÍ, 2011, p. 88). No fim, são as relações, os encontros, que constituem o próprio corpo. Temos, assim, a filosofia prática de Espinosa: afetar e ser afetado no viver, na experiência, na experimentação. Em cada encontro com outros corpos, o corpo passa por um aumento de potência (bons encontros) ou por uma diminuição de potência (maus encontros). O importante

é que, mesmo nos maus encontros, o corpo preserve o *conatus* — capacidade de autopreservação. Nesse sentido, segundo Deleuze, Espinosa apresenta uma ética dos afetos que se finda pelas vias da experimentação e é contrária à moralização corporal, aspecto que será retomado em *Mil platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2012c).

A ideia de corpo em Deleuze está vinculada ao conceito de CsO, entretanto há um aspecto nessa noção que nos leva a pensá-la como algo anterior ao corpo como corpo sem órgãos, a saber: as ideias relacionadas à identidade e à diferença, provenientes — com mais profundidade argumentativa — de *Diferença e repetição* (DELEUZE, 2006a). O conceito de diferença, quando modulado na instância corporal, dá lugar a um corpo em movimento, em devir, e que por isso se diferencia constantemente. Mas tal corpo, mesmo na diferenciação, guarda sua singularidade por meio do processo de repetição. Alcançamos, então, um corpo pré-individual e não subjetivo<sup>48</sup> — que é também o corpo próprio. Ao considerar o conceito de corpo na perspectiva deleuze-guattariana, nos parece necessário dar um passo à frente da questão do corpo em si a fim de abarcar um corpo novo que sirva também para pensar o corpo próprio. Para tanto, é acertado pensá-lo pelas vias do corpo/pensamento de Espinosa, pensá-lo pelas vias do incorporeal dos estoicos ou pensá-lo como o CsO de Artaud. Como Deleuze observa os corpos em Bacon pelas lentes do CsO, é por essa via que seguiremos — o que não implica descartar as demais vertentes.

### 3.3 MAPEAMENTO DO CONCEITO: CORPO SEM ÓRGÃOS

#### 3.3.1 1948 – A gênese

A expressão “corpo sem órgãos” aparece pela primeira vez na conclusão da peça radiofônica *Para dar fim ao juízo de Deus*, em que o poeta diz:

[...]

— O que o Sr. Artaud quer dizer com isso?

— Quero dizer que descobri a maneira de acabar com esse macaco de uma vez por todas e, já que ninguém acredita mais em Deus, todos acreditam cada vez mais no homem. Assim, agora é preciso emascular o homem.

— Como?

Como assim?

Sob qualquer ângulo o Sr. não passa de um maluco, um doido varrido.

— Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído.

Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói

<sup>48</sup> Conferir a argumentação sobre os conceitos no Capítulo 4.

mortalmente,  
 Deus  
 e juntamente com deus  
 os seus órgãos.  
 Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força  
 mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
 Quando tiverem conseguido um *corpo sem órgãos*,  
 então o terão libertado dos seus automatismos  
 e devolvido sua verdadeira liberdade.  
 Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas  
 como no delírio dos bailes populares  
 e esse avesso será  
 seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 2019, p. 195).

A expressão “corpo sem órgãos” é cunhada por Antonin Artaud (1896-1948), dramaturgo, esteta, poeta, entre outros ofícios, e um dos nomes mais importantes da arte no século XX, que deixou um legado de pensamento-criação intensivamente consistente e ainda a ser digerido em nosso tempo. Artaud seguiu a mesma tradição de pensamento que posteriormente Deleuze percorrerá na filosofia: quando o filósofo se encontra com as obras do dramaturgo, Artaud torna-se um de seus intercessores. O partícipe do movimento surrealista pensou sua criação artística tendo como uma de suas bases o plano nietzschiano, a partir do qual o pensador alemão se expressou de forma não conivente com a tradição racionalista ao utilizar aforismos em uma linguagem poética para expressar suas teorias. O que tal estilo lírico de escrita na criação filosófica indica é o limite da lógica formal, que não é capaz de abarcar todas as possíveis formas e nuances do conhecimento humano. É visto, então, que outra filosofia, uma filosofia diferencial, uma filosofia que busca novas formas de conhecimento, está presente no pensamento filosófico do século XIX, e mesmo naquele que nasceu no final do século e produziu sua obra no século seguinte. Deleuze, na obra *Diferença e repetição*, reconhece que Artaud se colocou “em presença de um processo generalizado de pensar, que não pode abrigar-se sob uma imagem dogmática tranquilizadora, mas se confunde, ao contrário, com a destruição completa dessa imagem” (DELEUZE, 2006a, p. 231). Ou seja, ele buscava um pensamento da diferença mesmo que não tenha colocado a questão nesses termos. O que desejamos apontar é que havia uma questão comum a ambos, Deleuze e Artaud, que é justamente aquilo que não pode ser capturado pela lógica do pensamento representacional — uma questão sobre o impensável, ou o não pensável, os fluxos descodificados que não são absorvidos pela representação. Dessa forma, ambos se interessam em pensar os buracos, as rachaduras, o que não foi posto dentro de um sistema *outro* de pensamento.

Em DR, Deleuze pensa o processo de criação de pensamento e diferença quando “Artaud diz que o problema (para ele) não é orientar seu pensamento, nem aprimorar a

expressão do que ele pensa, nem adquirir aplicação e método ou aperfeiçoar seus poemas, mas simplesmente chegar a pensar alguma coisa” (DELEUZE, 2006a, p. 213). Compreende Artaud que o pensamento precisa ser forçado a pensar, e para tanto se faz necessário um impulso que o leve a percorrer diversas bifurcações para alcançar sua derrocada geral, seu impoder, os roubos e arrombamentos do pensamento (DELEUZE, 2006a, p. 213). Contudo, esse novo lugar não é algo simples de ser alcançado, pois há limites lacunares no entendimento do real a nós imposto: “há um acéfalo no pensamento, assim como um amnésico na memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade”, como formula Deleuze (2006a, p. 213). Uma das saídas de Artaud para superar tais limites foi, assim como Nietzsche, buscar novos modos de expressão e criar uma escrita ilógica em seus textos nos quais ele propõe não uma interpretação, mas uma experimentação da sua obra. Esse aspecto sofre desdobramentos no contexto da intelectualidade francesa ao longo dos anos e alcança nas obras de Deleuze, precisamente nas que abordaremos a seguir, um apelo para criar e experimentar o seu próprio corpo sem órgãos. Do escopo teórico nietzschiano, ficam duas máximas que serão levadas ao limite, no mais profundo sentido de limite, por Artaud. São elas: inventar novos modos de expressão e fazer da sua própria vida uma obra de arte. Seu encontro com essas premissas foi tamanho que a união de vida e obra fez dele um dos grandes nomes da arte no século XX, sendo que artistas que vieram posteriormente a ele carregam algum tipo de vínculo, direta ou indiretamente, com a desestruturação e as denúncias ostensivas de suas obras. Por mais que ele não tenha efetivado uma mudança substancial na sociedade de seu tempo, como era seu interesse, Artaud ressoa na produção das mudanças no plano artístico, o que nos leva a considerar que, mesmo que Francis Bacon não tenha citado diretamente Artaud em suas entrevistas como um dos seus influenciadores, há uma coerência comum entre os artistas que os aproxima — como sagazmente reconheceu Gilles Deleuze. Tal coerência permeia tanto o estilo da criação, por via de certo ar de crueldade<sup>49</sup> ou da tentativa de uma criação nova e diferencial, quanto o uso de corpos sem órgãos.

Como indicado, Artaud apresenta aspectos que serão posteriormente elaborados pelos filósofos do final do século XX, por exemplo, a noção de uma revolução corporal (presente também na micropolítica), desenvolvida ainda diante do cenário do pré-Segunda Guerra Mundial e da divisão dicotômica do continente europeu entre capitalistas e comunistas. Tal

---

<sup>49</sup> De forma objetiva, o termo “crueldade” refere-se ao que Artaud pretendia no teatro. Ele atribuiu um sentido particular a esse termo e afirmou a crueldade na própria existência enquanto uma força de viver. Há, em sua perspectiva, uma cultura da crueldade que se faz na vida e pela vida. Artaud elucida uma crueldade que reside na existência e que nela se faz e refaz, corporificando as formas em constante criação (FREITAS, 2015).

noção indica a direção para uma teoria do sensível e coloca o problema da individualidade em evidência. Há também sua denúncia dos paradigmas da arte do espetáculo na Europa, apresentada quando, em 1932, escreve o *Manifesto do teatro da crueldade*, obra cuja crítica podemos estender até os dias atuais, marcados pela massiva produção de informações de dimensões espetaculares que nos acometem como reprodução de arte e/ou de conhecimento. Todavia, é a transmissão radiofônica de 1948 que mais interessou ao pensamento deleuziano e, depois, guattariano. Na fala intitulada *Para dar fim ao juízo de Deus*, Artaud compila em um único texto tudo aquilo que ele vinha defendendo e elaborando ao longo dos anos sobre a civilização, o homem, a arte e o pensamento, de modo tal que é possível, por meio do texto, obter uma noção ampla das principais ideias do dramaturgo; também há a possibilidade de compreender certas bases da filosofia pós-anos 1950. Ao gravar a transmissão radiofônica, Artaud cria a dramaturgia do teatro da crueldade, expressa no ritmo da sua voz e na oscilação da sua sonoridade; e é na transmissão, mais especificamente na conclusão do texto, que ele utiliza a expressão “corpo sem órgãos”.

A palavra “sem” não remete a um negativo; Artaud indica uma visão positiva do corpo orgânico. Vemos isso em *O teatro de Seraphin*, em que ele afirma que “toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção no seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica” (ARTAUD, 2019, p. 103). Em sua perspectiva, os órgãos são segmentações particulares do corpo orgânico que parcialmente experimentam o mundo, a natureza. Entretanto, Artaud fragmenta os órgãos para além da pentapartição biológica dos sentidos compartilhada por todos. Segundo ele, há uma particularidade em cada acontecimento experienciado por cada parte específica do corpo, mesmo que tal experimentação seja compartilhada pelo mesmo órgão. Tomemos como exemplo o maior órgão do corpo orgânico, a pele: a experimentação do mundo de que a pele da ponta do dedo indicador é acometida é particularmente diferente daquela experimentada pelo mesmo órgão, a pele, na parte inferior da coluna que recobre os ísquios. E esta, por sua vez, sofre o peso da sustentação do tronco do corpo de uma forma diferente do que a ponta do dedo. Assim, nessa perspectiva, cada órgão tem seus próprios fluxos que acometem o corpo e acessa o mundo de maneira particular e não generalizada. No contato com o mundo, cada órgão realiza, em termos deleuze-guattarianos, um agenciamento com um objeto parcial que produz uma relação singular referente àquele momento, e tal relação não poderá ser compartilhada ou reproduzida. Tanto para Artaud como para Deleuze e Guattari, a experiência humana é fluida, plural, múltipla e singular. O específico de Artaud é que ele se volta com essa concepção para a arte dramaturgic que se realiza através do corpo, considerando, entretanto, que muitos atores não têm a consciência da potência de seus próprios corpos. Com relação a

isso, Artaud (2019, p. 103) afirma que “saber antecipadamente os pontos do corpo que devem ser tocados é jogar o espectador em transe mágicos”. Esse entendimento o leva a fazer uma crítica ao teatro francês do espetáculo, cujos atores diminuíram a potencialidade de seus corpos e não mais sabem gritar, mas apenas falar,<sup>50</sup> ou seja, se expressar na arte dramática de acordo com aquilo que é palatável e esteticamente atrativo.

Se o que encontramos é o caráter positivo dos órgãos, por que, então, Artaud pede um *corpo sem órgãos*? A resposta é precisa na fala de Artaud que posteriormente será repetida por Gilles Deleuze em sua obra sobre Francis Bacon: “O corpo é o corpo/ Ele está sozinho/ E não precisa de órgãos/ O corpo nunca é um organismo/ Os organismos são inimigos do corpo” (ARTAUD, 2000 *apud* DELEUZE, 2007, p. 51). A crítica não se dirige aos órgãos — meios de relação com o mundo —, mas ao organismo. O motivo disso é que o organismo é um sistema preestabelecido e imposto ao corpo, e o problema é que os órgãos impõem uma organização que afeta negativamente o corpo.<sup>51</sup> Os efeitos de tal imposição delimitam o funcionamento do corpo ao restringir seus usos, sua expansão, sua potência — por via do sistema que estabelece a lógica de funcionamento do corpo no mundo segundo premissas moralizantes que padronizam o que é um corpo e qual é o seu modo adequado de funcionar. O organismo não para de responder: o que devo fazer com minha boca, com meus olhos, com meu ânus, com meu pulmão? Como devo sentar, falar? Qual voz usar, qual ação executar? Eles, os organismos, limitam o movimento do corpo e impõem a ele um julgamento no qual as ações que exerce serão sentenciadas como forma de submissão ao juízo.<sup>52</sup> O organismo é semiótico e moralizante; ele está fora do corpo e fora da vida. É por isso, declara Artaud, que a arte deve destruir a organicidade do corpo como meio de desfazer o humano (uma vez que está mal

---

<sup>50</sup> “Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Quanto às pessoas que só sabem falar e que se esqueceram de que tinham um corpo no teatro, também se esqueceram de usar a garganta. Reduzidas a gargantas anormais, não é nem mesmo um órgão mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar” (ARTAUD, 2006, p. 155).

<sup>51</sup> Chamamos atenção para o uso da palavra “organismo”. Recorrendo a um dicionário de língua portuguesa, encontramos as seguintes definições: “1 forma individual da vida, como um animal, uma planta, um fungo, uma bactéria ou um protista; qualquer corpo constituído por órgãos, organelas ou outras estruturas que interagem fisiologicamente, executando os diversos processos necessários à vida 2 a constituição orgânica (o humano) 3 qualquer corpo cuja conformação é concebida como um ser vivo 4 conjunto de elementos materiais ou ideais organizados e inter-relacionados; sistema 5 representação do que é essencial, inerente ao homem, da relação que nele existe entre corpo e espírito; temperamento 6 ORGANIZAÇÃO” (ORGANISMO, 2001). Na conjuntura teórica de Deleuze, Guattari e Artaud, o termo “organismo” não é usado em sentido literal, mesmo que seu sentido nesse contexto guarde certas semelhanças com aquele literal. Nas teorias em questão, e diante da mobilidade do termo enquanto conceito, o *organismo* aparece como um signo referente ao sistema ortodoxo que classifica e ordena a funcionalidade do corpo submetido às regras morais que ditam o que é, o que pode e quais são os seus usos, de tal modo que, nesses casos, o *organismo* está mais próximo de uma abordagem política do que de uma propriamente biológica.

<sup>52</sup> Antonin Artaud foi o exemplo vivo de tal controle do corpo. Ele foi condenado por esse princípio moralizante do organismo e constrangido a diminuir sua potência, o que se deu por meio de cruéis tratamentos psiquiátricos.

construído) para impeli-lo à sua reconstrução. Diz o poeta:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro [pela arte], onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro (ARTAUD, 2006, p. 10).

Mas também é contra Deus, contra o homem e contra a razão que Artaud dirige o seu manifesto — não precisamente contra essas figuras, mas contra o que elas fundam: um sistema moralizante que pretende regular, definir, delimitar por meio de critérios gerais que devem abarcar qualquer existência. Pretende o juízo a domesticação do corpo, tornando-o submisso às regras vigentes em um cenário político, governamental e social de controle. O que é prejudicial ao corpo não são os órgãos, mas o organismo instaurado por meio dos aparelhos de controle e de organização que tem como centro um princípio normalizante. Daí podemos entender que o organismo é igual ou tem igual funcionamento ao da moral cristã, ou que é igual ou tem igual funcionamento ao do mecanismo do Estado. Para compreendermos melhor, basta nos atermos à mudança de prisma epistemológico que ocorreu na transição da Idade Média para o Renascimento e que promoveu o giro antropocêntrico, de modo tal que aquilo que antes se respaldava no juízo de Deus tem agora o subsídio do juízo do homem. Isso levou, então, à transposição da figura de Deus para a figura do homem, permanecendo o juízo. Entretanto, aponta Deleuze que não é somente nesses períodos que está fundado o juízo, mas que desde a “tragédia grega [...] é toda uma doutrina do julgamento que se vai elaborando e desenvolvendo” (DELEUZE, 2011, p. 162), ao passo que os preceitos religiosos da moral cristã contribuem para o fortalecimento do juízo moderno.<sup>53</sup> Acerca da questão do juízo na história humana, Deleuze irá tecer — já no final da sua vida — um texto na obra *Crítica e clínica* (1993), denominado “Para dar um fim ao juízo”. Nele, elenca Espinosa, Nietzsche, Lawrence, Kafka e Artaud como autores que buscaram romper com a tradição judaico-cristã e, logo, com o juízo. No mesmo texto, ele demonstra que cada autor — à sua maneira, mas conservando um pouco dos outros em seus textos — travou um combate como “maneira de acabar de vez com deus e com o juízo.

---

<sup>53</sup> “A lógica do juízo se confunde com a psicologia do sacerdote como inventor da mais sombria organização: quero julgar, preciso julgar... Não se trata de fazer como se o próprio juízo tivesse sido diferido, adiado para amanhã, postergado ao infinito. Ao contrário, é o ato de diferir, de levar ao infinito, que torna o juízo possível: este recebe sua condição de uma relação suposta entre a existência e o infinito na ordem do tempo. Àquele que se atém a essa relação é dado o poder de julgar e de ser julgado. Mesmo o juízo do conhecimento envolve um infinito do espaço, do tempo e da experiência que determina a existência dos fenômenos no espaço e no tempo (‘toda vez que...’). Mas o juízo de conhecimento, nesse sentido, implica uma forma moral e teleológica primeira, segundo a qual a existência estava relacionada com o infinito conforme uma ordem do tempo: o existente como tendo uma dívida para com Deus” (DELEUZE, 2011, p. 163).

[Uma vez que] ninguém se desenvolve por juízo, mas por combate que não implica juízo algum” (DELEUZE, 2011, p. 173). Quando atentamos ao posicionamento teórico de Deleuze como leitor de Artaud, vemos que o combate travado pelo último é contra toda forma de organismo, “é contra deus, o ladrão, o falsário, mas a empreitada só é possível porque o combate trava ao mesmo tempo o combate dos princípios e potências” (DELEUZE, 2011, p. 170), que se efetiva nos devires minoritários indo ao combate com aliados, desfavorecendo o seu inimigo — posicionamento que Deleuze arrasta para dentro do seu próprio pensamento.

Segundo Deleuze (2011, p. 172), o combate exercitado pelos autores, em especial por Artaud, contra tais figuras dogmáticas impulsiona uma potência composta por certa “idiosincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose”. Isso leva à afirmação de que a figura do corpo humano deve ser desfeita para que se possa experimentar por meios nunca antes percorridos sem que haja o juízo do homem para impedir. De tal modo que cada pessoa possa agenciar o seu processo de reconstrução de sensibilidade, para que cada uma possa “criar para si um corpo sem órgãos, encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo. Já era esse o projeto de Nietzsche: definir o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado, isto é, *Vontade de potência*” (DELEUZE, 2011, p. 169). O ataque à categoria do juízo no humano tem como fim libertar o seu corpo, e para tanto deve raspar o juízo e retirar o animáculo do indivíduo (*devir animal*), ou seja, aquilo que não pertence ao juízo e que é o segmento intuitivo (animal) do humano, de modo a fazer nascer um novo corpo. “Artaud apresenta esse ‘corpo sem órgãos’ que Deus nos roubou para introduzir o corpo organizado sem o qual o juízo não se poderia exercer” (DELEUZE, 2011, p. 168). Tal corpo, por sua vez, é um corpo “inteiramente outro, é o corpo do sistema físico; ele se subtrai tanto mais ao juízo quanto não é um ‘organismo’, estando privado dessa organização dos órgãos pela qual se julga e é julgado” (DELEUZE, 2011, p. 168). Mas não apenas por isso. Quando pensamos na arte, entendemos que “o [artista] dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir” (ARTAUD, 2006, p. 148). Isso se assemelha para nós às forças de devires nas obras de arte — devir-animal, devir-vegetal, devir-criança —, que fazem com que as obras ultrapassem o artista e criem individuações puras.

Quando Artaud pede o fim do juízo, ele está dialogando com toda uma tradição de pensamento fundada na ambivalência sensível e intelectual promovida desde o pensamento clássico, passando pelos modernos e alcançando o século XX. Retomemos em linhas gerais: tal

dicotomia postula que a experiência humana do mundo divide-se entre a experiência sensível — individual e do campo da sensibilidade — e a experiência intelectual — operada pela razão e produtora de conceitos universais. Tal divisão forma dois planos distintos que em momento algum se interceptam. Esses mesmos planos foram organizados por um sistema apriorístico ao qual pertence o juízo que não somente julga como também determina como deve ser o processo de intelecção (de um plano) e de sensibilidade (de outro). Há, assim, um processo ordenado em que tudo é posto dentro de caixinhas etiquetadas. E como Artaud dialoga com essa tradição? Na verdade, ele não dialoga, e sim explode as caixinhas: explode a divisão ordenada entre corpo e mente, razão e sensação, lógica e *nonsense*, homem e mulher, adulto e criança, vida e morte, etc., e faz isso por meio da inauguração de um sistema da crueldade. Para ele, “não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, principalmente em um domínio onde a sempre renovada fadiga dos órgãos precisa de abalos bruscos para reanimar nossa compreensão” (ARTAUD, 2019, p. 96). Como formula Deleuze (2011, p. 165), “Artaud dará ao sistema da crueldade desenvolvimentos sublimes, escrita de sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão do signo”, o que implica um novo funcionamento que permeia todos os níveis e direções da construção social. Ou, melhor seria dizer, trata-se de uma lógica às avessas em que o sistema da crueldade por ele desenvolvido seria o meio para romper com a hegemonia do juízo através do corpo, de tal modo que “o sistema físico da crueldade opõe-se ainda à doutrina teológica do juízo [...] no nível dos corpos, através da qual ele age: os órgãos são juízes e julgados” (DELEUZE, 2011, p. 168). Dessa forma, Artaud nos encaminha para uma existência que não é nem individual, nem universal, uma existência que seria algo/estaria antes do juízo e que, por isso, requer uma ruptura com o modelo estabelecido, para que seja permitido experimentar sem julgamentos limitantes a nossa própria existência e a existência do que mais convier. Isso é algo impossível de ser realizado no mundo dos princípios apriorísticos, uma vez que “o juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência” (DELEUZE, 2011, p. 173). Logo, o apelo de Artaud não consiste — somente — em acabar com o juízo, mas em acabar com o juízo *para* abrir caminhos ao novo. Ele, assim como Deleuze, apela para que um novo seja possível, para “fazer que nasça aquilo que ainda não existe”, mesmo que no plano da imanência, pois “pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, ‘pensar’ no pensamento” (DELEUZE, 2006a, p. 213). Deleuze (2011, p. 173) indica o que aprendeu com Artaud: “talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar”, de modo a possibilitar a criação de um corpo diferencial, ou de um corpo sem órgãos.

### 3.3.2 1969 – A profundidade do corpo e o sentido

No livro *Lógica do sentido* (também referido aqui como LS), publicado em 1969, a expressão “corpo sem órgãos” aparece pela primeira vez na 13ª série, “Do esquizofrênico e da menina”, na qual Gilles Deleuze elabora uma análise comparativa entre a escrita do poeta Antonin Artaud e a literatura de Lewis Carroll, tendo em vista o livro *Alice no País das Maravilhas*. Acerca do desenvolvimento teórico dessa obra, sigamos o comentário e “digamos apenas que Deleuze elabora uma teoria do acontecimento e do sentido, e do acontecimento como sentido, em que os paradoxos lógicos e linguísticos de Lewis Carroll se encarnam constantemente em modificações físicas do corpo de Alice” (GIL, 2002, p. 123). Por sua vez, a ideia central da série citada consiste em medir “a distância que separa a linguagem de Carroll, emitida na superfície, e a linguagem de Artaud, talhada na profundidade dos corpos” (DELEUZE, 2015, p. 87).<sup>54</sup>

Todavia, a relação entre Carroll e Artaud estava dada anos antes, quando o dramaturgo se dispôs a traduzir o poema “Jabberwocky”,<sup>55</sup> do escritor inglês, sem obter sucesso. O maior empecilho à tradução do poema foi o fato de muitas palavras contidas nele terem sido simplesmente criadas por Carroll, não tendo um significado prévio ou posterior. Isso instaurou o tenso cuidado da tradução não tanto com a morfologia da palavra ou com o seu léxico, mas com a sua sonoridade. Com isso, e diante de sua tentativa não exitosa de tradução, Artaud reconhece na linguagem de Carroll uma superfície por ele veementemente criticada, como é explicitado em sua carta a Rodez da qual Deleuze faz uso em parte, e ao final da qual pondera:

Artaud considera Lewis Carroll como um perverso, um pequeno perverso, que se restringe à instauração de uma linguagem de superfície e não sentiu o verdadeiro problema de uma linguagem de profundidade — o problema esquizofrênico do

<sup>54</sup> Sobre a divergência entre as séries anteriores e a 13ª série, José Gil (2000, p. 65) explica, citando Deleuze ao final: “o tom da escrita muda, trata-se agora de uma potência maior que ameaça a superfície, uma potência de vida (ou da sua negação) — a do caos da loucura. Contra ela, os jogos da superfície, do *non-sens* e das palavras-malas nada podem: ‘percebemos que agora mudamos de elemento, que entramos numa tempestade. Julgávamos estar entre as meninas e as crianças, e estávamos já numa loucura irreversível. Julgávamos estar na vanguarda das pesquisas literárias, na mais alta invenção das linguagens e das palavras; e já estávamos nos debates de uma vida convulsiva, na noite de uma criação patológica que diz respeito aos corpos’”.

<sup>55</sup> Em português, foi Augusto de Campos quem se dispôs a traduzir o poema, traduzindo o título por “Jaguadarte”. “Era briluz./ As lesmolisas touvas roldavam e reviam nos gramilvos./ Estavam mimsicais as pintalouvas./ E os momirratos davam grilvos./ ‘Foge do Jaguadarte, o que não morre!./ Garra que agarra, bocarra que urra!./ Foge da ave Fefel, meu filho, e corre/ Do frumioso Babassura!./ Ele arrancou sua espada vorpal/ e foi atrás do inimigo do Homundo./ Na árvore Tamtam ele afinal/ Parou, um dia, sonilundo./ E enquanto estava em sussustada sesta,/ Chegou o Jaguadarte, olho de fogo,/ Sorreliflindo através da floresta,/ E borbulia um riso louco!./ Um dois! Um, dois! Sua espada mavorta/ Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante!./ Cabeça fere, corta e, fera morta,/ Ei-lo que volta galunfante./ ‘Pois então tu mataste o Jaguadarte!./ Vem aos meus braços, homenino meu!./ Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!./ Ele se ria jubileu./ Era briluz./ As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos./ Estavam mimsicais as pintalouvas,/E os momirratos davam grilvos” (CAMPOS, 1980, p. 146).

sofrimento, da morte e da vida. Os jogos de Carroll lhe parecem pueris, sua alimentação muito mundana e até mesmo sua fecalidade hipócrita e bem educada (DELEUZE, 2015, p. 87).

De todas as críticas feitas por Artaud, aquela que foi apropriada por Deleuze diz respeito ao desgosto do poeta pela linguagem e pelos poemas de superfície. Para além das tensões entre eles, essa aproximação serviu para Deleuze apresentar dois funcionamentos distintos e antagônicos de possíveis relações com o mundo. Um deles se dá por meio da figura da menina, a protagonista Alice, que lida com o mundo através das superfícies, ou melhor, que lida com o fora por meio de um espaço mutável composto por aparências costumeiras e palavras *nonsense* que por algum motivo funcionam no plano geral do texto. Isso encaminha nosso entendimento à funcionalidade das palavras *nonsense* em que o que explica o não sentido pelo próprio não sentido é a superfície. Na esfera da linguagem, ponderou Deleuze, há na escrita de superfície de Carroll duas séries que se articulam superficialmente, e entre elas há uma linha na qual é produzido o sentido como expressão e atributo das coisas. Por sua vez, o sentido percorre essa mesma linha e transita por toda a superfície. Nessa interação com o mundo, “não há dúvida de que este sentido imaterial é o resultado das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações e paixões. Mas o resultado é de uma natureza completamente diferente da causa corporal” (DELEUZE, 2015, p. 89). Logo, no efeito de espelho entre as séries com o qual Carroll escreve, o sentido encontra-se na superfície, remete a uma quase causa incorpórea e se expressa nas palavras de *nonsense* que distribuem o sentido para as duas séries simultaneamente.

Em *Alice no País das Maravilhas*, o corpo de Alice é um corpo paradoxal, o que o faz ser um corpo sem fundo. Isto é, no corpo paradoxal de Alice, o sentido é constituído em séries heterogêneas, como comer, andar e falar, que não se limitam nem ao significante, nem ao significado, nem à linguagem, nem à coisa. As palavras *nonsense* se dão ao longo da superfície, que por sua vez também é paradoxal, de modo tal que o avesso e o direito da superfície estão imbricados um no outro, e os seus prolongamentos tomam toda a profundidade do corpo. Tanto que os acontecimentos da superfície equivalem a todos os acontecimentos do corpo, o que torna possível que todos os devires subam à superfície onde se encontra a linguagem. Como precisamente formulado por José Gil (2002, p. 132), “o corpo de Alice produz efeitos de superfície, não tendo profundidade”, porque a linguagem de superfície não passa pelos órgãos, pelo sangue, pelo corpo; assim, não se torna crueldade, não adquire profundidade.

Para compreendermos o que são os incorporais, é necessário regressarmos àquela estrutura da linguagem clássica formada por uma proposição cabível de ser avaliada como “verdadeira” ou “falsa”, uma estrutura que contenha um sujeito, um verbo na terceira pessoa

do singular e um predicado. Vejamos um exemplo: “A mulher é mortal”. Nessa proposição, encontram-se, de modo geral para toda a história anterior da filosofia, os atributos essenciais (que dizem da essência do ser — *mulher*) e os acidentais (que são os acidentes que acometem o ser, as categorias — *mortal*). Contudo, quando nos aproximamos dos estoicos, que são a base filosófica de *Lógica do sentido*, lidamos com um novo entendimento dessa estrutura, no qual são adicionados os *acontecimentos* que não se dizem nem pelo substantivo, nem pelo adjetivo.

Explanemos a ideia: o acontecimento tem um sentido invisível, portanto não pode ser reduzido a uma proposição como forma de expressão de um conceito, tampouco como expressão da natureza das coisas existentes no corpo. Por isso, o *acontecimento é um incorporal*. Enquanto sentido, ele “é neutro, indiferente por completo em relação tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal” (DELEUZE, 2015, p. 20). O *incorporal* não tem uma existência física, tampouco uma mental; a sua essência está na coisa percebida. Isto é, o sentido não está na matéria — na natureza de um objeto —, nem na forma como o objeto é pensado. O seu sentido faz-se no objeto percebido como tal. É uma entidade imaterial que não tem uma existência concreta — mais precisamente uma insistência — acoplada nas imagens feitas na mente, nas palavras, nos conceitos. Daí que a forma utilizada para expressar o incorporal seja composta pelo verbo no infinitivo e no gerúndio, o que impõe um duplo rompimento: com o verbo “ser” e com os atributos essencial e acidental, para gerar a ideia de *acontecimento*. Nesse caso, não se diz “A maçã de Magritte é verde”, e sim que ela verdeja, torna-se verde: “A maçã de Magritte verdejando”. Essa consiste em uma nova estrutura que se refere ao estado das coisas e ao que existe fora da proposição. Não é um ser, mas um extra ser que, por não se encontrar na proposição lógica nem no estado das coisas materiais, torna possível dizer *ser* e *não-ser* na mesma sentença. Assim, o acontecimento *não é ser*, uma vez que *ser é somente corpo*. O que antes eram os *acontecimentos* aqui são os *não-seres*, e o que antes era a *essência do ser* aqui é o *corpo*. Ou seja, se o ser são os corpos e os atributos não são seres, logo os atributos são os incorporais. Dito de outra forma, o atributo é um *não-ser*, um *incorporal*. Ele é um real. Um real incorporal. Desvela-se, com isso, uma nova ideia de real, ou uma nova dimensão do real — que é justamente o que encontramos no livro *Alice no País das Maravilhas* e na dificuldade de assimilarmos o que se passa no corpo da menina, ou seja, nos atributos incorporais. Num primeiro momento, tentamos compreender o que se passa por meio da estrutura clássica da proposição, então o livro se torna uma literatura fantástica, mas, quando o pensamos pelo viés que Deleuze nos propõe, encontramos a realidade dos incorporais, e o livro passa a fazer sentido na esfera paradoxal do *nonsense*. Para fazer essa travessia, é preciso ter em vista que os atributos de Alice não são nem

essenciais, nem acidentais, mas são acontecimentos. São esses incorporais. Ao longo da obra, tudo se passa no mesmo corpo que cresce, que diminui, que sofre diversos acontecimentos, de tal modo que o mesmo corpo permanece, e o que se modifica nele são os incorporais, que são propriamente devir, temporal.

A segunda forma de escrita, e contrária<sup>56</sup> à primeira, é a escrita do esquizofrênico, que neste texto é exemplificado pela figura de Artaud. De acordo com o texto, na relação do esquizofrênico com o mundo, a superfície é arrebatada, restando somente profundezas, de modo tal que não há mais uma linha como fronteira entre as coisas e as proposições, uma vez que não há mais a superfície dos corpos. A quebra, o rompimento da superfície é a primeira evidência da esquizofrenia, alerta Deleuze. Não mais existindo uma fronteira entre o dentro e o fora, tudo se torna corporal e está no corpo, tudo é mistura, encaixe, penetração, conexão (DELEUZE, 2015, p. 89). Logo, na escrita do esquizofrênico, a linha do sentido, que é a linha fronteira dos corpos, foi rompida e tudo passa a ser corpo. Tudo passa a ser físico. Até mesmo as palavras são corpos, são físicas. As palavras podem ser comidas, mastigadas, digeridas e defecadas, mas podem também atravessar, perfurar, machucar os corpos.

Quando nos voltamos para os escritos esquizofrênicos de Artaud,<sup>57</sup> vemos um mergulhador nas profundezas que nega totalmente a superfície, mas que retorna ao corpo. Longe das ambivalências “sentido” e “não-sentido”, as palavras colapsam no corpo que as cria e que as sente e as escuta. Assim, já não há mais uma restrita segmentação entre sentido e corpo, exterior e interior, mas um acoplamento como *acontecimento*. Ou seja, “todo acontecimento é efetuado, ainda que sob uma forma alucinatória. Toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo” (DELEUZE, 2015, p. 90). Há, portanto, uma relação profunda entre tudo no mundo, em uma perene troca ou intersecção de encaixe, de penetração com outros corpos que passam a coexistir juntamente a nosso corpo — “tudo é *corpo e corporal*” (DELEUZE, 2015, p. 90, grifo

---

<sup>56</sup> “Eis por que podemos opor ponto por ponto Artaud e Carroll — a ordem primária e a organização secundária. As séries de superfície do tipo ‘comer-falar’ não têm realmente nada de comum com os polos em profundidade aparentemente semelhantes. As duas figuras do não-senso na superfície, que distribuem o sentido entre as séries, não têm nada a ver com os dois mergulhos de não-senso que o arrastam, o engolem e o reabsorvem (untersinn). As duas formas da gagueira, clônica e tônica, não têm senão grosseiras analogias com as duas linguagens esquizofrênicas (palavra-paixão e palavra-ação). O corte de superfície não tem nada de comum com a Spaltung profunda. A contradição captada em sua subdivisão infinita do passado-futuro sobre a linha incorporal do Aion não tem nada a ver com a oposição dos polos no presente físico dos corpos. Mesmo as palavras-valise têm totalmente funções heterogêneas” (DELEUZE, 2015, p. 94).

<sup>57</sup> Em seu texto de manifesto, Artaud tece um longo comentário acerca da linguagem que deve ser usada na criação de um teatro da crueldade, a qual não deve seguir uma lógica identitária, e sim se assemelhar aos fluxos sonoros de um rito. Artaud retorce as palavras, as quebra, as reconstrói, oferece outra direção em que a sonoridade das palavras vale mais do que o seu significado designativo. Esse aspecto será observado por Deleuze e absorvido na sua ideia de sentido: o sentido que arrebatada a superfície da linguagem. A linguagem de Artaud — escrita ou falada — vem de um corpo sem órgãos, de um “eu” rachado e preenchido por forças, sopros, devires (termos que ele mesmo usou em suas obras).

nosso).

Esse contexto teórico nos traz à vista uma constante relação entre corpo, linguagem e produção de sentido como *acontecimento* que se dá, nesta especificidade, em uma gênese dinâmica, de tal modo que “o último movimento de Lógica do sentido, em que se encontra o corpo sem órgãos, consiste em engendrar a superfície da ‘expressividade’, em que a linguagem é tornada possível, a partir dos corpos ainda tomados segundo a dimensão da profundidade” (SILVA, 2013, p. 167). Trata-se de uma linguagem outra, pois a expressividade da linguagem de um corpo esquizofrênico é a de um corpo que grita e que se expressa por uma linguagem primitiva, sem articulação, que não pretende exprimir um estado de coisas. Uma linguagem tão insólita como um balbúcio, mas potente como uma linguagem ancestral produtora de sons que afetam o corpo agressivamente. É nesse contexto que aparece o apelo de Deleuze e o seu primeiro uso da expressão “corpo sem órgãos”:

Trata-se menos, portanto, para o esquizofrênico, de recuperar o sentido da palavra que de destruir a palavra, de conjurar o afeto ou de transformar a paixão dolorosa do corpo em ação triunfante, como a obediência em comando, sempre nesta profundidade abaixo da superfície cavada. [...] E da mesma forma que aquilo que feria, há pouco, estava nos elementos fonéticos que afetam as partes do corpo encaixado ou desencaixado, o triunfo não pode ser obtido agora a não ser pela instauração de palavras-sopros, de palavras-gritos em que todos os valores literais, silábicos e fonéticos são substituídos por valores exclusivamente tônicos e não-escritos, aos quais corresponde o corpo glorioso como nova dimensão do corpo esquizofrênico, um organismo sem partes que faz tudo por insuflação, inspiração, evaporação, transmissão fluídica (*o corpo superior ou o corpo sem órgãos de Antonin Artaud*) (DELEUZE, 2015, p. 91, grifo nosso).

Deleuze afirma que o corpo esquizofrênico é um corpo coador capaz de absorver tudo que passa por ele, inclusive os outros corpos. Com isso, é capaz de transformar os valores transcendentais e as formas imanentes, possibilitando outra relação com o mundo, sendo no esburacamento — que não impõe o limite entre os órgãos do corpo — que se faz um corpo sem órgãos, o qual por sua vez não está integrado e não tem superfícies. É perante a incerteza do corpo e o *embaralhamento* dos seus limites que ocorre a destruição da linguagem: de suas letras, sílabas, sons e significados. Ela é, pois, análoga à destruição do corpo orgânico e à construção de um corpo sem órgãos, à destruição da linha lógica e à criação da linguagem do teatro da crueldade como uma linguagem de profundidade. Ou, poderíamos dizer, a destruição do corpo orgânico para uma nova criação alcança também a esfera da linguagem, fazendo-se necessário destruí-la para criar outra expressão. E, se a destruição do corpo faz nascer um CsO, a destruição da linguagem faz nascer *palavras-sopro*, *palavras-grito*. À medida que se rompe a linguagem ordinária e surgem novas significações, surge também um sentido incorporal — o que Deleuze

denominou como *acontecimento*.

Se em Carroll encontramos o incorporal na menina Alice e na criação de sentidos *nonsense*, em Artaud vemos o incorporal na própria linguagem e na destruição total do sentido. Ele tece uma rachadura no campo da significação lógica verbal rompendo com a relação entre signo e significante. No campo transcendental do pensamento, a oposição entre significado e significante desaparece com o dramaturgo, e as séries significantes não têm mais correspondência com as séries significadas, sem oposições e combinações de sentidos. De tal quebra, surgiram as *palavras-sopro*, as *palavras-grito*. Nas associações que elaborou entre os elementos tônicos e os consonantais, Artaud desterritorializou a linguagem produzindo diferenciais e multiplicidades inimagináveis, o que possibilitou atualizar o virtual e efetivar a diferença (CHIH, 2014, p. 487). Esse uso das palavras e dos seus elementos fez com que o signo perdesse o seu significado habitual, o que abriu espaço para novos sentidos. Mas, em geral, esses sentidos não teriam um fim identificável, o que levaria a novas especulações *ad infinitum*, por não ser possível esgotar o sentido de um incorporal, pois um incorporal é em si mesmo infinito e uma fonte inesgotável de sentidos. Segundo Deleuze (2015, p. 94), “o não-senso deixou de dar sentido à superfície, ele absorve, engole todo sentido, tanto ao lado do significante quanto do significado. Artaud diz que o Ser, que é não-senso, tem dentes”. Sobre o grito, diz Artaud:

Isso significa: para gritar não preciso da força, preciso apenas da fraqueza, e a vontade partirá da fraqueza, mas viverá, a fim de recarregar a fraqueza com toda a força da reivindicação. [...] Agora posso encher meus pulmões num barulho de catarata, cuja irrupção destruiria meus pulmões se o grito que quis dar não fosse um sonho. [...] eles fizeram nascer em mim a imagem desse grito armado em guerra, desse terrível grito subterrâneo. Por esse grito, eu preciso cair. É o grito do guerreiro fulminado que num barulho de vidros embriagado roça de passagem as muralhas quebradas. Caio. Caio mas não tenho medo. Livro-me do medo no barulho da raiva, num solene barrido. [...] Grito em sonho, mas sei que estou sonhando, e nos dois lados do sonho faço reinar minha vontade. Grito numa armadura de ossos, nas cavernas de minha caixa torácica que, aos olhos perplexos de minha cabeça, assume uma importância desmedida. Mas com esse grito fulminado, para gritar é preciso que eu caia. Caio num subterrâneo e não saio, não saio mais (ARTAUD, 2006, p. 168).

Na hibridização da linguagem, um corpo que tudo absorve e a que tudo atinge — mesmo as palavras —, ao lidar com o mundo, precisa de uma linha de escape, precisa criar outro corpo. Por isso, o esquizofrênico cria um corpo de palavra-grito e palavra-sopro com os valores literais silábicos e fonéticos substituídos por valores tônicos e não escritos em um processo de insuflação e de transmissão fluídica, formando uma linguagem composta de palavra-paixão e de palavra-ação. Enquanto a primeira “explode nos seus valores fonéticos contundentes”, a

segunda “solda valores tônicos inarticulados”, e ambas “se desenvolvem em relação com a dualidade do corpo, corpo feito em pedaços e corpo sem órgãos” (DELEUZE, 2015, p. 93). Tais palavras referenciam as duas maneiras de *nonsense*: o passivo e o ativo, respectivamente referentes à “palavra privada de sentido que se decompõe em elementos fonéticos” e aos “elementos tônicos que formam uma palavra indecomponível não menos privada de sentido” (DELEUZE, 2015, p. 93). De uma maneira ou de outra, na linguagem em evidência tudo passa longe da superfície e longe do sentido, mas em vista de um subsentido, de um infrassentido que não se assemelha ao *nonsense* da superfície — ou, como formula Deleuze usando as palavras de Hölderlin, trata-se de uma linguagem com “um signo vazio de sentido” que se confunde com as paixões e as ações exercidas em um e por um corpo (DELEUZE, 2015, p. 93).

Quando somos confrontados com as obras que produzem o impensável, produzimos também intensidades múltiplas a partir do que nos afeta — que seriam os “sensíveis” da teoria deleuziana. Assim, é o acordo discordante das faculdades que nos impulsiona tanto a apreender como a criar novas ideias através do escopo da diferença. Tal criação se dá no fluxo diferencial incorporado ao plano de imanência das forças que nos afetam. Por isso o sentido não é limitável ao plano lógico da representação, abarcando o campo das possibilidades, da virtualidade, que por sua vez não é menos real do que o plano representacional. Haja vista que a virtualidade se atualiza e que pode se atualizar de variadas formas por ser uma força, ela não carrega nenhuma dependência com o idêntico, seja no sujeito ou no objeto. Ou, conforme as palavras de Chiu Yi Chih (2014, p. 489), “o sentido — nascido do campo da filosofia, da literatura e das artes em geral, e produzido por essa atualização do virtual — é neutro e extrapola qualquer conceito”; e ele continua: “[o sentido] é o campo virtual povoado de relações diferenciais, vasto, incorpóreo, impensável, sopro que eclode em múltiplas formas”. Quando, então, Deleuze chega à série 13 e encontra-se com Artaud, ele percebe uma profundidade dos corpos ainda não vista no corpo da menina em que as palavras do *nonsense* e os paradoxos são incapazes de atribuir sentido. Deleuze entende que “não é possível reduzir o sentido que brota no corpo-peneira, no corpo esburacado ou no corpo mutilado sem órgãos do esquizofrênico, às séries paradoxais, ao *non-sens* da linguagem de Alice” (GIL, 2002, p. 133). Desse modo, em *Lógica do sentido* a noção de corpo sem órgãos está situada na profundidade do corpo, no interior, compreendido como o espaço das misturas indiferenciadas em que os movimentos do corpo sem órgãos encaminham a destruição do sentido, ou poderíamos dizer que nesse texto o fundo esquizofrênico da linguagem é o corpo sem órgãos.

### 3.3.3 1972 – Corpos-máquinas desejanter

No segundo momento em que a noção é abordada, pensada agora juntamente a Félix Guattari, ela sofre uma mudança de perspectiva, alterando as dimensões topológicas antes postas em *Lógica do sentido*.<sup>58</sup> Sem desconsiderar o entendimento elaborado da noção advinda de Artaud e sem negligenciar a questão da esquizofrenia como um dos pontos de maior relevância exposto no corpo do poeta e retomado em LS, no primeiro tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, sob o título *O anti-Édipo* (também referido aqui como AE), Deleuze e Guattari, pode-se dizer, ampliam o entendimento sobre tais aspectos e lhes atribuem outra proporção. Podemos seguir o comentário de Lapoujade (2015, p. 145) e afirmar que “o maquinismo de *O Anti-Édipo* consiste em introduzir o corpo sem órgãos nas máquinas para avariar seu funcionamento e, inversamente, para introduzir máquinas no corpo sem órgãos a fim de fazê-lo funcionar”. Mas, considerando nosso intuito primeiro de traçar um mapeamento da noção, parece-nos que apresentar em linhas gerais um plano de suposta definição *apenas* do corpo sem órgãos nessa obra é uma tarefa inviável. Portanto, tivemos que elaborar um texto nutrido de ressalvas que operam como retomadas teóricas para respaldar o ponto a que queremos chegar. Uma vez que a ideia de CsO aparece engendrada em — tantos — outros conceitos do mesmo livro, ela só pode ser compreendida se esclarecermos tais conceitos. Todos esses termos teóricos conceituais funcionam (e são) como peças que se engendram em uma máquina maior, que seria a ampla teoria da obra. Dito isso, fazemos aqui nossa primeira retomada: na obra em evidência, *tudo é máquina*, mesmo o CsO. Lê-se logo na primeira página de *O anti-Édipo*:

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 11).

Os autores iniciam o texto apresentando a noção de que tudo é máquina e tem um

---

<sup>58</sup> “No *Anti-Édipo* a noção de *corpo sem órgãos* transforma-se e adquire uma precisão e uma consistência que não possuía na *Lógica do sentido*. Digamos, para resumir uma passagem complexa, que a vertente do *corpo sem órgãos* intensivo, glorioso, vai sobrepor-se ao corpo psicótico fragmentado ou vazio: o ‘novo’ corpo sem órgãos é pleno, cheio, intensivo. Mais: deixa de se situar na profundidade inominável do corpo para ocupar primordialmente um plano de superfície. Ele é superfície, essa superfície que a *Lógica do sentido* concebia como fronteira e entrelaçamento das duas séries” (GIL, 2000, p. 76).

funcionamento maquínico, não sendo um exagero de nossa parte nos expressar com a palavra “tudo”, pois é justamente como os autores colocam a questão (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 12). Nesse sentido, o sistema social é uma máquina, a natureza é uma máquina, o humano é uma máquina e o que o constitui também o é. Logo, é o corpo uma máquina.<sup>59</sup> O entendimento básico sobre o que é uma máquina indica uma precisão de funcionalidade. O que disso permanece nos autores é a ideia de funcionalidade das máquinas, porém descartada a precisão. Eles retiram a base interrogativa sobre “o que é” e passam a questionar “como isso funciona”. O plano genérico da resposta é que *tudo* funciona por meio do movimento maquínico — através de acoplamentos, desacoplamentos, arranjos, desarrajos, na emissão e no corte de fluxos —, no qual *tudo* é, concomitantemente, peça de uma engrenagem maquínica maior. É possível dizer também que o funcionamento se faz por via de um movimento no qual há sempre uma máquina-fonte que produz o fluxo e outra máquina que corta o fluxo e se acopla a ele.

Para Deleuze e Guattari, *tudo* é produção e está em constante movimento; assim, o movimento das máquinas é contínuo. E, em meio a todas as máquinas que compõem a imanência, as máquinas desejanter, expostas em *O anti-Édipo*, são tidas como organismos que se conectam e formam o corpo humano, de modo que é o ser humano uma máquina desejanter — os autores expressam que “o homem compõe máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 508). Por estarem inseridas na máquina social, as máquinas desejanter são organizadas para se encaixar, se enquadrar no sistema da máquina social por meio de papéis e funções previamente definidas — o convite ao CsO parece surgir, justamente, dessa conjuntura. Tais máquinas funcionam também por meio de um sistema binário de emissão de fluxos, de cortes de fluxos e de acoplamentos a outros fluxos quaisquer de outra máquina, formando novos conjuntos associativos. Nota-se que, mesmo sendo máquinas de movimento binário e contínuo, as máquinas desejanter equivalem a multiplicidades, e não a uma unidade identitária. Pontuam os autores que “há em toda parte máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, nada mais querem dizer” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 12). Ou seja, para as máquinas desejanter, mais valem os encontros, os acoplamentos feitos para o aumento de seus fluxos, do que propriamente sua referência a um sujeito. A passagem que nos serve aqui é clara a este respeito:

As máquinas desejanter são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção

---

<sup>59</sup> Novamente encontramos uma aproximação com Artaud (*apud* DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 13), que escreve em seu livro sobre Van Gogh que “o corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida, e por fora o doente brilha, reluz, em todos os seus poros, estourados”.

de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca) (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 16).

Façamos novamente uma retomada conceitual para apresentar duas noções importantes no conjunto teórico, que são as noções de *fluxos* e de *objetos parciais*. Há maior dificuldade em descrever o que é o fluxo, pois essa é uma noção necessariamente indeterminada que não se compromete em deixar nada claro e distinto. Diante de sua indeterminação, não é possível defini-la. O que conseguimos capturar da ideia de fluxo é a sua menção a uma continuidade fluida de rastros, de objetos fragmentados, de modo que no acoplamento dos objetos parciais às máquinas desejanças o que flui é o fragmento dos fluxos, que, por sua vez, será cortado e interrompido sucessivamente por novos fluxos. Há, então, todos os tipos de fluxo: de baba, de esperma, de cabelo, de merda, de escrita, de livro, etc. Esses fluxos são “constantemente cortados por outros objetos parciais que, por sua vez, produzem outros fluxos também recortados por outros objetos parciais. Todo ‘objeto’ supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 16). Já a noção de objeto parcial, que vem de Melanie Klein, traz a ideia de que o parcial designa os objetos ou mesmo as partes do corpo que são vinculadas aos desejos do indivíduo. Isso quer dizer que um indivíduo possui *algo* como objeto de desejo e relaciona esse *algo* a uma parte de alguma outra coisa. O uso do termo “parcial” se contrapõe ao objeto global, isto é, a um objeto unificado dotado de uma identidade. Ele, o objeto parcial, pode tanto ser real quanto produzido em uma fantasia; um exemplo é o ato de desmamar o neném: o seio materno funciona como objeto parcial, e a chupeta, como fantasia. A virada teórica na perspectiva dos autores conserva a ideia de desejo e parcialidade do objeto, todavia eles passam a compreender o objeto parcial como uma máquina que não representa nenhuma fantasia, não remete a um todo, mas responde a uma lógica fragmentária. Em outras palavras, a máquina-boca se acopla ao fluxo da máquina-chupeta em um agenciamento maquínico singular, e não como uma representação (do seio). Assim, a expressão “objeto parcial” é utilizada em um sentido diferente daquele que foi designado primeiramente e passa a aludir às peças das máquinas desejanças como peças que participam da constante produção das máquinas. Isto é, os objetos parciais são como peças, objetos, capazes de realizar sempre mais conexões. Para facilitar a compreensão, basta pensarmos nas sínteses conectivas de “e” para vislumbrarmos o lugar dos objetos parciais nas máquinas desejanças. A síntese conectiva acopla produção e produção e produto e produção por participar tanto do começo como do final do processo de produção e produto. Nos acoplamentos

conectivos, ela evidencia que não é possível traçar uma distinção clara entre o homem e a natureza, pois ambos são produção de produção, bem como são produtos.

Em meio ao universo das máquinas, advertem os autores que “as máquinas desejanter fazem de nós um organismo; mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 20). Entretanto, há também nas máquinas desejanter um funcionamento fora da organização, um funcionamento paradoxal que se coloca, por vezes, diante de interrupções do seu funcionamento. Esses seriam os movimentos de desarranjar-se que geram a interrupção do funcionamento orgânico e que por isso são vistos como defeitos. Diante da interrupção, as máquinas desejanter procuram articular um corpo desarticulado e inorgânico que faz fluir um fluxo puro e livre ocasionando um novo arranjo, o qual seria o *corpo sem órgãos* germinado pelo desejo.

Façamos aqui uma nova retomada para contextualizar a ideia de desejo: uma das principais noções recolocadas por Deleuze e Guattari em AE é a compreensão de *desejo*. Entendido no campo psicanalítico clássico como falta, o desejo carrega premissas de certas concepções da *filosofia maior*, arrastando consigo noções postas desde o legado platônico. Assim, o sujeito deseja apenas aquilo que não tem, aquilo que lhe falta, aquilo que não se encontra na imanência, por desejar modelos da transcendência. Quando retirado pelos autores franceses do plano transcendente, temos um desejo que passa pelo corpo e ganha um novo sentido.<sup>60</sup> Na versão dos pensadores focados aqui, o desejo está inserido *nas* e formado *por* máquinas desejanter, que por sua vez se diferenciam entre si devido ao seu funcionamento, que segue o movimento de fluxos-corte-acoplamentos. E mais: ele é intrínseco à maquinaria do inconsciente, na qual não tem de lidar com dualismos ou repartições, nem com o descolamento que se faz de dentro (do sujeito) para fora (o desejo por algo). Nessa perspectiva do desejo, encontramos um aparato desejante em que há somente máquinas em funcionamento infinito que não param de desejar, uma vez que se trata do mesmo processo de produção do inconsciente. Desse modo, o desejo é produzido independentemente das intenções do sujeito: o desejo lhe transborda e se espalha por todas as partes do real. No mais, o desejo é inesgotável, pois não paramos de desejar: desejamos em um campo de multiplicidades que não se direciona a um único objeto, mas a todas as potências do cenário que o desejo envolve. Por não ser capturável, o desejo deixa de ser entendido como um desejo no inconsciente que deve ser

---

<sup>60</sup> Podemos dizer que a noção de desejo para Deleuze e Guattari se assemelha à ideia de *vontade de potência* do pensador alemão Nietzsche, pois há uma força positiva no desejo que o desintegra de uma ideia de falta para torná-lo produto e produção.

interpretado, passando a ser tomado como um desejo que deve ser experimentado.

Sendo o desejo, desejo na imanência, ele faz parte do processo de criação do real tanto como seu produtor quanto como seu produto. É o desejo que faz com que as máquinas se acoplem e produzam. Ou, melhor seria dizer, o funcionamento do acoplamento entre as máquinas não se faz sem o desejo, pois é o desejo que liga uma coisa à outra e que produz uma coisa na outra no nível da produção funcional. *O desejo é agenciamento e produção*. A questão é que essas conexões ocorrem por meio do investimento do desejo, pois as peças das máquinas preexistem nas outras máquinas que também preexistem, mas os acoplamentos entre elas ocorrem somente pelo investimento do desejo, e só há investimento do desejo quando se cria um campo de imanência preenchido por elementos heterogêneos que se acoplam e se articulam de maneira imprevisível, atuando em conjunto mesmo assim. É pela disparidade, pela diferença que as coisas funcionam. Ou, nas palavras dos autores, “o desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 16). Isso se dá através do movimento exercido na síntese conectiva de emissão de fluxos que se conectam e desconectam às máquinas desejantes em uma operação binária ininterrupta. Trata-se de um movimento que, mesmo binário, segue em todas as direções possíveis a fim de buscar novas conexões com outras máquinas. Por isso o movimento se faz por meio da síntese conectiva que opera na conjunção em “e”: conexões e conexões e cortes e acoplamentos e fluxos e cortes, etc., que é o mesmo que dizer “séries binárias e ininterruptas”.

A produção desejante forma o sistema binário linear (2, 1, 2, 1), e o terceiro termo se insere no sistema sem alternar a ordem. Tal série é totalmente contrária a uma mudança de funcionamento que acrescentasse um terceiro elemento e modificasse sua forma para uma figura ternária, triangular, como aquela posta pela psicanálise na figura de Édipo (pai, mãe e sujeito). A produção de um corpo pleno sem órgãos como antiprodução serve para intervir e recusar tal triangulação. O CsO dá indícios de sua autoprodução e, assim, não recorre à figura do pai nem à da mãe, “e é precisamente sobre ele, aí onde ele está, que o Numen se distribui, que as disjunções se estabelecem independentemente de todo projeto. Sim, fui meu pai e fui meu filho. ‘Eu Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe e eu’” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 29). Justamente por isso os autores recorrem ao modelo esquizofrênico de pensamento, e não ao modelo neurótico. O modelo esquizo não se deixa submeter, classificar, representar. O esquizo possui um código de registro próprio e, quando recorre ao código social, é a fim de parodiá-lo. Seus códigos são de fluidez, e com isso não há meio de aprisioná-lo e submetê-lo ao complexo edipiano. Assim, mesmo em um trajeto vacilante, o

esquizo consegue se manter no campo social porque reconhece o modelo edipiano lançado como uma mesma coisa por todos os lados. Desse modo, mesmo com as máquinas-órgãos enganchadas no corpo sem órgãos, ele permanece sem órgãos e não se torna mais um organismo nem volta a sê-lo, pois mantém o seu caráter fluido e deslizante. “É sobre o corpo sem órgãos que tudo se passa e se registra, mesmo as cópulas dos agentes, as divisões de Deus, as genealogias esquadrihadoras e as suas permutações. Tudo está sobre esse corpo incriado, como os piolhos na juba do leão” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 30).

A relação entre as máquinas desejanter e os corpos sem órgãos é conflituosa. Cada produção exercida na máquina passa como algo agressivo ao corpo sem órgãos, pois em cada produção há a tentativa de sua organização e sufocamento. Para não se submeter à organização, o CsO responde ao processo das máquinas. Assim, para as “máquinas-órgãos, o corpo sem órgãos opõe sua superfície deslizante, opaca e tensa. Aos fluxos ligados, conectados e recortados”, o CsO “opõe seu fluido amorfo indiferenciado”, e para as “palavras fonéticas” — como antes posto em LS —, o CsO “opõe sopros e gritos, que são outros tantos blocos inarticulados” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 21). Tal passagem explicita que a noção em evidência não é nem um nada originário de onde derivariam as forças, nem um esboço do que posteriormente se chamará sujeito; ao contrário, ela é a pura matéria positiva e intensiva. Assim, se em *Lógica do sentido* o corpo sem órgãos foi tomado no plano da profundidade que ameaça o sentido e faz das palavras corpos despedaçados que, por sua vez, se unificam em um corpo sem órgãos, em *O anti-Édipo* o corpo sem órgãos perde sua profundidade e faz correr intensidades na superfície. Ele, agora, passa a ser entendido como uma superfície de inscrição por onde transitam multiplicidades, agenciamentos, intensidades que se produzem sobre ele. Trata-se do CsO como um “puro fluido, em estado livre e sem cortes [...] que desliza sobre o corpo pleno” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 20), mas que é, concomitantemente, a própria improdução do processo: o grau zero de intensidade. A produção do CsO aparece como o terceiro tempo da série binário-linear no processo da síntese conectiva entre o que produzir ou o que é produzido e que, por isso, é constantemente reinjetado na produção. “O corpo pleno sem órgãos é antiprodução; mas é ainda uma característica da síntese conectiva ou produtiva acoplar a produção à antiprodução, a um elemento de antiprodução” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 21). Se ele não testemunha o nada original onde se cria, também não testemunha o que resta de uma totalidade perdida. O CsO em nada representa uma imagem de um corpo próprio, ele é justamente o corpo sem imagem.

O exercício das máquinas desejanter moleculares passa por um fundo informal, inarticulado e improdutivo numa movimentação ambivalente com o corpo sem órgãos.

“Ambivalente” porque o CsO tanto é capaz de atrair quanto de repelir as máquinas. Ele, então, pode ser produzido como fluido amorfo de antiprodução ou como suporte de apropriação dos fluxos. Em outras palavras, o CsO é uma noção-prática capaz de repelir ou atrair os órgãos-objetos para apropriar-se deles. De uma forma ou de outra, sua posição em relação aos órgãos nunca é de oposição. O que o CsO exerce é a sua própria oposição e a oposição dos órgãos em relação ao organismo. Pois é pelo corpo, pelos órgãos, e não pelo organismo, que o desejo passa, e, segundo tal teoria, o CsO repele o funcionamento orgânico das máquinas-órgãos e interrompe sua produtividade à medida que desconecta os fluxos ligados entre si por meio do atravessamento de cortes-fluxos. Ao repelir os órgãos, ele impõe o “limite extremo da pura multiplicidade que eles próprios formam enquanto multiplicidade não orgânica e não organizada” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 431). Em paralelo, em estado de atração, ele não impõe uma totalização unificante, como em um organismo. Aqui, o CsO apropria-se dos órgãos com suas máquinas e potências e os subordina a outro regime de funcionamento que seja anorgânico, inorgânico, que faz surgir uma máquina miraculante na qual seus órgãos e objetos parciais encontram-se em uma superfície encantada de registro. No movimento de atração, há o enganche dos órgãos-objetos no CsO, o que possibilita uma nova síntese de disjunção e de conjugação nômade, que continua a contestar o organismo. Já no impulso antiprodutivo, o CsO se insere clandestinamente no interior das máquinas, se apropria dos órgãos e os força a funcionar de forma contrária ao organismo. Nesse contexto, as máquinas-órgãos produzem segundo a produção do CsO, que por sua vez é contrária à produção do corpo orgânico. É como se as funções ordinárias do organismo (comer, dormir, defecar) fossem submetidas a outro funcionamento de uma nova produção posta pelo CsO.<sup>61</sup> De maneira mais simples, podemos pensar que os dois polos, “CsO e máquina”, na atividade do desejo, transitam em oscilação entre o aspecto produtivo das máquinas (produção de produção) e entre as atividades de capturar e conectar as intensidades do CsO.

Contudo, ressaltamos que o limite da repulsão ocorre quando o CsO alcança o grau zero da intensidade, o qual seria, por exemplo, a condição do esquizofrênico catatônico que tem as atividades de suas máquinas interrompidas, em decorrência do que o corpo congela seus processos triviais. Os autores apresentam outros exemplos de corpo em grau zero, como o corpo drogado, o corpo fascista e mesmo o corpo morto. Isso evidencia que o extremo da catatonia do CsO e o exercício anorgânico das máquinas nunca serão instâncias definitivamente distintas.

---

<sup>61</sup> Os autores apresentam o caso clínico de Daniel Paul Schreber para pensar tal conflito. Schreber relata em seu livro *Memórias de um doente dos nervos* o funcionamento do seu corpo, que ora repele o ânus e paralisa a evacuação, ora o sente ser miraculado pelos raios de Deus a ponto de retomar seus fluxos de fezes.

O que acontece é que, devido à variação proporcional de prevaecimento, apenas um desses movimentos irá sobressair, ou como a atividade repulsiva paranoide, ou como a atividade atrativa miraculante. No movimento de atração e repulsão, encontramos o paradoxo do CsO: o funcionamento das máquinas precisa da antiprodutividade do CsO, que por sua vez liberta o organismo em direção à nova produção e a novos acoplamentos com novas máquinas-órgãos.

Os órgãos do corpo enquanto máquinas-órgãos funcionam estritamente de maneira maquina: trata-se de produzir um fluxo, emitir um fluxo e se acoplar. Mas cada máquina-órgão interpreta o mundo a partir do fluxo por ela emitido. A máquina-olho se interpreta através do ver, o órgão pele, no sentir, o órgão nariz, no cheirar e assim sucessivamente. Entretanto, elas podem desviar sua função primeira para outra função, o que caracteriza a parcialidade dos objetos-órgãos. Os órgãos num corpo maquinaico funcionam tanto como máquinas quanto como peças de máquinas que se acoplam em (e criam) fluxos e objetos parciais heterogêneos. Por isso, dizem os autores, todo objeto é parcial, pois pode ser bricolado, *todos somos bricoleurs*. Ou seja, eles se referem à capacidade do conjunto-máquinas, especificamente das máquinas-órgãos, de tomar outras direções, de tal forma que toda máquina opera uma bricolagem e se acopla em outros funcionamentos de outras máquinas que se rearranjam mutuamente. Percebe-se que uma máquina-órgão pode realizar distintos funcionamentos mesmo em um corpo orgânico. Por exemplo: a máquina-boca ora fala, ora come, ora chupa, ora escarra, etc., por ser uma máquina-órgão que estimula diversos arranjos no seu próprio conjunto funcional. Ao pensar as máquinas operando corporalmente como objeto parcial, é preciso considerar o corpo não como uma entidade abstrata; é preciso pensar corpos como máquinas com partes, peças, objetos parciais que produzem fluxos; e os órgãos como máquinas, peças, objetos parciais que podem eles mesmos formar outras máquinas à medida que a máquina-órgão se acopla a outras máquinas; e os fluxos como elementos funcionais que tanto podem ser uma máquina-órgão quanto objetos parciais ou qualquer outra máquina. O que desejamos deixar claro é que “o que define precisamente as máquinas desejantes é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 514).

O duplo do CsO está no fato de que ele é a condição do desejo e também o modelo da morte, como anunciam os autores. Isso porque o processo do desejo tem o grau zero intensivo e produz, por meio das diversas intensidades que por ele passam, graus variantes. Como modelo da morte, o CsO é o grau extremo que traça o limite da repulsão no funcionamento do corpo orgânico e o leva à morte. Como condição de desejo, o CsO implica algum grau de repulsa ao organismo no seu funcionamento e na produção da máquina. Se assim não fosse, o organismo seria sedimentado e não possibilitaria o exercício das máquinas. Sem o impulso repulsivo do

CsO que repele o organismo, a produção cessaria. Nesse sentido, a questão para os autores, colocada em meio a tal disparidade de movimentos, é: “como isso pode funcionar em conjunto?” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 436). Reparemos, eles não buscam mais o funcionamento molar, mas a condição de um funcionamento molecular. E a resposta para essa questão é que o funcionamento acontece quando o motor imóvel, que não forma um organismo, executa o processo de atração dos órgãos ao CsO e se apropria deles. Contudo, o funcionamento depende da condição de atração e de repulsão, uma vez que seu processo se faz no desarranjar-se. Tal funcionamento

[...] trata-se, no ciclo da máquina desejante, de traduzir constantemente, de converter constantemente o modelo da morte em algo totalmente distinto, que é a experiência da morte. Trata-se de converter a morte que medra de dentro (no corpo sem órgãos) em morte que chega de fora (sobre o corpo sem órgãos) (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 436).

Dizendo de outra maneira, para garantir o exercício das máquinas no par CsO-máquinas, é necessário que as máquinas desejantes façam do modelo de morte apenas uma experiência como um exercício vital e ativo. O CsO, em AE, pede a experimentação da imanência para que por meio dessas experimentações o corpo possa sentir as variações de intensidade, de potência, de devir, a fim de criar novos usos e novas organizações anorgânicas. O CsO não tende a um limite vital, mas pede o uso da experimentação do corpo de forma positiva, como afirmação da vida. O ponto principalmente crítico da noção que Deleuze traz de Artaud é relativo ao organismo, pois é a “organização que impõe aos órgãos um regime de totalização, de colaboração, de sinergia, de integração, de inibição e de disjunção” (DELEUZE, 2016, p. 25), promovido pela codificação, sobrecodificação e axiomatização da máquina social molar em suas variadas frentes.<sup>62</sup> A crítica centra-se na relação de poder exercida sobre o corpo a fim de domesticá-lo para torná-lo um corpo útil, produtivo, eficiente, um corpo que serve às máquinas de dominação por meio de um processo de imposição à custa de sufocar em si qualquer suspiro de liberdade. O objetivo é estratificar o corpo para que não experimente outros usos e outros modos de vida e se submeta à máquina de produção do capital. Podemos pensar a consistência dessa constatação no corpo de Artaud, que foi literalmente esmagado, sufocado pelas inúmeras tentativas, ao longo de sua vida, de controlá-lo e enquadrá-lo nos limites classificadores da

---

<sup>62</sup> Trazemos uma ressalva em nota para pontuar que o organismo é também um produto. Ele requer o movimento deslizante das instâncias antiprodutivas do CsO sobre os seus produtos. Caso contrário, não haveria uma parte imanente do produto no produzido e do produzido no produto, de modo tal que o ciclo produtivo seria interrompido. O organismo é um produto que não é capaz de esgotar o desejo no seu processo de produção da realidade: ele assimila o desejo como uma falta.

máquina social clínica, que dita o uso normativo do corpo. Podemos pensar para além do livro AE e do conceito propriamente dito e encontrar os usos desses mecanismos de controle do corpo na imagem de Anastácia, a mulher negra escravizada submetida ao uso de uma máscara mencionada por Grada Kilomba em seu livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Podemos encontrá-los também na obra *Necropolítica*, em que Mbembe denuncia a classificação do corpo que pode matar e do corpo que pode morrer por meio de premissas sociais que envolvem todas as máquinas estratificadoras de classe, raça, gênero, espécie, etc., ou nas entrelinhas da leitura deleuze-guattariana dos usos de corpos feita por Paul B. Preciado, que lança um novo funcionamento aos órgãos e ao corpo. Por sorte, temos no momento contemporâneo pensadoras que evidenciam a insurgência do assunto. O CsO é uma noção de denúncia, por isso consideramos que vale a repetição: *ele é contra o organismo como uma organização dos órgãos imposta ao corpo, e não contra os órgãos nem contra todas as máquinas. À organização, o CsO produz atravessamentos com diferenças de intensidades e intensidades livres; a toda e qualquer organização do organismo, o CsO impõe infinitas desarticulações.*

Como foi dito em AE, o corpo é tomado como uma máquina, como um corpo maquínico. Para melhor compreendermos a noção de CsO na mesma obra, vale retomarmos o ponto de que na filosofia deleuziana não há dualismos. Não há distinção entre corpo e mente, nem separação entre o humano e a natureza. Temos, então, uma filosofia de completa imanência que se propôs a romper com as dualidades para pensar por via das multiplicidades, de modo que é por meio das relações heterogêneas na própria imanência que se criam *planos de imanência* de diferentes formas e de diferentes perspectivas. Exemplificam os autores que, no intuito de criar novos *planos de imanência*, recorre-se ao uso de substâncias que potencializam a expansão da consciência, como evidenciam os casos do antropólogo Carlos Castañeda e de Antonin Artaud, bem como o uso de substâncias alucinógenas em rituais sagrados, a exemplo da mescalina. Contudo, é possível obter a mesma abertura da consciência em relações diversas, como em relações sexuais que impõem outro funcionamento do corpo, por exemplo, o masoquismo. Ou podemos, então, nos ater a um uso mais singelo, porém não menos expansivo: a criação, por uma criança, de uma realidade por meio do seu imaginário, lançando seu corpo em direção a um novo mundo em que brinca. Isso indica que a experimentação, seja por qual via for, é um fator importante para a potência do corpo. Mas — sobretudo — é o intensivo no corpo que possibilita a experiência de um CsO. Por ser contrário ao organismo, esse é um conceito que embate o fundamento determinante sobre como as coisas funcionam ou devem funcionar, sendo o *seu uso* o aspecto mais importante do CsO: importam as formas de usar o conceito, com

relação a qual problema e contra o quê, e não uma saga propriamente exegética de definição clara e distinta. Isso porque a fluidez do CsO pode progressivamente se enrijecer, se estratificar devido aos processos que o acometem, a ponto de tornar-se uma organização. O mesmo vale no sentido oposto, isto é, a organização pode se desterritorializar e tornar-se um grau zero. De uma forma ou de outra, tudo dependerá dos acometimentos, dos atravessamentos, dos agenciamentos por ele sofridos — a abertura ou a restrição das linhas de fuga e dos fluxos.

### 3.3.4 1980 – CsO: uma criação com prudência

Chegamos ao quarto momento do mapeamento do conceito de “corpo sem órgãos”. Debruçamo-nos agora sobre o segundo tomo de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, precisamente sobre o platô que tem como título “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?”. A primeira parte do título faz uma alusão direta ao dia da emblemática transmissão radiofônica de Antonin Artaud, na qual, segundo os pensadores, ele “declara guerra aos órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12). Já o complemento do título é um convite a uma prática criadora que será tratada ao longo do platô, em que os autores retiram o aspecto conceitual e afirmam que o CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12). Assim, enquanto no livro anterior, *O anti-Édipo*, os autores apresentam a noção de que somos “máquinas desejanter” que criam e emitem fluxos, que realizam cortes e acoplamentos com outras máquinas e que produzem novos processos criando desorganizações, vê-se na obra de 1980 uma nova modulação para o CsO: ele é tomado como um exercício de experimentação do corpo, e não propriamente como um corpo distinto do corpo orgânico. Também na obra de 1972 o corpo sem órgãos é posto como um conceito contrário ao excesso de organismo, viés que é reafirmado em *Mil platôs* e ao qual se acrescenta o conceito de *prudência*, que evidencia o cuidado dos autores em criar uma teoria não agressiva à vitalidade, à vida. Com isso, uma das principais oscilações da terminologia CsO entre as duas obras em foco é a ausência do uso sistemático da ideia de prudência na primeira obra; além disso, na primeira ainda não está posta a sua prática por meio do convite de criar para si um corpo sem órgãos.

Na obra *Mil platôs*, os autores discorrem sobre a proposta teórica e prática para a desarticulação do organismo — vale dizer, a proposta de desfazer o corpo. Para tanto, acrescentam ao texto a noção de *prudência*. Deleuze e Guattari (2012a, p. 25) são incisivos no novo texto — “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e

distribuições de intensidade” —, ressaltando que a ideia central para a criação de um CsO consiste na experimentação do próprio corpo em um uso pleno, e não numa experimentação alotrópica qualquer. Desse modo, criar um CsO exige uma experimentação cautelosa, com prudência. Desse novo aspecto acrescentado ao conceito, Deleuze e Guattari traçam uma equivalência com a noção advinda de Artaud do corpo pensado filosoficamente por Espinosa, como meio de intuirmos uma ética do cuidado que visa à conquista de novas e intensivas potências para o corpo, tendo em vista as ressalvas necessárias para sua sanidade e preservação. O cerne do conceito não é um exercício contra todo e qualquer organismo, pois, como alertam os autores, o maior problema não é permanecer dentro do organismo (mesmo que ele diminua a potência da existência, a vida permanece), o problema maior é esvaziar totalmente o corpo a ponto de levá-lo à desterritorialização absoluta (à loucura ou mesmo à morte); ou então, e daí vem a colocação de Foucault sobre o inimigo do AE, fazer com que aquilo que se pretendia desestratificar no corpo orgânico retorne ainda mais poderoso no corpo sem órgãos, como o fascismo (como Michael Foucault aponta com precisão no prefácio à edição americana de *O anti-Édipo*). Então, se em AE os autores questionavam sobre o funcionamento do CsO, agora eles estendem a questão a fim de aprofundá-la e passam a perguntar sobre cada CsO: de que tipo é? Como ele é fabricado? Por quais procedimentos? Quais os meios e o que eles anunciam? Quais modos, variantes, surpresas? O que acontece? (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 15). Pois entre um CsO e o que dele deriva há uma questão relacional de síntese *a priori*: tem-se a certeza de que algo será produzido, mas não se sabe o que será produzido. Tem-se uma análise infinita na qual “aquilo que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de subproduções” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 15), e por isso se requer prudência na experimentação, para não incidir no esgotamento do processo. Não à toa os autores pedem prudência. O fracasso é um risco constante na criação do CsO, mesmo que se tenha tomado os devidos zelos com relação à potência, ao lugar e ao coletivo, independentemente de uma criação solitária. A atenção deve centrar-se sobre o que *passa* e o que *não passa* no CsO e sobre aquilo que faz passar e o que impede a passagem por um corpo, que é tão somente “um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento do CsO”, de modo que se deve verificar constantemente o que o povoa, o que passa e o que o bloqueia (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 16). Como formula o pesquisador Márcio Sales:

A prudência impede de o CsO sucumbir no buraco negro, ou seja, na morte ou na

loucura. A questão da prudência remete ao cuidado que se deve ter para consigo mesmo. Remete também aos exercícios regrados da experimentação de si mesmo, tal como se via entre os greco-romanos, por exemplo, os estoicos. Não se cultivava um CsO sem essa medida de prudência, sem um programa, sem uma ascese. Não para atingir uma meta ou um ideal, mas para usufruir ao máximo da experimentação (SALES, 2014b, p. 503).

A prudência aparece como a arte das doses no limite tênue entre a desestratificação e a morte, pois não se deve desestratificar o organismo em absoluto, mas conservar um pouco dele de modo que seja possível guardar, ou mesmo imitar, certos estratos como meio que assegure ao corpo responder, com as doses de rações de subjetividade, à realidade sem se deixar cair no fundo indiferenciado no qual se perde a capacidade intensiva. Por isso reforçam os autores que a criação de um CsO é um exercício prudente, cauteloso, que requer o cuidado de saber o momento certo e como executar com destreza a desorganização do organismo sem que se perca o CsO e sem que se faça com que as intensidades parem de passar ou sejam bloqueadas. O corpo sem órgãos não é um fim em si mesmo, o seu início ocorre no momento em que o corpo se cansa do funcionamento dos órgãos e se dispõe a ultrapassá-los. Ele não se limita à construção de um único corpo para si. Ao contrário, pode-se criar vários corpos sem órgãos ao longo de uma vida se houver prudência no processo de experimentação que leva à criação. Os autores exibem o funcionamento do *corpo hipocondríaco*, do *corpo paranoico*, do *corpo esquizo*, do *corpo drogado* e do *corpo masoquista* como manifestação do processo de criação do CsO, e os casos que não foram executados com prudência criariam um corpo esvaziado. Justamente por todos os riscos, essa não é uma criação tranquila. A falha conduz ao limite do CsO: a catatonia ou a morte vital do corpo. A questão da prudência é tida “como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12) para não se perder na criação e interromper o processo. O segredo consiste em desterritorializar com prudência para em seguida reterritorializar, e depois se desterritorializa para de novo reterritorializar, e assim sucessivamente. Somente por meio de um processo meticuloso dos estratos é possível criar um CsO pleno que libera as linhas de fuga, que faz passar os fluxos e desprende as intensidades. Trata-se de um movimento de três tempos do diagrama contra os três estratos pessoais: conectar, conjugar, continuar. Mais uma vez recorremos a Márcio Sales, que nos diz:

A prudência exige esse estado de conservação provisório, de manter-se dentro, de estar ali, mas para logo dar o bote. Uma astúcia, uma visão estratégica, um domínio de si, a arte das sutilezas. Um trabalho que exige paciência e muita perseverança, pois ele vai minando os pontos frágeis e rompendo a rigidez de um sistema, fazendo com que vaze, com que escoe e seja arrasado por um fluxo de novas intensidades. Não se pode precipitar, assustar, alarmar, querer desestratificar grosseiramente. [...] Sempre

é uma tarefa do momento, do presente, pois o que desterritorializa logo se reterritorializa e cria um novo estrato (SALES, 2014b, p. 506).

Arrastando o pensamento artaudiano e acrescentando em indicação a obra *Ética* de Espinosa, Deleuze e Guattari mostram uma quádrupla formulação sobre o CsO a partir dele mesmo e dos outros dois autores. Dessa forma, suas referências se misturam a eles e entre eles. Temos, com isso, um cenário teórico em que “Heliogábalos é Espinosa, Espinosa é Heliogábalos ressuscitado e a experimentação tem a mesma fórmula: a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 23). Não à toa, pois para criar um corpo sem órgãos trata-se de fazê-lo na passagem das intensidades que embaralham as dicotomias entre o *eu* e o *outro*, a fim de criar singularidades impessoais e intensidades não mais extensivas. Há uma multiplicidade de tipos de CsO que se diferenciam a partir de seus gêneros e atributos. Cada um tem o seu limite próprio para alcançar o grau zero como princípio de produção, e cada um faz passar suas intensidades e suas ondas de vibração. Entretanto, os CsO serão, eventualmente, reunidos em um mesmo plano de consistência. Assim, a questão — *como criar para si um CsO?* — passa por um desdobramento que faz surgir a nova interrogação — *como produzir intensidades para que ele não se torne um corpo vazio?* Ou podemos dizer: como alcançar o plano de consistência? Como reunir heterogêneos CsO em um mesmo plano? Como conjugar as intensidades de cada CsO em um mesmo plano em um *continuum* de intensivas? Quais são os agenciamentos necessários para criar CsO? É preciso uma máquina abstrata para formar um plano de consistência? (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 23).

Como meio de dialogar com algumas dessas interrogações, entendemos que o campo de imanência do CsO não é interior, um “eu”, nem exterior, um não-eu. Ele é, propriamente, um campo de um fora absoluto que desconhece o “eu”, uma vez que as dimensões interior e exterior estão fundidas ao plano de imanência, do qual fazem parte sem se contraporem. Assim, o campo de imanência — que também é dito pelos autores nos termos de *plano de consistência* — precisa ser construído, criado por variações de campos sociais e por diferentes agenciamentos de diversos CsO, mantendo o cuidado com cada parte, com cada peça que forma o plano, já que nenhuma parte, peça, pode ou deve ser reduzida a outra. Por isso, alertam os autores que “a questão seria antes saber se os pedaços podem se ligar e a que preço” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22), pois não sabemos de antemão a força que se dissipará do cruzamento dos CsO em um mesmo plano de imanência. E, por não ser possível medir as forças de antemão, vale deixar claro que “o plano de consistência seria, propriamente, o conjunto de todos os CsO, composto, então, por pura multiplicidade de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.

22). Nele, cada parte, cada pedaço é heterogêneo ao outro e todos estão submetidos a um movimento generalizado de desterritorialização em que cada parte visa a abstrair o “eu” segundo as estratégias desconstrutivas experimentadas ao longo da criação do seu CsO. Ou podemos dizer, com as palavras dos autores, que:

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu e nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 21).

Ao exporem logo no título do texto a retomada a Artaud com a peça *Para dar fim ao juízo de Deus*, os autores sublinham que o sistema do *juízo de Deus* é a operação Daquele (com D maiúsculo) que tem o organismo como um meio de estratificação do corpo. Esse *Aquele* não suporta os devires, forças e intensidades de um CsO e, por isso, tende a encontrar o seu fim. Mas não é somente Deus que executa tal juízo. Na sociedade moderna e contemporânea, encontramos formas mais sutis do uso do organismo e do controle. Sutilezas que tanto podem ser vistas na figura do padre como na figura do médico e/ou na figura do psicanalista, o que nos leva a considerar a atualidade desse conceito que se impõe diante de personagens canônicos da contemporaneidade e que potencializa o corpo como trivialmente conhecemos com o aumento de suas intensidades. O corpo orgânico é um organismo, ele é um estrato sobre o corpo sem órgãos que funciona como um fenômeno de coagulação que sedimenta o corpo e lhe impõe normas funcionais: funções, formas, ligações, hierarquias e outras mais, a fim de obter um trabalho útil desse corpo, a ponto de o “nosso” corpo ser constantemente estratificado em níveis variados. Colocamos “nosso” entre aspas pois Deleuze e Guattari afirmam um impasse em relação à concepção de “eu” que se forma quando o sujeito está submetido à identidade de um estrato.

Ao pensarem na esfera pessoal e considerarem o ser humano, afirmam haver três grandes estratos que visam a sedimentar o humano: o organismo, a significância e a subjetivação. Os extratos de significância (produz significado) e subjetivação (produz sujeito), veremos no próximo capítulo; por ora nos concentramos no organismo (produzido pela organização). Ocorre que o CsO se opõe a esses três grandes estratos e luta pela sua desarticulação. O plano de consistência do CsO tem como prioridade as *n* articulações por meio da experimentação como a operação do plano em contraponto à interpretação, e prioriza o

nomadismo — mesmo que seja em um percurso estático através de uma viagem imóvel —, que possibilita a dessubjetivação. Sendo o CsO também o nosso corpo, é sobre ele que pesa o juízo das figuras estratificadoras.

O corpo e os seus órgãos são submetidos ao organismo do estado, da moral, da religião. Neles se formam as sedimentações que compõem o organismo, bem como se unificam sobre o corpo as sedimentações que compõem um sujeito e uma significação. Por ser o CsO o alvo a ser estratificado, ele oscila entre dois polos: a superfície de estratificação e o plano de consistência. Na primeira, ele é submetido ao juízo, e na segunda ele se abre à experimentação. Há entre o plano de consistência e a superfície de estratificação um perpétuo combate. Enquanto um liberta o CsO ao desfazer os estratos e abri-lo à experimentação, o outro, de todos os modos, busca rebaixar e bloquear o CsO por meio da estratificação e da submissão ao juízo, de modo tal que “o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 27). E mais: por tratar-se de um limite inalcançável, há uma série de estratos atrás de outros estratos que se engancham em outros estratos no CsO, o que indica serem necessários muitos estratos para impor o juízo, mas somente um organismo.

A acuidade dos escritores nesse platô tem como fundo teórico-prático o problema dos três corpos, bem como a denúncia da criação de um CsO que reforce a organização violenta e doentia em que, na tentativa de libertar os afetos, ele recai no seu aprisionamento. Uma divisão incisiva entre o que são estratos e o que é CsO não encerra a problemática, pois há inclusive nos estratos corpos sem órgãos com funcionamentos diferentes daqueles do plano de consistência. Por exemplo, no organismo, o recorte que nos interessa agora, há um CsO contrário ao organismo, e há o CsO do estrato do organismo que é próprio a ele e que os autores indicam como um tecido canceroso ou, mais precisamente, o *CsO canceroso*. Nessa direção, o tecido canceroso “apodera-se de tudo, é necessário que o organismo o reconduza à sua regra ou o reestratifique, não somente para sobreviver, mas também para que seja possível uma fuga para fora do organismo, uma fabricação do ‘outro’ CsO sobre o plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 29). Isso reforça as advertências dos autores, uma vez que basta apenas uma pequena velocidade de precipitação para acabar com as articulações do estrato e formar um tumor. Tais estratos podem criar caricaturas monstruosas de CsO — fascista, totalitário — no plano de consistência. Desse modo, como havíamos dito, não é suficiente segmentar o plano de consistência e os estratos, bem como o CsO pleno do CsO vazio; “é preciso considerar ainda os CsO cancerosos num estrato que deveio proliferante. [...] [E o] problema dos três corpos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 30): o corpo pleno, o corpo vazio, o corpo canceroso.

É em vista disso, desses problemas, que a questão é estendida: não se trata somente de criar para si um CsO, mas de criar para si um *CsO pleno* — que não seja canceroso (de um fascista) nem vazio (de um drogado, hipocondríaco, paranoico) —, e para tanto faz-se necessário entender e distinguir os três corpos: o CsO pleno, o CsO vazio e o CsO canceroso, sendo apenas o primeiro criador. Essa é uma tarefa árdua, uma vez que, em princípio, a formação social estratifica os corpos por meio dos agenciamentos que os envolvem e os fazem passar ao plano de consistência, não podendo, então, serem desconsiderados no processo de desterritorialização e reterritorialização. Para os pensadores, “é somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejo, junção de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 27), e encontra sua própria máquina, uma máquina privada que se ramifica em máquinas coletivas.

Outra definição dada por Deleuze e Guattari (2012a, p. 32) é a de que o “CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja”. Os autores continuam a explanação considerando que tanto no plano de consistência quanto no plano de imanência do desejo, tanto no vazio da desestratificação quanto no estrato canceroso, o CsO ainda é desejo. Isso porque o desejo é múltiplo e tem várias faces desejanças: desejam-se coisas, matérias, deseja-se contra si mesmo ou contra os outros, há desejos de aumento de potência, há desejos de total aniquilamento, etc. De uma forma ou de outra (ou de várias), “há desejo toda vez que há constituição de um CsO numa relação ou em outra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 32). Porém, *desejo* não como um posicionamento teórico de construção do CsO, mas como sua própria matéria de construção, seja ela psíquica, social, biológica ou outra.

O ponto central em meio a tantos desejos nessa perspectiva — ou, podemos dizer, a *prova do desejo* — consiste em distinguir os desejos que reforçam a desestratificação violenta, os desejos que reforçam os estratos e aqueles desejos que formam o plano de consistência. Sabemos que o plano de consistência comporta multiplicidades, contudo não acopla todos os tipos de CsO. O plano de consistência rejeita certos CsO e escolhe, como uma máquina abstrata, apenas aqueles que distingue serem componíveis ao plano. Isto é, o plano estabelece um conjunto de CsO considerados atributos substanciais e de substância única. Afirmam os pensadores:

A identidade dos efeitos, a continuidade dos gêneros, o conjunto de todos os CsO não podem ser obtidos sobre o plano de consistência senão por intermédio de uma máquina abstrata capaz de cobri-lo e mesmo de traçá-lo, de agenciamentos capazes de se ramificarem no desejo, de assumirem efetivamente os desejos, de assegurar suas conexões contínuas, suas ligações transversais. Senão os CsO do plano permanecerão separados em seus gêneros, marginalizados, reduzidos aos meios disponíveis,

enquanto triunfarão sobre “o outro plano” os duplos cancerosos ou esvaziados (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 33).

Se o desejo apareceu ao longo da história retendo uma falta como um signo que remete ao vazio, ao oco, o corpo sem órgãos surge subvertendo essa concepção. Ele aparece como um corpo vazado e que, por isso, porta uma falta fundamental. Contudo, a falta não remete a uma precariedade, e sim à linha de fuga pela qual faz passarem as forças e as intensidades, sendo a sua incompletude o que possibilita o processo constante de construção de órgãos, sentidos, dessubjetividades. Quer dizer, quando os órgãos desempenham somente as suas funções rígidas no organismo, não há passagem de novos afetos, pois tudo está previamente definido e colocado, guardando-se apenas os afetos e os desejos antes postos. Por conseguinte, a criação de um CsO é necessariamente um esvaziamento em que se privilegia experimentar outras maneiras, e não se fechar ou limitar-se somente a uma única maneira. É um processo cuja funcionalidade possibilita novos usos do corpo ao dar um novo uso para os órgãos, sendo esse um dos seus propósitos centrais de experimentação: “caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 13). Trata-se de gritar com os pés, comer com os joelhos, ouvir com os olhos.

Uma vez que é o *impoder*<sup>63</sup> que faz do CsO (noção composta pela palavra “sem” como sinônimo de falta) uma potência de ruptura com as normas, poderes preestabelecidos, com o próprio juízo moral e com o juízo de Deus, o mesmo poderia ser dito sobre o fantasma da falta no desejo: não há falta no desejo, e sim forças transbordantes que o arrastam ao movimento e à experimentação, de modo que não cabe mais conceituá-lo. O desejo é, agora, uma prática. Como uma força produtiva, o CsO requer a experimentação da imanência, da vida, em toda a sua força criativa. Da mesma forma, não é possível parar de desejar, e também não é possível parar de criar CsO. Como formulam os filósofos: “de todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 11). Nesse pequeno trecho, encontramos as direções pelas quais caminhamos em nossa leitura do platô. Nós a sintetizaríamos da seguinte maneira: o corpo sem órgãos pleno é composto por múltiplas intensidades e não para de desejar, uma vez que é, também, desejo. Por isso, o CsO pede constantemente a experimentação. Criá-lo é abrir novas possibilidades, novos afetos, novos desejos, por meio dos encontros travados em vida com os quais afetamos e somos afetados, cabendo nas experimentações doses de prudência para não esvaziar o CsO. De tudo dito, encerramos por aqui.

---

<sup>63</sup> Termo usado por Márcio Sales (2014b, p. 496).

### 3.4 O CORPO SEM ÓRGÃOS PICTÓRICO OU CSOB+

Dada a argumentação anteriormente desenvolvida em relação ao corpo nas telas de Bacon e à teoria do corpo sem órgãos modulada por Deleuze e Guattari na apropriação poética (mas não só) de Artaud, direcionamo-nos agora a pensar como e o que são os corpos sem órgãos nas telas de Francis Bacon. Continuamos seguindo a linha cronológica do desenvolvimento da expressão “corpo sem órgãos” sem esgotá-la, mas trazendo à vista certas “reticências” de sua experimentação. Estamos no quinto movimento teórico do conceito. Destacamos essa retomada pois chegamos à parte central do capítulo sobre o corpo. Na perspectiva deleuziana sobre o corpo pictórico baconiano, já podemos adiantar que, “se há uma ‘interpretação’ do corpo em Bacon, ela pode ser encontrada [no gosto do pintor] de pintar Figuras deitadas, cujo braço e cuja coxa levantados são como um osso, de tal maneira que a carne adormecida parece escorrer” (DELEUZE, 2007, p. 30).

#### 3.4.1 Experimentar o inacessível

Deleuze, de início sozinho e posteriormente com Guattari, cria um escopo teórico para a expressão “corpo sem órgãos”. Porém, juntos os autores também pedem a sua criação singular e anunciam que o CsO não é apenas um conceito, mas uma experimentação.<sup>64</sup> Acerca de tal noção, nos deparamos com um cunho paradoxal em que, ao mesmo tempo, pede-se sua experimentação e sua criação, e afirma-se que não é possível encontrar o seu limite. Disso surge a confusão intelectual: de que maneira o corpo sem órgãos pode ser, ao mesmo tempo, uma experimentação inevitável e um limite inacessível?<sup>65</sup> A nosso ver, pode-se encontrar nas telas de Bacon uma possível resposta para tal interrogação. De acordo com a argumentação sobre o CsO que Deleuze publica no livro *Lógica da sensação*, em 1981, um ano depois da publicação de *Mil platôs* (1980), nos parece que ele encontra uma materialidade experimental do conceito nas obras de Bacon. Quer dizer, é como se o conceito tivesse ganhado uma forma figural e imanente através do uso de tintas e traços nas telas, e como se os quadros fossem uma experimentação da criação de um corpo sem órgãos. Expliquemos melhor a hipótese: as telas apresentam imagens de corpos em movimento que tanto podem ser escorregadios quanto remodelados. São corpos que transitam entre a captura e o escape, que encontram um ponto de fuga para se refazerem, sendo plausível pensarmos em Francis Bacon como um artista que pinta

<sup>64</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2012a.

<sup>65</sup> Cf. LAPOUJADE, 2015.

o momento exato da fuga do corpo justamente para não retratar *um corpo*. Tal aspecto está intrinsecamente ligado à conceitualização do corpo sem órgãos como uma expressão que não se finaliza, mas que se faz e se decompõe durante o processo de sua criação.

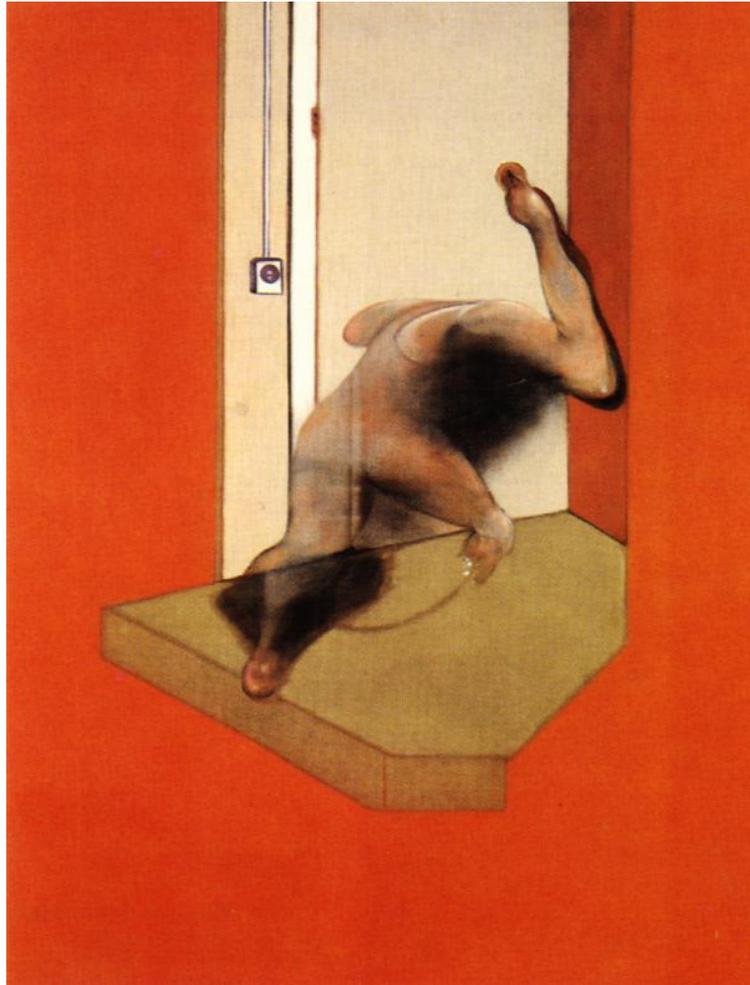
Para pensarmos os meios possíveis de experimentar o inacessível e apresentar o funcionamento do CsO nas pinturas de Bacon, nos debruçaremos com maior cuidado sobre o capítulo 7 do livro dedicado ao pintor irlandês. Nele, Deleuze comenta a histeria dos corpos das Figuras nas telas e traça um apanhado geral do assunto. No mesmo capítulo, ele comenta com maior precisão o corpo sem órgãos. Adiantamos que, de modo geral, o filósofo francês segue a linha da crítica de arte e compreende as Figuras de Bacon como um processo progressivo que desfaz a representação figurativa através do escoamento do corpo orgânico por meio de seus órgãos. Para o processo de escoamento dos corpos, Bacon cria manchas ao borrar os contornos limitantes da Figura, produzindo um corpo não representacional atravessado por intensidades sem coordenadas fixas. Essa nova dimensão de corpo por ele criada é a que entendemos como corpo sem órgãos.

### 3.4.2 A deformação pela mancha

Observando os desenhos de Bacon, nota-se que o pintor utiliza o recurso técnico da sombra nos corpos de suas Figuras, como é possível observar na obra *Study from the human body* (“Estudo a partir do corpo humano”) de 1983 (ver Figura 24). Numa análise estética das sombras próxima ao conceito que estamos evidenciando, notamos que ao criar sombras, manchas, no entorno ou no lugar da linha de contorno das Figuras, Bacon origina um campo de indiscernibilidade capaz de metamorfosear o corpo rígido e torná-lo um corpo potencial. As manchas em tonalidades escuras formam sombras que distorcem a materialidade dos corpos e os colocam em um *entre* corpo-força, numa especificidade espacial do quadro que serve como linha de fuga do corpo representacional da tela. A sombra é um fator de análise importante, uma vez que “Bacon disse muitas vezes que a sombra, no domínio das Figuras, tinha tanta presença quanto o corpo; mas a sombra só adquire esta presença porque escapa do corpo, ela é corpo que se escapou por um ou outro ponto localizado no contorno” (DELEUZE, 2007, p. 24). Assim, enquanto linha de fuga, como uma linha de potência para a libertação do corpo, as manchas nas Figuras tornam-se a substância impalpável do corpo (o que seria a própria sombra do corpo orgânico), que por sua vez compõe a dimensão complementar que é produzida na relação corpo-luz e que não é controlável. Por não ser rígido, temos um campo de indiscernibilidade que emerge o devir em um corpo orgânico para um corpo sem órgãos: o

devir-inumano, o devir-animal. Como visto no Capítulo 2, as Figuras guardam certas qualidades de semelhança que sugerem a imagem do corpo orgânico, mas devido à sua instabilidade elas sempre irão distorcer o corpo, como uma força que modifica o corpo, e não uma completa dessemelhança.

Figura 24 – *Study from the human body* (Francis Bacon, 1983)



Fonte: Bacon (1983).

De tal modo, podemos *reconhecer* que a imagem da tela se refere a um corpo (como nos retratos em que percebemos quem são os modelos), mas a distorção desorganiza as formas e faz dessas formas o CsO. Destarte, a mancha pode sugerir um corpo representacional ou parte do corpo orgânico da figura, porém é também nela que o corpo se perde. A mancha é a produtora da desfiguração do corpo. É ela que o desencarna, o desossa; ela impulsiona sua liberdade. Nesse sentido comenta o entrevistador e crítico de arte Franck Maubert:

Nas imagens do pintor, manchas representam vômitos, excrementos, resultado de espasmos que escapam do corpo humano. Não apenas essas manchas escapam, se

esvaem, transbordam, como compõem um corpo com o homem, seus brotos, a continuidade de certa maneira. Nascidas de um movimento interno, elas o deformam, constituem, provisoriamente, de outra forma. Diferentemente. O corpo não é mais corpo. Torna-se outro, embora permanecendo imóvel. O corpo se liquefaz, inseparável do que dele se esvai até uma estase. O líquido orgânico não progride mais; então, interrompido em seu escoar, congela-se. Postura congelada, não sabemos mais se o corpo se animaliza, mineraliza, intumescer, com suas excrescências, suas “gemas”. A figura “amassada” dá a impressão de um sofrimento interno, como uma reação dos nervos, dos músculos, em consequência de uma série de contrações. As formas do homem se deformam, vivem em surdina, acomodam-se, diferentemente. Nessas extensões, nessa imobilidade aparentemente, outra vida parece se constituir (MAUBERT, 2010, p. 80).

O que desejamos sublinhar é que a mancha é uma imagem desconstruída que não tem contornos, somente devires. Há nas manchas uma liberdade dos movimentos que lhes são próprios, não sendo cabível ao pintor delimitá-los.<sup>66</sup> Ao pintar criando manchas, Bacon promove o aumento da potência dos corpos. O corpo sem órgãos tem a intensidade derivada daquilo que escapou do que havia sido delimitado pelo contorno, do que escapou de um lugar determinado e se misturou ao contorno e à figura. Nessa direção, é importante ressaltar que as manchas feitas por Bacon servem como mais um recurso contra o caráter narrativo de uma figura pictórica representacional. A fim de radicalizar esse processo, ele cria manchas irracionais e sugestivas que são visualmente não ilustrativas. Ao observá-las, se reconhece a semelhança do corpo, mas trata-se de uma semelhança dessemelhante do corpo orgânico, como já havíamos dito. Ao apontarmos para uma *deformação que mantém certa semelhança*, indicamos que o corpo orgânico — formado por carne, osso, órgão em estado de sustentação — é o corpo anatômico, representacional, e que ele contém elementos do corpo sem órgãos. Isso porque o corpo sem órgãos mantém certos elementos do corpo orgânico, só que lhes atribui disfuncionalidade. Nas palavras de Deleuze (2007, p. 30), o CsO em Bacon “só se revela quando deixa de ser sustentado por ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar”. O corpo imanente é o CsO sem ser respaldado por uma teleologia, ou seja, sem uma finalidade funcional. Dito isso, quando nos voltamos para as telas, vemos que não há uma figuração primária no quadro, mas uma espécie de Figural secundário, terciário, etc., que transmite a sensação de uma figura a-ilustrativa.

---

<sup>66</sup> Podemos pensar a autonomia das manchas por meio do processo das pinturas em aquarela. O uso da tinta aquarela que decorre do movimento da mancha é o que gera a singularidade da tela. Há todo um cuidado no processo de criação com a escolha do papel, com o tempo de secagem e a técnica para os traços do pincel. Mas apenas quando a tinta cai na folha, no dissipar da água e na secagem do papel, é que se mostra o tom da tinta seca, o caminho por ela percorrido na folha e, conseqüentemente, o rastro de manchas que a tinta compôs. Bacon não pinta em aquarela, mas a autonomia de dissipação da figura é uma constante em suas telas.

### 3.4.3 A Figura como CsO

O processo de criação de Bacon é muito próprio. Por meio dos seus relatos, das fotografias de seu ateliê, dos seus materiais de uso e da constante destruição empreendida por ele de suas próprias obras, temos noção de parte do universo caótico no qual fervilham as telas. Do processo de criação do pintor, Deleuze comenta dois distintos momentos: o momento anterior ao início da pintura, quando *tudo* está no caos virtual que contém todas as possibilidades; e um momento posterior que atravessa a Figura e às vezes pode chegar a interromper o processo de criação. Quando não há a cisão brutal do processo de criação, em que Bacon acaba por destruir a tela, o pintor regressa ao quadro e dá continuidade à pintura. O movimento de retorno à tela (e sua continuação), Deleuze relaciona com a noção de *hysteresis*.<sup>67</sup> Logo, mesmo com variações e interrupções no processo de criação, há um ensejo primário subjacente em todas as obras de Bacon, que seria, propriamente, a busca pelo fato intensivo da tela. Quando pensamos tal busca concentrando-nos no elemento da Figura, entendemos que é a busca pelo fato intensivo do corpo das Figuras que neutraliza o organismo e faz emergir zonas e níveis de sensação que originam o corpo sem órgãos.

A passagem pictórica e processual de um corpo orgânico para um corpo sem órgãos se efetiva na deformação do corpo cujos membros e órgãos constitutivos não é mais cabível precisar. Desse modo, os corpos deformados que detêm potências intensivas múltiplas são pintados por Bacon na travessia do pintor, que imerge no caos e atravessa a catástrofe, criando, então, uma *figura visual improvável* que se forma a partir da deformação da figura representacional e da ruptura com as estratificações do organismo. Contudo, essa deformação não tem de ser exorbitante. A deformação dos corpos não ocorre por movimentos do tipo abrupto, mas por movimentos no mesmo lugar, como no movimento contorcido de um espasmo. O corpo é deformado por efeito do movimento de forças invisíveis que se exercem sobre ele. Deleuze (2007, p. 49, grifo do autor) esclarece que se trata de um sucinto movimento “no próprio lugar, [como] um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico a Bacon: *a ação das forças invisíveis sobre os corpos* (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda)”. Como imagem pictórica, encontramos em referência ao *Triptych May-June* (“Tríptico maio-junho”), apresentado na Figura 25, uma indicação do filósofo sobre os movimentos no corpo em uma ação de “translação [que] se dá entre dois espasmos, entre dois movimentos de contração no mesmo lugar” (DELEUZE, 2007, p. 49).

---

<sup>67</sup> Histerese: “Fenômeno apresentado por alguns sistemas ou materiais que conservam as suas propriedades mesmo na ausência do estímulo que as gerou” (HISTERESE, c2022, n.p.).

Figura 25 – *Triptych May-June* (Francis Bacon, 1973)

Fonte: Bacon (1973).

A quinta modulação do CsO remete a uma dimensão de sensações e de forças intensivas que são necessárias para a construção de um plano de consistência no qual se alocam os agenciamentos, o que implica que o CsO se crie por meio de agenciamentos e promova outros agenciamentos. Como Deleuze afirma no livro dedicado ao pintor, as imagens da tela se conectam por relações e conexões que se dão através do diagrama no uso de *traços assignificantes*. Os órgãos “avessos” de um CsO se conjugam em um agenciamento nas sínteses disjuntivas e maquinicas pelas quais emerge o embate entre o corpo sem órgãos e o organismo. Tal aspecto nos lembra das teorias postas em *O anti-Édipo* e em *Mil platôs*. O CsO, nas pinturas, compõe uma máquina-corpo em pleno funcionamento: fábrica de máquinas que produzem outras máquinas. Na medida em que o CsO é composto por órgãos, tais “órgãos se distribuem sobre o CsO; mas, justamente, eles se distribuem nele independentemente da forma do organismo; as formas devêm contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 32). As Figuras dão outra funcionalidade ao corpo pleno por meio dos movimentos intensivos que decompõem o corpo e realocam os órgãos, os músculos, os membros, etc. Esses novos usos só são possíveis porque há, nas forças que agem sobre as Figuras, um binarismo mecânico do corte-fluxo, em que, segundo o livro AE, “cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo [...]. Mas sempre uma conexão se estabelece com outra máquina, numa transversal em que a primeira corta o fluxo da outra ou ‘vê’ seu fluxo ser cortado pela outra” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 16). As Figuras são, então, máquinas em funcionamento maquinico operando na superfície da pele... são como pedaços de carne regidos por máquinas que operam

os corpos pictóricos.

Ao nos dirigirmos às telas com a máquina-órgão olho, que “interpreta tudo em termos de ver” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 16), vemos que o corpo em deslocamento perde sua anatomia representacional e, concomitantemente, abre novos espaços e possibilidades infinitas capazes de descarnar em vida. Vemos também que nesse mesmo funcionamento os órgãos se deslocam e saem do campo interno para o campo externo. Eles se deslocam dos seus lugares costumeiros para se abrir em novas direções. Por assim ser, o corpo se transforma em outras intensidades, e seus órgãos e partes constituintes realizam funções outras. Mas suas novas atribuições serão temporárias e substitutivas: o órgão temporário exerce determinada função provisoriamente, de acordo com a duração da passagem da onda e do encontro com as forças, ou seja, de acordo com a sensação. Não se trata de órgãos estratificados, mas de órgãos temporários que podem exercer mais de uma função ao mesmo tempo, e cada função pode ser substituída por outra posteriormente. Nessa direção, entendem-se os órgãos não como uma unidade definida em seu uso, mas como multiplicidades de agenciamentos. Citamos os autores:

“Um” ventre, “um” olho, “uma” boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo. [...] Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquínicas operando sobre um CsO. Logos *spermatikos* (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 32).

Uma vez que o corpo sem órgãos guarda elementos do corpo orgânico, elegemos a Figura — e não os outros elementos do quadro estipulados por Deleuze (grande superfície plana e contorno) — ao teorizar o conceito de CsO. Queremos dizer que nas telas são as Figuras que possuem um corpo e que por isso elas nos auxiliam a pensar o CsO. Deleuze (2007, p. 28) é incisivo ao afirmar em FB:LSS que “o corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura. [...] [E repete uma segunda vez para complementar que] o corpo é Figura, não estrutura”. Isso nos encaminha novamente para a argumentação de *Mil platôs* segundo a qual um CsO “não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado, ou de órgãos sem corpos (OsC). O CsO é exatamente o contrário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 32), de modo que um CsO é um corpo pleno e em pleno funcionamento. Contudo, é importante lembrarmos de que, por se tratar de um pensamento filosófico da imanência, não há *metáfora* no escopo teórico de Deleuze e Guattari, por isso não se deve cair no engano de buscar *representações de conceitos*. Quando pensadas no escopo pictórico baconiano, as Figuras não são imagens de corpos sem órgãos, as

*Figuras são corpos sem órgãos.* Ou seja, elas são os CsO pictóricos, e não a representação do conceito. Ressaltamos também que, quando se pensa apenas conceitualmente a questão, o corpo sem órgãos é visto como a dimensão virtual do corpo: estados intensivos que não se limitam a nenhuma organização e, logo, não se submetem às diretrizes determinantes do organismo. Quando nos aproximamos das telas de Bacon, compreendemos que as Figuras são a atualização dos CsO virtuais, são a produção material do conceito virtual que se atualiza na tela. E, para pintar os CsO enquanto um desfundamento da Figura, Bacon utiliza mecanismos pictóricos de variações de cores e texturas. Por isso encontramos no corpo da Figura todo um trabalho cuidadoso e articulado de cromatismo, enquanto os outros elementos do quadro são compostos apenas por uma pintura lisa e monocromática. Por fim, é no uso das Figuras CsO que Deleuze encontra uma importante aproximação entre Bacon e Artaud:

Bacon se aproxima de Artaud em muitos pontos: a Figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real (DELEUZE, 2007, p. 52).

#### **3.4.4 Cabeça, parte constituinte do corpo**

A passagem acima faz referência à destruição implicada na criação do CsO e à maneira como o pintor faz com que as Figuras funcionem no quadro. Vemos que, se há um corpo, Bacon se propõe a desconstruí-lo por meio dos novos usos dos elementos do corpo orgânico, que são, basicamente, os órgãos, a carne e os ossos. É, pois, na agressão no trato de tais elementos que Deleuze encontra a singularidade do processo desconstrutivo de Bacon, que tem como norte “*desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça*” (DELEUZE, 2007, p. 52, grifo nosso), uma vez que a cabeça é parte constituinte do corpo. Retornaremos às noções de *rosto* e *cabeça* com maior aprofundamento no capítulo “Do rosto”. Por ora, vale notar que em qualquer parte do corpo pode ser iniciado o seu processo de desfazimento. Contudo, Deleuze afirma que nas telas é pela cabeça que o corpo começa a se desmanchar. É na cabeça que se concentra a carnalidade das pinturas de Bacon, por serem compostas por mais carne do que ossos, mesmo que organicamente a cabeça seja formada por mais osso do que carne. Deleuze relaciona a estrutura óssea da cabeça ao rosto e entende que Bacon a pinta assim, de modo tal que o filósofo afirma que “a cabeça é desossada, mais que ossuda. No entanto, ela não é mole, mas firme. A cabeça é [...] um bloco de carne firme que se

separa dos ossos” (DELEUZE, 2007, p. 33). Mesmo quando Bacon pinta sua própria cabeça, reconhece Deleuze (2007, p. 33) ser ela “uma carne marcada por um belíssimo olhar sem órbita”. A cabeça é um elemento de máxima importância nas telas, pois ela é a zona do corpo que guarda uma espécie de espírito, “um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal, o espírito animal do homem: espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego” (DELEUZE, 2007, p. 28). Por isso é uma parte do corpo modulável e aberta aos atravessamentos intensivos, que nesse caso seriam os devires e, mais precisamente, o devir-animal. O devir-animal, que tem o seu começo na cabeça, posteriormente alcança todo o corpo da figura. É ele o responsável pelas deformações sofridas no corpo e pela criação de uma zona na qual não é mais possível distinguir o que é humano do que é animal — ao menos não de forma objetiva. O fluxo de devir-animal na Figura não serve para que ela ganhe características animais, e sim para que o corpo escape à estrutura material do quadro e para que a Figura se dissolva a fim de tornar-se apenas cor e luz, com as escalas das cores sobressaindo mais do que o seu contorno.

Gilles Deleuze reconhece a importância da cabeça nas pinturas devido à constância dessa imagem que vai sendo modulada ao longo das obras, mas que marca constantemente sua presença — não como um elemento qualquer, mas como imagem decisiva do ato pictórico. Nesse sentido, lemos que:

Em toda a obra de Bacon, a relação cabeça-vianda percorre uma escala intensiva que a torna cada vez mais íntima. Inicialmente, a vianda (carne de um lado, osso de outro) é colocada na borda da pista ou da balastrada onde está a Figura-cabeça; mas ela é também a espessa chuva carnal envolvendo a cabeça por desfazer seu rosto sob o guarda-chuva. O grito que sai da boca do papa, a piedade que sai de seus olhos, tem por objeto a vianda. Em seguida, a vianda tem uma cabeça pela qual escapa e desce da cruz, como nas duas Crucificações precedentes. Depois, todas as séries de cabeça de Bacon afirmarão sua identidade com a vianda, e entre as mais belas estão aquelas que são pintadas com as cores da vianda, o vermelho e o azul. Finalmente, a própria vianda é cabeça, a cabeça se tornou a potência não localizada da vianda (DELEUZE, 2007, p. 33).

Mas o que seria o devir que acomete as Figuras de Bacon? Para Deleuze, as figuras são tomadas, principalmente, por um devir-animal. Se há certa dificuldade em visualizarmos a prática ou a materialidade do devir, as pinturas embasam esse exercício e reafirmam sua realidade. Na obra *Mil platôs* (também referida a seguir como MP), os autores esclarecem que “os devires-animais não são sonhos nem fantasias. Eles são perfeitamente reais”; em seguida, questionam: “Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não devém ‘realmente’ animal, como tampouco o animal devém ‘realmente’ outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 18).

O livro sobre pintura, em nossa perspectiva, ao articular o conceito com a tela, oferece uma resposta possível ao que os autores interrogam em MP. Em FB:LSS, o funcionamento do devir-animal na tela é o de um bloco que captura as forças humanas e as forças animais e as coloca em estado mútuo de troca, de modo que os traços humanos se apropriam dos traços de animalidade e a forma animal torna-se outra coisa desencarnada, como uma espécie de espírito. Sobre tal funcionamento entre devir-animal e tela, afirma Deleuze (2007, p. 29) que “o homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem [...]. Não se trata de combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal [...], o homem acoplado ao seu animal”. Nesse sentido, os devires, que se iniciam na cabeça das Figuras, fazem com que elas se tornem inumanas e com que o animal se torne um espírito. As Figuras baconianas, arrebatadas por um devir-animal, exprimem aquilo que o pensador francês chama de “o fato comum” entre a pessoa e o animal, o qual seria o que Deleuze denomina *acoplamento*. É como se a tela condensasse todo o funcionamento do devir:

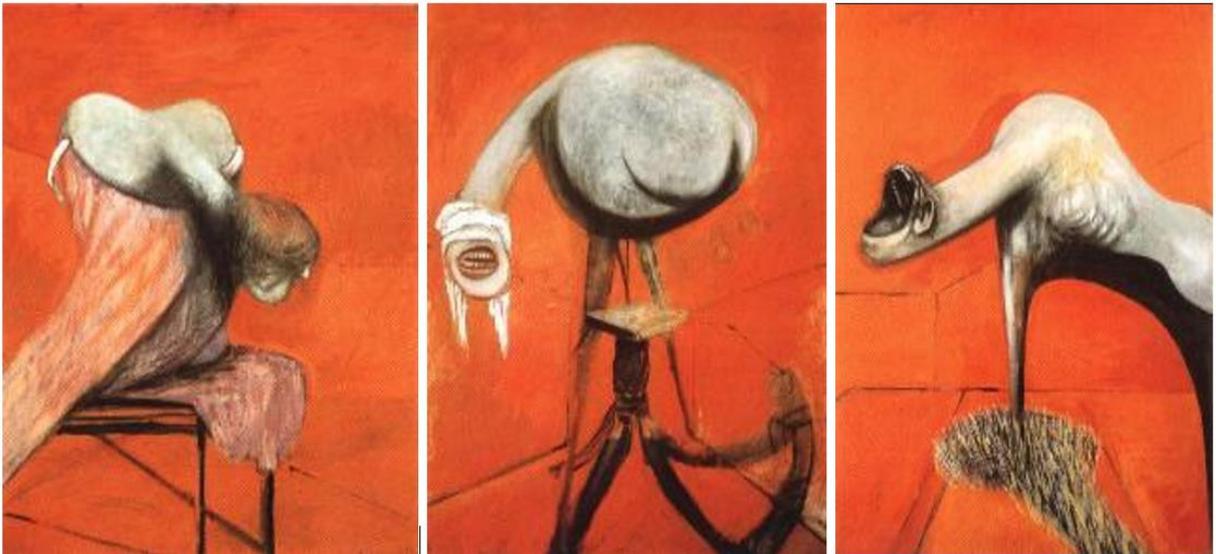
Está tudo aí [na tela]: um devir-animal que não se contenta em passar pela semelhança, para o qual a semelhança, ao contrário, seria um obstáculo ou uma parada; um devir-molecular, com a proliferação dos ratos, a matilha, que mina as grandes potências molares, família, profissão, conjugalidade; uma escolha maléfica, porque há um “preferido” na matilha e uma espécie de contrato de aliança, de pacto tenebroso com o preferido; a instauração de um agenciamento, máquina de guerra ou máquina criminosa, podendo ir até a autodestruição; uma circulação de afectos impessoais, uma corrente alternativa, que tumultua os projetos significantes, tanto quanto os sentimentos subjetivos, e constitui uma sexualidade não humana; uma irresistível desterritorialização, que anula de antemão as tentativas de reterritorialização edipiana, conjugal ou profissional (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 12).

Como o devir não tem um processo interrompido por um produto final ou, poderíamos dizer, uma imagem-ícone que finaliza o processo pictórico e, conseqüentemente, o devir-animal, e como ele não é uma cópia nem uma representação de algo, o devir não para de devir. Isto é, o devir não deixa de se refazer em imagens destoantes continuamente, mesmo que tais diferenças sejam percebidas apenas na sensação do espectador. Isso significa que a realidade do devir-animal é algo próprio a ele, pois “o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19). É um lance de movimento, forças e intensidades; um hibridismo em sua própria matéria que faz com que tenhamos não apenas um, mas múltiplos devires. Quando o devir-animal é pensado como um processo contínuo nas Figuras das telas, podemos supor que ele é um dos efeitos que atravessam a percepção e fazem com que em algumas obras o entendimento cognitivo se perca e não seja possível identificar as imagens humanas e as não humanas, nem aquilo de que trata a Figura. Esse é justamente o

interesse de seu funcionamento: o devir-animal, que começa na cabeça, percorre todo o corpo da Figura, mas ele é apenas uma etapa de um processo contínuo. A função dos devires no agenciamento pictórico do corpo sem órgãos consiste em potencializar a dissipação da Figura até que reste somente sombra, luz e cor.

[...] 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. [...] No entanto, ela ainda não se dissolveu na estrutura material, ainda não se juntou à grande superfície plana para aí se dissipar realmente, se apagar no muro do cosmo fechado, se confundir com a textura molecular. [...] Significa dizer que, seja qual for sua importância, o devir-animal é apenas uma etapa para um devir imperceptível mais profundo no qual a Figura desaparece (DELEUZE, 2007, p. 35).

Figura 26 – *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (Francis Bacon, 1944)



Fonte: Bacon (1944).

O tríptico *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (“Três estudos para figuras na base de uma crucificação”), de 1944, traz imagens incitantes para considerar a Figura em um devir-animal (ver Figura 26). Ao observá-las, podemos identificar alguns elementos que remetem à figura humana: na tela à esquerda, há, por exemplo, o cabelo em tons de marrom; na tela central, há uma boca com um sorriso cheio de dentes; e na terceira tela há uma boca em grito — esses três elementos nos são reconhecíveis por meio da reconhecimento (ou ato recognitivo). Todavia, quando atentamos às formas às quais tais elementos estão acoplados, precisamos de um pouco mais de esforço para apreendê-los. Suas formas fogem ao nosso aparato recognitivo mesmo que não recaiam em uma decomposição absoluta. Os “corpos” das Figuras se assemelham a uma massa de carne em tom cinza que contém referências humanas e animais. Porém, como uma referência ou outra, a Figura alcança uma forma não animal e não humana: não há exatidão. A cor cinza pode remeter à pele de paquidermes ou, então, à

carne de um cadáver humano em estado intermediário de degeneração. Isso nos distancia das especulações dualistas, uma vez que a carne do corpo da Figura encontra-se no *entre* do humano e do animal. E, especulações à parte, algo que está evidenciado é que as Figuras estão vivas. A vitalidade se mostra ou porque as figuras se contorcem (como na primeira tela), ou porque riem, ou porque gritam. São expressões de um corpo pelo qual passa sensação. Ficacci comenta nessa mesma direção:

Os elementos humanos e animais que compõem as figuras, todos tornados ambíguos pela sua respectiva deformação, são tão impenetráveis e enigmáticos que impedem a compreensão de qualquer significado explícito. Qualquer tentativa para deduzir qual a intenção por trás da morfologia destas criaturas através de pensamento lógico falhará, desmoronar-se-á, admitindo que este quadro nos conduz a um território desconhecido, onde as fronteiras da lógica convencional não existem. [...] O que a composição contraditória e distorcida da massa cinzenta dos corpos com outras coisas transmite em *Três Estudos* é a lacerante expressão de um grito, independente de sua essência e causa. É um grito reduzido à sua força bruta, aquém da necessidade humana normal de identificar e resolver as causas do mal-estar. [...] A verdadeira obscuridade da origem desta sensação e a impossibilidade de identificação do sujeito visível permite que a imagem invalide qualquer tipo de ilustração significativa e penetre por sua vez ao nível mais rápido e intuitivo da mente: onde as sensações comandam, bem como os estados de conhecimento que precedem a lógica e estão profundamente enraizados do que esta (FICACCI, 2010, p. 16).

### 3.4.5 Devir-carne; a vianda intensiva

Para além da cabeça, há outra zona de indiscernibilidade em que se aloca o fato comum entre o sujeito e o animal em devir: seria, justamente, todo o restante do corpo.<sup>68</sup> Corpo que, por sua vez, é formado por uma série de elementos de dimensões variáveis, mas também por osso e por carne. Deleuze (2015, p. 91), anos antes, afirmara, em nota de rodapé na obra *Lógica do sentido*, que “o corpo sem órgãos é feito só de osso e de sangue”, o que nos leva a supor que o autor revisitou a constatação e acrescentou mais um elemento da composição do CsO na obra de Francis Bacon. Vemos, então, um CsO feito de osso, sangue e carne. Contudo, temos que tatear o assunto com atenção. Como bem alertou a pensadora Cíntia Vieira da Silva (2014) ao comentar o tema, há na língua francesa dois termos distintos que comunicam o sentido da palavra “carne”, a saber: *chair* e *viande*. É importante esclarecer os sentidos dos termos e os seus usos na língua — e, por conseguinte, no texto de Deleuze. A carne enquanto *viande* é carne de um corpo humano ou animal, carne como músculo, é mesmo a carne morta que para muitos

<sup>68</sup> “Essa zona objetiva de indiscernibilidade já era todo o corpo, mas o corpo como carne ou vianda (*viande*)” (DELEUZE, 2007, p. 29). Chamamos a atenção para a versão original, em francês: “Cette zone objective d’indiscernabilité, c’était déjà tout le corps, mais le corps en tant que *chair* ou *viande*” (DELEUZE, 1981a, p. 28, grifo nosso).

serve como alimento (*un morceau de viande* — um pedaço de carne). Além disso, temos a carne enquanto *chair*, que, por sua vez, designa uma carne intensiva, carne viva, carne na qual se sente os prazeres; trata-se da carne carnal dos sofrimentos, dos prazeres, dos sentimentos em geral. *Chair* é uma carne com pulção e com potência (*les sensations de la chair* — as sensações da carne).

Recuperamos a distinção entre os termos tanto para pensá-los no seu uso nos textos de Deleuze como para pensá-los no panorama do pintor. Bacon tem uma relação singular e obsessiva com a carne. Em suas entrevistas, ao comentar o assunto, o relato do pintor orbita no sentido de *viande* — como um pedaço de carne morta —, tendo como referência a carne do açougue. Ele relata o seu interesse e entusiasmo em ir ao açougue e o seu deslumbramento com as cores da carne (o vermelho vivo, o amarelo), bem como sua constatação óbvia, porém intensiva, de que o corpo humano é também feito de carne — de uma carne tão vermelha quanto aquela que ele observa pendurada no teto do açougue. E mais, Bacon constata que o corpo humano é, assim como os corpos dos animais pendurados, uma carcaça. No trabalho de Deleuze, encontramos trechos nos quais ele considera o regozijo de Bacon no açougue. O pensador afirma que Bacon “é certamente um açougueiro, mas ele está no açougue como em uma igreja, em que a vianda é o Crucificado. Só nos açougues Bacon é um pintor religioso” (DELEUZE, 2007, p. 31). Deleuze apresenta um trecho da entrevista com Sylvester no qual Bacon declara:

[...] sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é Crucificação... É claro, nós somos vianda, somos carcaças em potência. Se vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal... (BACON *apud* DELEUZE, 2007, p. 31-32).

Em outra entrevista, encontramos um relato muito parecido, o que nos leva a considerar o grau de relevância desse elemento nas pinturas e mesmo na vida do pintor. Ele relata agora a Maubert:

FB: Mais tarde, em Londres, tive outro “clique”, como você diz, diante da bancada do setor de “açougue” nas lojas Harrods. Não sabemos por que determinadas coisas nos tocam. É verdade, adoro os vermelhos, os azuis, os amarelos, a gordura da carne. Somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue, acho sempre surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne. E depois há um verso de Ésquilo que me obceca: “o cheiro do sangue humano não desgruda os olhos de mim...” [Ele se interrompe, ergue os olhos para o teto, depois continua.] FB: A carne realmente fustigou todos os meus instintos. Era um choque visual. Magnificamente visual. Eu pensei: puxa, dá para fazer alguma coisa com todas essas coisas que nos tocam. De tempos em tempos isso nasce e se torna um material de trabalho. Aproprie-me disso. Convinha-me perfeitamente (BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 30).

Na perspectiva de Deleuze, as carnes das pinturas baconianas guardam a potencialidade enquanto *viande*, mesmo que Bacon tenha interesse na imagem da *chair*. Ao utilizar os dois termos em seu livro, o filósofo francês desenvolve uma relação teórica entre eles, a saber: a mesma carne que guarda a forma e as características da *chair* tem as intensidades da carne enquanto *viande*.<sup>69</sup> O cuidado com os termos serviu para Deleuze designar a zona comum — a carne — na qual o humano e o animal entram em devir. E, por se tratar de uma zona de devir, não poderia ser uma carne morta, uma vez que o devir requer forças e potências (*viande*). A vianda que envolve os ossos das Figuras de Bacon tem a intensidade das cores vivas e do movimento de uma acrobacia. Há um atletismo próprio dessas Figuras: a carne funciona como um acrobata que faz os seus exercícios no osso, que por sua vez serve como um aparelho de ginástica para a vianda. Esse é o devir-carne que encontramos nas telas, um devir que se faz na própria carne — as intensidades que a atravessam provocam a sua contorção e a transformam. O devir faz com que a carne ganhe uma potência outra e uma nova dimensão de corpo, que seria a dimensão da carne de um corpo sem órgãos. A carne do CsO acopla os dois termos e forma um terceiro, que em português brasileiro cabe na palavra “carne”, a qual remete à forma física e intensiva do humano e do animal. Em outras palavras, esclarecemos que a carne-*chair* mantém as características do corpo-carcaça, mas é atravessada pelas intensidades da carne-*viande*, que faz conservar a cor e o movimento da carne viva. E, mais uma vez, esse devir-carne é a carne que compõe o corpo sem órgãos. Para aludir ao que estamos teorizando, apresentamos a seguir os trechos originais que remetem ao assunto, disponibilizando sua tradução em nota de rodapé:<sup>70</sup>

La *viande* n'est pas une *chair morte*, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la *chair vive*. Tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. [...] La *viande* est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce “fait”, cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion (DELEUZE, 1981a, p. 29, grifo nosso).

No corpo orgânico, o osso tem uma função estruturante, mantém o corpo rígido, mas nas pinturas ele aparece como uma estrutura espacial. O corpo pictórico se desvela quando os ossos criam um novo funcionamento. O corpo deixa de ser sustentado pelos ossos e a carne não

---

<sup>69</sup> No texto traduzido para o português brasileiro, o tradutor optou pela seguinte tradução dos termos: *viande* por “vianda” e *chair* por “carne”.

<sup>70</sup> “A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores de uma carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia. [...] A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão” (DELEUZE, 2007, p. 31).

mais os encobre. Nenhum elemento é excluído, todos participam da tela, mas cada um ganha a autonomia de permanecer sem depender do outro. Vemos, então, “o osso como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura” (DELEUZE, 2007, p. 30). Para Deleuze, na relação entre a carne e o osso deve existir uma tensão pictórica que se dá na disposição incomum de ambos. Tal confronto ocorre justamente, na vianda, na negação de uma composição comum dos elementos. Nesse sentido, “na vianda, é como se a carne descesse dos ossos, enquanto os ossos se erguem da carne” (DELEUZE, 2007, p. 30). No acervo de Bacon, parece-nos que nas suas séries de crucificação podemos observar o atletismo da carne sobre os ossos das Figuras, bem como o devir *viande-chair* que mantém nas pinturas todo o sofrimento e a cor da carne viva.

Em *Three studies for a crucifixion* (“Três estudos para uma crucificação”), de 1962, por exemplo, a tela da esquerda apresenta, sobre uma mesa, pedaços de carne que remetem a duas coxas humanas, cujos ossos e músculos vemos submersos na disposição das cores dos elementos do quadro (ver Figura 27). O mesmo ocorre com a tela à direita: há uma carcaça indistinguível, não se percebe se é humana ou animal. Observamos os ossos da costela, os músculos distendidos e uma massa de carne mole e derretida no chão, em tons rosados e esbranquiçados. Na tela do meio, através dos traços, encontramos duas figuras humanas deitadas em uma cama no centro. São Figuras deformadas e em estado de contorção: a figura ao lado direito da cama contrai suas pernas em direção ao peito, como se sofresse a violência de uma dor. Essa mesma Figura se acopla ao corpo que está abaixo, o qual está ainda mais contorcido e impreciso. No mais, há respingos de tintas vermelhas sobre a parte superior da cama que se estendem até o fundo da tela. Trata-se de um vermelho em tom de sangue, que dá mais dramaticidade ao quadro. Nesse tríptico, podemos ver a explosão da cor vermelha na tela e as intensidades que ela empresta à obra. Os elementos que não são vermelhos ou em tons avermelhados têm cores mais frias, como preto ou branco (exceto pela faixa em verde no canto esquerdo da terceira tela). Tal escolha promove uma contraposição das cores que privilegia a vivacidade da cor vermelha, mesmo que as imagens sejam figuras de cadáveres ou monstruosas, o que embaralha a percepção visual e cognitiva do tríptico e a sensação que ele transmite. “A contemplação tem lugar a um nível de alteração da percepção que desintegra a condição lógica da normalidade, esvaziando-a de qualquer superioridade e privando-a de significado” (FICACCI, 2010, p. 67). Diante do indeterminado, “tudo o que resta é o inexorável desenrolar de uma tragédia, cuja obscuridade no que respeita à notoriedade universal do mito provoca vertigem” (FICACCI, 2010, p. 67).

Figura 27 – *Three studies for a crucifixion* (Francis Bacon, 1962)



Fonte: Bacon (1962b).

Em *Painting* (“Pintura”) de 1946, uma das suas telas de maior reconhecimento, Bacon pinta, verdadeiramente, a imagem de um açougue: há um enorme pedaço de vianda suspenso na mesma posição em que é exposto em açougues (ver Figura 28). Os seus ossos estão à mostra e a sua carne é estendida de uma extremidade à outra da tela. A peça de carne, pintada como se estivesse com os “braços abertos”, assemelha-se à forma de um corpo crucificado, e nisso Deleuze reconhece a “religiosidade” do trabalho de Bacon (não há uma associação mais direta de uma crucificação com a imagem de Cristo pregado na cruz, mas há uma aproximação). Há outros pedaços de carne dispostos no quadro e outros ossos à mostra. Também há elementos de dimensões menores deformados ao fundo, mas eles não desviam nossa atenção da figura central. Analisemos a imagem do centro de baixo para cima: a Figura ascende no uso das sombras, manchas em tons escuros, e alcança a forma do dorso de um homem que ganha luz na parte inferior da cabeça, evidenciando sua boca aberta em uma espécie de sorriso. Brevemente a Figura é tomada de novo pela escuridão sobreposta pela mancha; a sombra do guarda-chuva recobre sua cabeça, não deixando nada mais à vista. Por fim, a imagem termina sua ascensão com a luz lançada nos pedaços de vianda acima da Figura, privilegiando a carne crucificada como elemento de maior visibilidade da tela. Mais uma vez retomamos Deleuze (2007, p. 31), para quem “a vianda é o objeto mais elevado de piedade em Bacon”. Essa tela demonstra a coerência de tal afirmação. Nessa direção, Ficacci (2010, p. 65) comenta que, na tela *Painting* datada de 1946, há a imagem de “uma carcaça esquartejada que deve a sua magnificência horripilante ao sincretismo com a imagem de um homem crucificado na arte cristã”, sincretismo que se dá por meio da constante referência à crucificação. “Bacon reconhece o corpo como um

vulnerável complexo de matéria carnal encharcada por torrentes de sangue”, e mais: ele reconhece “um organismo frágil, uma imensa ressonância expressiva de sentimentos, com a tragédia universal da existência e da piedade humana” (FICACCI, 2010, p. 65). Se Bacon faz presente a crucificação, é porque o mito “excita a fantasia ao ponto da obsessão, emancipado de qualquer condicionamento da ordem cultural e de devoção religiosa” (FICACCI, 2010, p. 65). Assim, *Painting* de 1946 traz em uma única obra os elementos estruturantes da singularidade pictórica de Bacon. Pelo uso da luz, a obra transmite sensações únicas.

Figura 28 – *Painting* (Francis Bacon, 1946)



Fonte: Bacon (1946).

Se nos arriscarmos a pensar a carne nesse quadro de açougue, carne essa que foi atravessada pelo devir-animal, poderemos dizer que na tela encontramos uma carne que não é nem propriamente *viande*, nem propriamente *chair*. Trata-se de uma carne enquanto *la volaille* — a carne de aves que servem à alimentação —, que, imersa nos devires, tornou-se a imagem de uma carne *viande-chair-volaille*. É a imagem de uma carne que iniciou o processo de criação

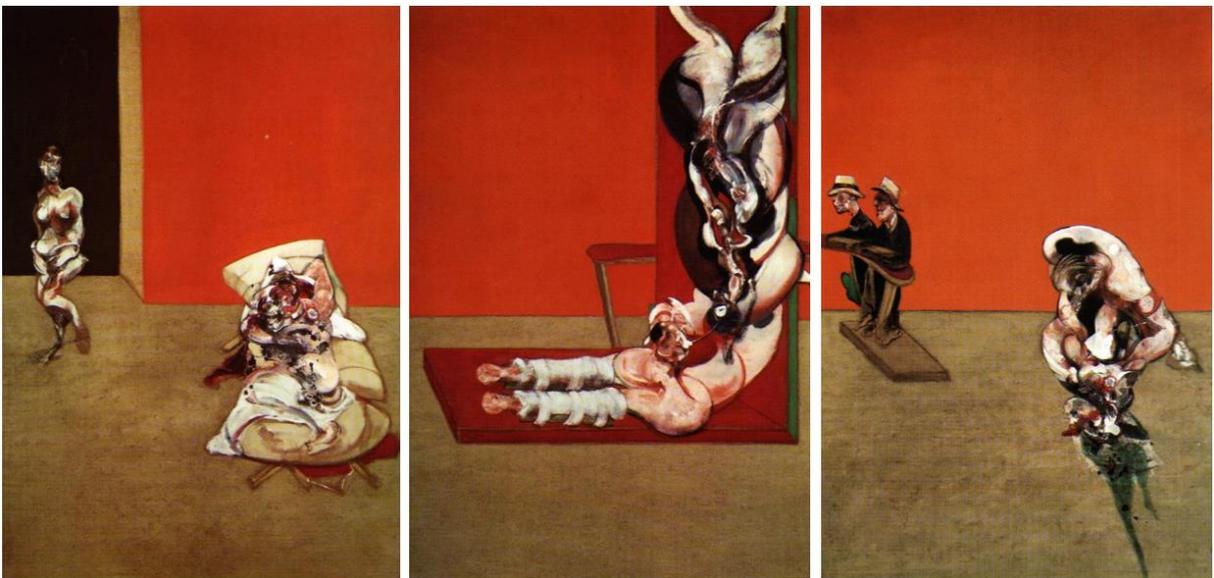
como um pássaro, mas que, ao entrar em devires, passou a ser vianda de um açougue. Acerca da criação da tela, o pintor comenta:

FB: Bem, um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo. Pode ser que ele de algum modo tenha uma relação com as três formas que haviam sido feitas antes, mas de repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão brotou o quadro. Não tinha intenção de pintá-lo; nunca pensei nele daquela maneira. Foi como se uma coisa aparecida acidentalmente tivesse ficado debaixo de outra que também acaso veio logo depois (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 11).

Tal citação nos remete à noção de “acaso” trabalhada anteriormente, à autonomia das forças e das sensações que preenchem o quadro. Por fim, apresentamos outro tríptico em que há a mesma relação com a carne (ver Figura 29), mas agora citamos a análise direta de Deleuze:

O tríptico *Crucifixion* (1965), com seus farrapos de carne e suas defecações, como tantas outras obras, toca diretamente o sistema nervoso. Busto informe sem cabeça, horror de um grito humano, vísceras, pescoço prolongado por uma boca desdentada... O pintor faz questão de não poupar seu espectador da crueza e de lhe impor essa violência como uma necessidade. A excitação de Bacon, convulsivo de carne, é extrema (DELEUZE, 2007, p. 77).

Figura 29 – *Crucifixion* (Francis Bacon, 1965)



Fonte: Bacon (1965).

### 3.4.6 Através da boca todo o corpo escapa

Em todas as telas selecionadas para esta parte da tese, encontramos os componentes do corpo orgânico, como o osso, a carne, o sangue e a cabeça. E na maioria das telas há um órgão

em evidência: a boca. O motivo disso é que, na passagem do corpo orgânico para a criação de um corpo sem órgãos, a *boca* é, segundo Deleuze, um instrumento importante de desmonte, pois ela é o canal de passagem para a libertação do corpo.

Quando considerada em seu exercício comum no corpo orgânico, a boca já exerce mais de uma função: ela tanto é capaz de expressar as reações do corpo ao mundo, fazendo parte do conjunto de semblantes produzidos em um rosto, quanto atua como um órgão de fala que faz passar sons e comunica ao fora, por meio da linguagem, o que convém à pessoa que fala. A boca, igualmente, é capaz de colher coisas do exterior e interiorizá-las no corpo, como o ar que preenche o pulmão (exercendo o papel de um órgão do sistema respiratório) e o alimento (como um órgão do sistema digestivo). Assim, a boca é um órgão que promove uma relação direta entre corpo e mundo. Ela está alocada entre o fora-do-corpo e o corpo, sendo por meio dela que um se agencia ao outro. Ou seja, é por meio da boca que o corpo se comunica com o mundo e é por meio dela que o corpo recebe intensidades de sustentação (ar e alimento) do mundo. Contudo, enquanto um órgão do CsO, a boca ganha ainda outras funções, sempre no intuito da dissipação do órgão determinado para dar espaço a novas indeterminações temporárias.

No CsO, a boca pode cumprir, em dado momento, tanto a função de boca quanto a de estômago na mesma Figura. Em algum momento, tal boca desaparecerá para o surgimento de um novo órgão adiante, como o ânus, o olho, o intestino, sendo que qualquer um deles poderia exercer a função da boca. Há nas telas o movimento de desaparecimento e aparecimento dentro de um mínimo. Por não ser o CsO um corpo estratificado, seus órgãos também não o são. Trata-se de um corpo que requer movimento e trocas constantes, de modo que o exercício de órgãos indeterminados exercendo certa função de maneira temporária é uma das definições de corpo sem órgãos. Nessa direção, citamos Deleuze:

[...] [o corpo] escapa pela boca aberta em O, pelo ânus ou pelo ventre, pela garganta, pela área redonda da pia, ou pela ponta do guarda-chuva. Presença de um corpo sem órgãos sob o organismo, presença dos órgãos transitórios sob a representação orgânica. Vestida, a Figura de Bacon se vê nua no espelho ou na tela (DELEUZE, 2007, p. 56).

Assim como quase tudo que Bacon pintou, a boca foi uma das suas fissuras obsessivas — não “apenas” a boca, mas as formas físicas de sua expressão quando acometida por sensações no corpo: em grito ou em sorriso. Nas pinturas baconianas, a boca é algo que está além de um órgão. Ela tem uma potência de não determinação que faz da vianda uma cabeça sem rosto na Figura. A boca, nas telas, é o buraco por onde o corpo passa e escapa, e por onde a carne desce, sendo, pois, esse buraco o “que Bacon chama de Grito na imensa piedade pela vianda”

(DELEUZE, 2007, p. 34). Logo, a boca pode ir do grito ao sorriso a fim de dissipar a figura. Por meio do sorriso, a figura pode, igualmente, escapar, e nas obras de Bacon o sorriso não tem outra função crucial a não ser esta: “assegurar a dissipação do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 36). Ou podemos dizer que faz surgir um corpo de “nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2007, p. 52). O interessante desse aspecto não diz respeito à forma que a boca toma, de grito ou de sorriso, mas à boca como um elemento singular do corpo sem órgãos. Enfim, é pela boca (em grito ou em riso) que o corpo escapa e se torna visível como um CsO.

### 3.4.7 Do grito ao sorriso

Francis Bacon relata duas inspirações artísticas para pintar o grito. Uma delas consiste numa emblemática cena do filme *O encorajado Potemkin*,<sup>71</sup> do diretor soviético Sergei Eisenstein. No roteiro desse filme, que estreou em dezembro de 1925, curiosamente, a carne oferecida como alimento aos marujos é o elemento central para o estopim de uma revolta popular. Isso nos leva a pensar que a influência do filme pode ser mais abrangente. Certas cenas mostram a condição da carne podre servida à tripulação com cargo inferior. Essas carnes têm formas semelhantes às dos pedaços de carne das telas de Bacon, mas a aproximação vai além da forma, uma vez que se trata de carnes em estado de decomposição — condizentes com o universo das pinturas baconianas. Em suas entrevistas, Francis Bacon não deixa de comentar como o filme o influenciou a *pintar o grito*. Em uma cena desse filme,<sup>72</sup> uma mulher é atingida no rosto por um oficial militar e grita ao ver um carrinho de bebê (com um bebê dentro) descer descontroladamente uma imensa escadaria em meio a um tiroteio entre a população e a polícia. Bacon capturou tal cena como imagem fotográfica e, focando o instante preciso do grito da babá, ele recriou inúmeras telas. Sobre sua afetação com o filme, o pintor declarou em entrevista que o assistiu pouco antes de começar a pintar, que a obra o impressionou profundamente e que “[...] tinha esperança de que um dia faria o melhor quadro de grito humano que já se fez no mundo. Não [conseguiu], mas ele está feito por Eisenstein e de maneira muito melhor, e é isso aí” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 34).

Bacon tem como segunda referência artística para pintar o grito o quadro *O massacre dos inocentes* (1629), de Nicolas Poussin. Ele comenta sua percepção sobre a tela em entrevista:

<sup>71</sup> O filme encontra-se disponível no YouTube. As cenas que comentamos estão nos minutos 4:53, 5:27, 5:52, 6:14, 6:22 e 6:29. *Link* de acesso: [https://www.youtube.com/watch?v=3U\\_SsH9RI2E](https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E).

<sup>72</sup> Para assistir a essa cena, conferir o filme no tempo 54:30.

“na pintura, sou da opinião que o melhor grito humano já feito até hoje é o de Poussin” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 34). Bacon refere-se ao grito de uma mãe diante da morte iminente do seu filho. A tela, por sua vez, refere-se ao assassinato em massa dos recém-nascidos por ordem do rei Herodes, que procurava o menino Jesus para matá-lo. Porém, não é a história mítica da tela que chama a atenção de Bacon. Sua relação com o quadro é puramente afetiva, sensitiva: o quadro transmite emoções que afetavam Bacon em todos os seus encontros com ele. Por, em determinado período, ter residido perto do museu onde se encontra a obra, ele a revisitou inúmeras vezes, como conta em entrevista, e afirma lembrar-se de que “esse quadro sempre exerceu um efeito terrível sobre [ele]” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 35), a ponto de a transmissão da sensação do grito tê-lo acompanhado em suas obras.

Há uma terceira inspiração, essa não tão clássica como as outras duas: um livro sobre doenças bucais que continha imagens realistas de bocas. Bacon comenta seu encontro com o livro e a forma como ele também o afetou. Nas suas palavras: “Outra coisa que me fazia pensar no grito humano era um livro que, quando ainda muito jovem, comprei numa livraria em Paris; era um livro de segunda mão ilustrado com lindas fotos coloridas à mão sobre doenças que dão na boca” (BACON *apud* DELEUZE, 2007, p. 35). Talvez o encontro afetivo com o livro tenha se dado pela qualidade das imagens e pelo cuidado de sua representação, ou pela forma das imagens, uma vez que, comenta Bacon, eram “lindas imagens que mostravam a boca aberta e seu interior; as fotos me deixavam fascinado e acabei obcecado por elas” (BACON *apud* DELEUZE, 2007, p. 35). O que exatamente causou o fascínio de Bacon não importa. As imagens desse livro, com o qual ele teve contato ainda jovem, permaneceram em sua memória durante toda uma vida. Assim como o seu deslumbramento por Velázquez, as três referências de grito marcaram as obras de Bacon durante todo o seu período de criação pictórica.

Uma vez que estamos pensando os elementos dos quadros em proveito do CsO, consideramos necessário questionar: *qual é o funcionamento do grito para a criação de um CsO?* De imediato adiantamos uma suposta resposta de Deleuze (2007, p. 24): “o grito de Bacon é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca”. A fim de desenvolvermos a argumentação teórica suposta na resposta deleuziana, recorreremos à obra *Head VI* (“Cabeça VI”), de 1949 (ver Figura 30).

Figura 30 – *Head VI* (Francis Bacon, 1949)

Fonte: Bacon (1949b).

Parece-nos que o corpo sem órgãos da tela *Head VI* tem como recurso central o grito para o desmantelamento do corpo orgânico. Explanemos o nosso posicionamento. Na entrevista com David Sylvester, o entrevistador procura compreender melhor a relação entre Bacon e Velázquez, o uso do grito e do sorriso, e ele supõe uma possível relação entre a figura do papa e a figura do pai do pintor. Tal suposição é negada (mas não por completo) pelo pintor, que admite não ter certeza sobre como se instaurou sua *obsessão* pelo papa (SYLVESTER, 2007, p. 71). Nessa parte da entrevista, Bacon ainda fala sobre sua vontade de pintar o papa gritando com a boca no mesmo plano pictórico de Monet.<sup>73</sup> Quase o mesmo ocorre na entrevista concedida a Maubert. O entrevistador tem o mesmo propósito e procura compreender a relação de Bacon com Velázquez, e o pintor, novamente, argumenta sobre a boca das suas Figuras de papas. Nessa entrevista, Bacon comenta o seu fascínio pela boca do papa em semissorriso pintada por Velázquez — uma interpretação muito própria sobre o sorriso (invisível) do papa Inocêncio X —, afirmando que foi esse o sorriso que tentou reproduzir ao longo dos anos,

<sup>73</sup> “FB: Quando eu pintei o papa gritando, não fiz da maneira como pretendia. Eu vivia, como já lhe disse, obcecado por Monet, numa época em que, acho eu, ninguém ainda estava, porque me lembro de que, quando começava a falar sobre ele, as pessoas diziam: ‘um monte de ice-cream é o que a sua pintura é’, elas não conseguiam entender. Antes disso, eu já havia comprado aquele livro lindo, com fotografias coloridas à mão, sobre doenças da boca, e, quando fiz o papa gritando, não queria pintá-lo daquele jeito... queria fazer a boca com a beleza das suas cores, e todo o resto como um pôr do sol, ou qualquer outra coisa de Monet, e não simplesmente um papa que é mostrado gritando. Se eu voltar a fazê-lo, que Deus não permita, será como um verdadeiro Monet” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 72).

porém sem obter a imagem adequada. Com esse intuito, o pintor criou uma boca disforme por não ter sido capaz de captar o instante certo do frêmito sorridente do papa do pintor espanhol.<sup>74</sup> Bacon declara seu entendimento do que vem a ser um grito e afirma sua ineficiência com o riso:

FB: Você poderia dizer que um grito é uma imagem do horror. Na realidade eu quis pintar mais o grito do que o horror. Imagino que se eu tivesse realmente pensado no que poderia provocar o grito em alguém teria conseguido reproduzir melhor aquele grito que tentei pintar. Porque estaria entendendo de certa forma como é o horror que leva a pessoa a gritar. Na verdade, esses quadros saíram abstratos demais. DS: E também puramente visuais? FB: Acho que sim. DS: As bocas abertas — elas sempre foram pintadas visando à expressão de um grito? FB: A maioria das vezes, mas nem sempre. Você sabe como a boca muda de forma. Sempre me impressionei com os movimentos da boca e com a forma dela e dos dentes. Dizem que há muitas implicações sexuais aqui, e eu sempre fui obcecado pelo formato da boca e dos dentes, talvez essa obsessão hoje não exista mais, mas houve épocas em que ela era muito forte. Eu gosto, como você talvez diria, do brilho e da cor que se projetam da boca, e sempre desejei, de certa forma, pintá-la como Monet pintava um pôr do sol. DS: Então você poderia também ter interesse em pintar dentes e bocas abertas mesmo sem pintar o grito? FB: Acho que sim. E também sempre quis, mas nunca consegui pintar o riso (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 50).

A despeito de seu discurso de modéstia, se Bacon não conseguiu pintar a boca (grito ou sorriso) desejada, em contrapartida ele pintou algo próprio, sendo capaz de atribuir um novo funcionamento à boca ao tornar manifesto um grito que se impõe no silêncio. Nas telas com Figuras que gritam, há a sensação de intensidade do grito, de um berro, que escutamos em silêncio e que em silêncio ressoa. Ao observarmos a Figura da tela acima, pictoricamente podemos ouvir o grito mudo do papa, que aparenta estar em movimento, caindo ou em suspensão. O psicanalista Juan-David Nasio (1997, p. 154) comenta que, “se [olhamos] bem o quadro, [vemos] que [a figura] dá a curiosa impressão de que nenhuma sonoridade sai dessa boca aberta, nenhum grito estridente parece estar ali. Trata-se de outra coisa”, como a sensação do grito mais do que propriamente sua representação. A boca, como um órgão de função transitória, expressa-se em grito, mas não num grito em reação ao desespero. “Não sentem, com algum espanto, que esse grito mudo e profundo é, na realidade, não uma expiração brutal do ar, mas uma inspiração; mais ainda, uma aspiração violenta do ar irrompendo pela cabeça, para dilacerá-la?”, interroga o psicanalista (NASIO, 1997, p. 154). Nada na tela, nada supera o grito. Ele impulsiona uma multiplicidade de sensações e uma mistura de sentidos — nós não apenas

<sup>74</sup> “FB: Sabe, quando fiz meu primeiro papa, não o fiz como queria... FM: Quer dizer que o perdeu, que passou ao largo do seu tema? FB: Na época, eu queria fazer a boca. Apenas a boca do papa gritando. [...] FB: No início, pretendia me interessar pela boca, apenas pela boca. Todo o interior, suas formas e cores. Eu tinha aquele livro sobre as doenças da boca e queria tratá-la como um pôr do sol de Monet. Falhei, claro. Talvez um dia consiga...” (BACON *apud* MAUBERT, 2010, p. 43).

vemos a tela, mas também a ouvimos, isto é, é através do olhar que ouvimos o grito. Devido à força profundamente incitante do grito, a pintura é capaz de emitir a sensação de um CsO ao espectador,<sup>75</sup> que a experimenta e não a interpreta. A interpretação recorreria aos elementos de clichês do horror, do medo, do grotesco, etc., e esse não foi o intuito da pintura. Como Bacon declara em entrevista: “*eu quis pintar mais o grito do que o horror*” (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 74, grifo nosso).

A imagem do grito nos encaminha para outras aproximações teóricas quando o filósofo escreve sobre a lógica do sentido e contrapõe Alice e Artaud. A linguagem do teatro da crueldade do dramaturgo francês é composta por sonoridades diversas, indo dos sons balbuciantes aos sons estrepitosos. Também para Artaud o grito ganha um novo significado e um novo funcionamento na arte, não mais correspondendo às sensações representativas das esferas do horror, do terror, do medo, etc. O grito tem uma sonoridade ancestral, dos corpos ancestrais, que se expressam por ruídos, sons e onomatopeias antes das sintaxes. Ele é como uma “linguagem” de pura potência expressiva anterior à linguagem do tipo racionalista. Artaud grita pela falta do grito no teatro europeu, que desqualificou o grito como forma de expressão por ele ser algo anterior aos moldes da civilização moderna, estando mais próximo aos costumes incivilizados, bárbaros, indígenas do que da polidez da civilização racional. O interessante é que mesmo para Artaud o grito não se reduz a um som em alto volume. O grito pode estar no silêncio — como nas pinturas de Bacon. Artaud (2006, p. 170) narra o seu processo de grito em silêncio: “o grito que acabo de lançar evoca primeiro um buraco de silêncio, de silêncio que se retrai, depois o barulho de uma catarata, um barulho de água, está na ordem, pois o barulho está ligado ao teatro”, como uma sonoridade constante e agradável, e não como um grito que explode no cume da emoção. Nesse mesmo sentido, Deleuze (2015, p. 92) pensa o grito como um sopro, ou, como “diz Artaud: os gritos são como crepitações no sopro”. Há uma materialidade central no grito capaz de expressar um estado de coisas (sensações, emoções, silêncio, etc.) que é imprescindível para o léxico do CsO. Na voz de Deleuze (2015, p. 92), “os gritos juntos são soldados no sopro, como as consonantes no signo que molha, como os peixes na massa do mar ou os ossos no sangue para o corpo sem órgãos. Signo de fogo, também, onda que ‘hesita entre o gás e a água’”.

Retomemos a fim de avançar. O prolongamento da boca vai do grito ao sorriso. Os

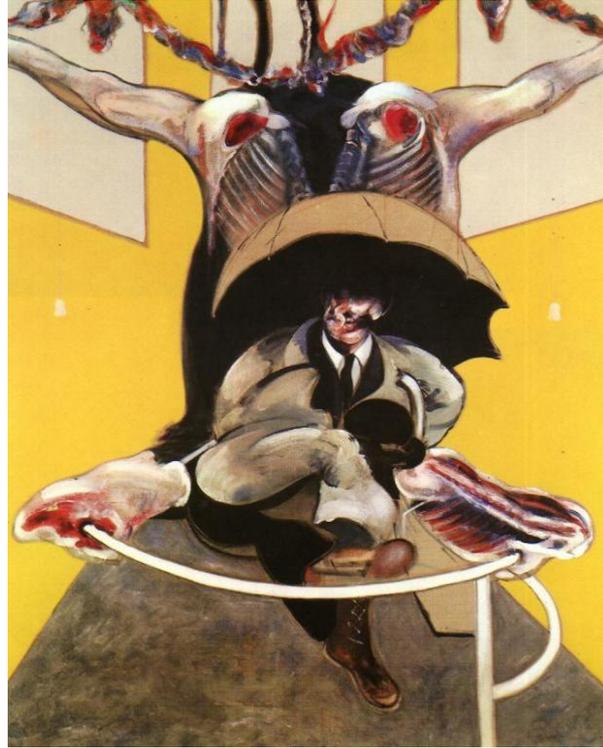
---

<sup>75</sup> “É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela põe diante de nós a realidade do corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo em que o olho será o órgão destinado a essa presença” (DELEUZE, 2007, p. 58).

sorrisos das Figuras instigam a leitura sobre os porquês da presença deles nas telas, sobre os motivos pelos quais foram pintados. Pois, diferentemente do grito, que produz uma sensação de caráter propriamente inquietante — o que é condizente com as escolhas pictóricas de Bacon —, o sorriso pode parecer um elemento aleatório ou deslocado, não fosse pelo fato de os sorrisos das Figuras de Bacon serem, segundo Deleuze, sorrisos histéricos, o que transforma o significante dos signos de uma boca que sorri. Os sorrisos histéricos não transmitem a sensação de uma Figura em graça, em felicidade ou em gargalhada. Ao contrário, os sorrisos histéricos transmitem a sensação de uma Figura que sorri diante de sua própria deformação. É um sorriso perturbado. Há no sorriso das Figuras uma “insistência do sorriso para além do rosto e sob o rosto”, de modo que ele se prolonga no corpo. Há também no grito “a insistência de um grito que subsiste à boca”, o que o faz perdurar por toda a tela. E há a “insistência de um corpo que subsiste ao organismo” a fim de deformá-lo, bem como a “insistência dos órgãos transitórios que subsistem aos órgãos qualificados” que lhes atribuem diferentes funcionamentos nos corpos das Figuras histéricas de Bacon. Isso reafirma serem as Figuras os CsO pictóricos (DELEUZE, 2007, p. 57).

Assim, o prolongamento da boca vai do grito ao sorriso, ocorre como uma forma de dissipação da Figura e é efetuado pelas forças que atravessam o corpo. E, para Deleuze, tais forças de dissipação são visíveis através do sorriso das imagens (DELEUZE, 2007, p. 68), de modo que para o filósofo francês há uma propriedade única dos sorrisos pintados por Bacon, que, para além da beleza estética da imagem, asseguram a funcionalidade de escape do corpo e de sua dissipação. Nesse ponto — a dissipação do corpo pelo sorriso —, Deleuze encontra uma aproximação entre Francis Bacon e Lewis Carroll. Carroll escreve sobre o gato que Alice encontra em seu passeio na floresta, e uma das principais imagens desse gato, que depois se atualizaram nos filmes, é o seu sorriso. O autor descreve, em *Alice no País das Maravilhas*: “...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). O gato sorri e todo o corpo se dissipa, porém o sorriso permanece por uns instantes mais. O mesmo ocorre nas Figuras de Bacon: o corpo se dissipa enquanto a figura sorri diante de sua dissipação. O movimento de decomposição do corpo que Deleuze comenta é encontrado em inúmeras telas de Bacon, mas o pensador indica algumas delas. Um exemplo é *Painting*, tanto a primeira versão, de 1946 (Figura 28), quanto a segunda, de 1971 (Figura 31). Em ambas “existe um sorriso evanescente, inquietante, na cabeça do homem de guarda-chuva, e é em favor desse sorriso que o rosto se desfaz como que sob a ação direta de um ácido que consome o corpo” (DELEUZE, 2007, p. 36).

Figura 31 – *Second version of Painting, 1946* (Francis Bacon, 1971)



Fonte: Bacon (1971b).

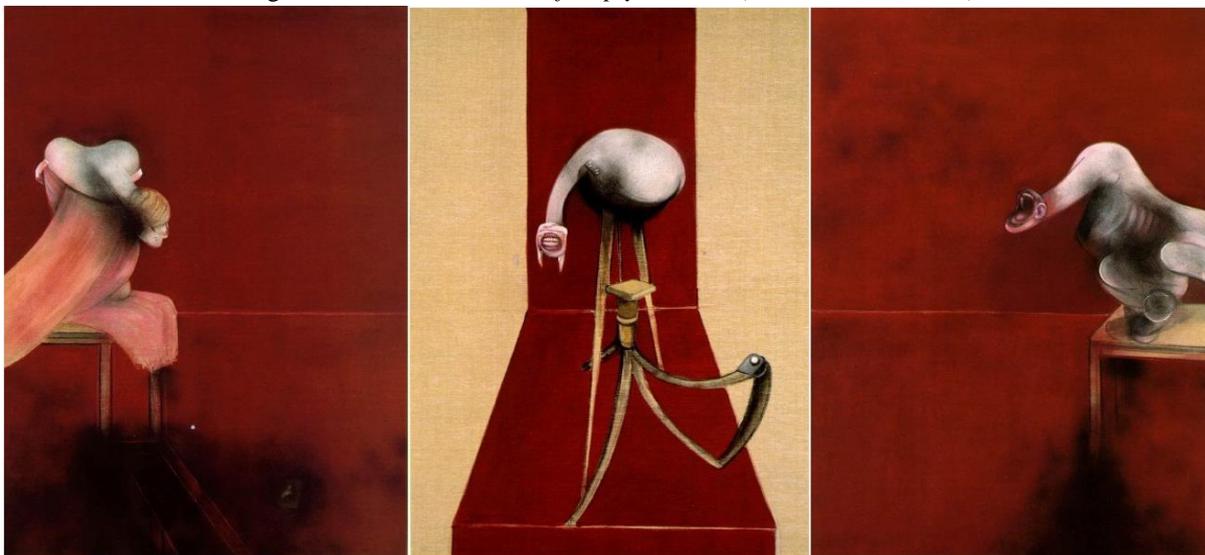
A tela *Figure with meat* (“Figura com carne”), de 1954, é composta por muitos dos elementos que estamos desenvolvendo neste capítulo, condensando em uma única imagem quase toda a argumentação teórica (ver Figura 32). Essa obra é mais um dos estudos do papa Inocêncio X em composição exponencial. Inclui tons escuros e claros das cores, variações de vermelho e roxo, e exibe uma carcaça que fica pendurada, aberta em crucifixo, atrás da Figura central e que se dissipa quando alcança a altura das costas do papa, o qual sorri um “sorriso zombeteiro, quase insustentável, insuportável”, diante da desfiguração de si (DELEUZE, 2007, p. 36). Trata-se de uma tela sombria com o sorriso histérico ao centro, o que transmite sensações díspares. Outra tela que, a nosso entender, segue a mesma composição exponencial com inúmeros elementos previamente comentados é *Second version of Triptych, 1944* (“Segunda versão do tríptico, 1944”), que foi criada em 1988, mas não foi referência para Deleuze nesse contexto (ver Figura 33). No segundo tríptico, pintado em tons vibrantes de vermelho, observamos Figuras inumanas. São Figuras de pedaços de carne em devir que não nos remetem a nada diretamente, a não ser por suas extremidades, onde encontramos o órgão boca. Essas Figuras gritam, sorriem e sentem sua irresistível dissipação, como evidencia o corpo que se arrasta na tela da esquerda. É por via do sorriso que Deleuze desenvolve a ideia de histeria na pintura.

Figura 32 – *Figure with meat* (Francis Bacon, 1954)



Fonte: Bacon (1954b).

Figura 33 – *Second version of Triptych, 1944* (Francis Bacon, 1988)



Fonte: Bacon (1988).

### 3.4.8 Cenas históricas e a presença no quadro

O conceito de CsO, antes tripartido nas dimensões *dos problemas dos três corpos* — corpo pleno, vazio e canceroso — e em suas modulações como o corpo esquizofrênico, o corpo sadomasoquista, o corpo drogadicto e outros, ganha uma quarta dimensão em *Lógica da*

*sensação*, agora como um corpo histérico. Contudo, Deleuze reconhece algo em comum entre as abordagens anteriores a FB:LSS e a noção nele desenvolvida, que seria o *fundo histérico* como uma constante em todas as diferentes manifestações do corpo sem órgãos. Em *Lógica da sensação*, Deleuze pensa a questão da histeria e do corpo, ou melhor, a realidade histérica do corpo, e demonstra como a relação entre a pintura e a histeria se efetiva na noção de CsO uma vez que as Figuras baconianas são corpos históricos. Para desenvolver tal entendimento, Deleuze comenta a série completa da histeria — o que equivale a dizer “da realidade histérica do corpo” — e explica o caráter sintético da sensação e os níveis que a compõem. Nessa perspectiva, a série completa do CsO é a realidade histérica das pinturas. Mas qual realidade histérica? Vale notar que a noção de histeria abordada por Deleuze mantém as características clássicas estipuladas pela psiquiatria no século XIX. Ele utiliza tal noção a fim de determinar que semelhanças existem entre os corpos em um quadro clínico histérico e os elementos que animam os corpos das telas de Bacon. Recorremos a um dicionário de psicanálise para encontrar uma definição mais precisa de histeria:

Derivada da palavra grega *hysteria* (matriz, útero), a histeria é uma neurose caracterizada por quadros clínicos variados. Sua originalidade reside no fato de que os conflitos psíquicos inconscientes se exprimem de maneira teatral e sob a forma de simbolizações, através de sintomas corporais paroxísticos (ataques ou convulsões de aparência epiléptica) ou duradouros (paralisias, contraturas, cegueira) (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 351).

A relação que Deleuze encontra entre a pintura e a histeria<sup>76</sup> tendo em vista os trabalhos de Bacon sobrevém na maneira, ou nas maneiras, como os corpos expressam os sintomas da

---

<sup>76</sup> É comum aos estudiosos do tema encontrar trabalhos que associem a arte com as questões e doenças psicológicas e psiquiátricas. No Brasil, por exemplo, temos como grande referência a médica psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), que com o seu trabalho revolucionou o tratamento mental do país, dispondo, para esse feito, da arte como uma ferramenta inovadora no tratamento de seus pacientes. Quando pesquisamos o tema tendo como referência os trabalhos de Bacon, encontramos uma gama de textos. Nessa direção, apresentamos mais um trecho narrado pelo psicanalista Nasio. Aqui, ele mostra o uso do grito das Figuras de Bacon para pensar o caso de uma paciente: “Tive então uma sessão com essa paciente, que tinha a particularidade de não poder conter os seus gritos, e sofria muito com isso. Esse sintoma desapareceu depois de uma gravidez. Eis a sequência: ‘Você viu, disse ela, agora não grito mais, a polícia não vem mais à minha casa no meio da noite. — Como você explica isso?, perguntei. — Não sei. — Mas o que significava gritar, para você? — Gritar? Cada vez que eu gritava, sentia o grito subir para a cabeça e encher um vazio; como se eu gritasse com a cabeça toda ou, por assim dizer, como se toda a minha cabeça fosse uma boca. Não sei.’ Não é a melhor e mais sensível descrição desse quadro? É um grito surdo, um grito de silêncio, um grito que absorve. Não é um grito que expira, é um grito que aspira e esvazia o espaço. Ora, quando pronuncio essa palavra, ‘aspiração’, vem ao meu espírito a concepção freudiana da dor melancólica, compreendida como uma hemorragia interna provocada por uma aspiração violenta. Freud utiliza os termos ‘válvula’ e ‘bomba aspirante’, para ilustrar a força que aspira e esvazia toda a libido. É justamente essa sucção poderosa do interior que é dolorosa. Esse silêncio, esse grito ilustrado por Bacon é um grito que absorve o silêncio, é um grito da mesma ordem, é uma hemorragia para dentro” (NASIO, 1997, p. 154).

histeria.<sup>77</sup> Ou, no caso de Bacon, nas maneiras como os corpos de suas Figuras manifestam sintomas histéricos. Sublinhamos que termos como “paralisia”, “contorção” e “crise nervosa” tanto são encontrados na definição descritiva do que é uma crise histérica (como visto na citação) como são comumente utilizados na literatura crítica para descrever a condição dos corpos nas pinturas de Bacon. Desse modo, a aproximação deleuziana se faz por via da conversão das emoções manifestas no corpo.<sup>78</sup> Na histeria, tudo que é psicossomático é sintomático no corpo, o que quer dizer que o corpo tem um papel central na exteriorização das sensações, afecções e emoções nos casos histéricos. Essa centralidade do corpo é a mesma que encontramos nas pinturas de Bacon: o privilégio da Figura — que possui um corpo — para a criação do corpo sem órgãos. Notemos que os corpos sem órgãos em Bacon não são corpos assintomáticos, e sim corpos em plena crise histérica, pois são corpos que se encontram em convulsão, em estado de hipertrofia, contraturas, paralisias e outros sintomas. A crise histérica vista na pintura é a captura do momento exato da passagem da onda nervosa que faz com que o corpo expresse os sintomas histéricos. Tais sintomas funcionam, parcialmente, na mesma temporalidade dos órgãos de um CsO. Ou seja, podem se relacionar com outros órgãos e sintomas durante a mesma crise, ou acontecer ao mesmo tempo, ou se alterar; podem até mesmo ser fixos em apenas uma parte do corpo ou mudar frequentemente de órgãos e membros.

Durante a crise histérica, reconhece-se também o fenômeno da precipitação ou da posterioridade, que se dá de acordo com a oscilação das intensidades no corpo: ora antecipada, ora atrasada. De acordo com a noção do tempo<sup>79</sup> na tela, Deleuze observa a transitoriedade do órgão devida às forças que o atravessam, bem como a maneira como essas forças tocam o sistema nervoso causando um estado de “Vigilâmbulo”:<sup>80</sup> a sensação do corpo sem órgãos

---

<sup>77</sup> “A extrema justaposição da figura com a condição de matéria carnal e a explosão histérica de sua psicologia vulnerável através da Crucificação têm um impacto avassalador. Finalmente o sujeito e o observador podem comunicar sobre a experiência do seu próprio terror mediante o universo desconhecido que neles reside e que torna até as mais íntimas experiências pessoais desconhecidas e misteriosas” (FICACCI, 2010, p. 67).

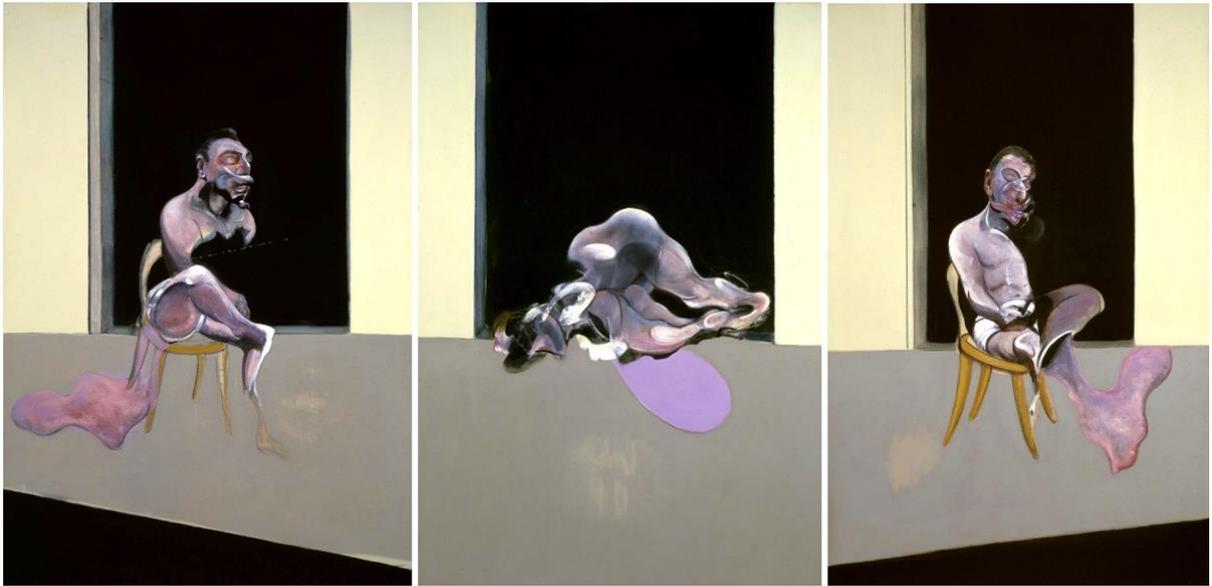
<sup>78</sup> Nota-se que a histeria leva Freud a postular um corpo pulsional, cujo funcionamento escapa inteiramente da fisiologia — uma espécie de corpo intensivo tal qual pensado pela psicanálise.

<sup>79</sup> Há nas telas de Bacon o tempo introduzido por meio da série do corpo sem órgãos. Bacon foi capaz de pintar o tempo — ponto teórico que infelizmente não será desenvolvido neste trabalho, uma vez que sairíamos do plano de conceitos condizentes com as questões por nós levantadas, mas vamos pontuar rapidamente o assunto. Segundo Deleuze, isso se efetivou por meio do manejo com as texturas e cores no corpo e na cabeça das figuras; cada variação de textura ou de coloração é igualmente uma variação temporal cuidadosamente manejada a cada segundo da criação da tela. Deleuze declara que no uso atencioso da cor e da textura é que Bacon alcança o tratamento cromático do corpo em contraposição do monocromatismo das grandes superfícies planas. O filósofo é incisivo ao afirmar que “pôr o tempo na Figura é a força dos corpos em Bacon: o largo dorso do homem como variação” (DELEUZE, 2007, p. 55). Aqui ele se refere à série *Três estudos de dorso masculino*, vista por ele como uma das obras em que há “verdadeiramente uma variação temporal regulada a cada décimo de segundo” (DELEUZE, 2007, p. 55).

<sup>80</sup> Termo desenvolvido por Paul Sollier (*Les phénomènes d'autoscopie*, 1903) que designa um misto de sonambulismo com vigília e do qual Deleuze se apropria.

sentida no aparato sensível do corpo orgânico; a sensação de órgãos transitórios sentida no aparato sensível dos órgãos fixos. Tanto no corpo orgânico e nos seus órgãos fixos como no corpo sem órgãos e nos seus órgãos transitórios, a sensação é de uma autoscopia: a experiência delirante de uma pessoa dormindo que se acredita acordada e consegue ver de fora do seu corpo o seu próprio corpo em repouso, bem como tudo o que está ao seu redor. Nas telas, essa experiência pode ser encontrada tanto na sensação interna das Figuras — nos corpos deitados conturbados — quanto na sensação externa — quando não há clareza sobre o que faz parte do corpo da Figura e o que dela é outra figura ou está se dissipando. Deleuze utiliza uma citação de Artaud para vislumbrar tal processo, e consideramos necessário recorrer a ela: “essa não é mais minha cabeça, vejo e me vejo numa cabeça; ou então não me vejo no espelho, mas me sinto no corpo que vejo e me vejo nesse corpo nu quando estou vestido” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 2007, p. 56), o que remete aos embaralhamentos perceptivos dessa experiência.

Outro aspecto de aproximação entre a histeria e a pintura seria a hipersensibilidade que se manifesta no corpo histérico por meio de impressões sensoriais exageradas que lhe causam ansiedade, descontrole, etc. Deleuze reconhece que há a mesma hipersensibilidade nas obras de Bacon. Os corpos baconianos têm excesso de sensibilidade devido às intensidades que atravessam a tela ou até mesmo aos órgãos transitórios que acarretam o aumento da sensação devido à passagem das ondas nervosas pelo corpo. Isso leva a contorções e contrações, ou mesmo à rigidez ou ao descontrole sobre certa parte do corpo. Nas telas, os efeitos de contraturas e de hiperestésias são marcados nas zonas limpas, enquanto as paralisias se dão nas zonas ausentes. Deleuze indica essa projeção no *Triptych August* (“Tríptico agosto”), de 1972. Nesse tríptico, temos a composição de Figuras históricas com as imagens dos seus corpos histerizados (ver Figura 34). Na tela à direita, o próprio pintor Francis Bacon serviu de modelo e criou uma espécie de autorretrato, enquanto na tela à esquerda o modelo foi George Dyer. Já na tela central as Figuras derivam de uma das fotografias de lutadores do fotógrafo Eadweard Muybridge. Todos os corpos estão em plena crise histérica. Nas três telas, há um trabalho corporal detalhado e intenso em contraste com os elementos de composição da tela. Mas especialmente os corpos das figuras centrais são difíceis de desvelar. No acoplamento, os seus torsos se misturam e as Figuras aparentam ter apenas uma única cabeça. Há a presença de um corpo com sua boca colada ao chão, com os olhos bem fechados e finos cabelos castanhos puxados para a frente. É interessante notar uma peculiaridade do tríptico: uma vez que as telas estão colocadas uma ao lado da outra, observamos a simetria formal, nem sempre vista nas telas de Bacon.

Figura 34 – *Triptych August* (Francis Bacon, 1972)

Fonte: Bacon (1972).

A histeria é também usada por Deleuze para pensar aquilo que Michel Leiris desenvolveu<sup>81</sup> acerca da noção de *presença* no quadro. Segundo os autores, a “presença” é a impressão imediata que nos acomete quando estamos em frente a uma obra de arte — no caso, de Bacon. Por assim ser, a presença age diretamente no sistema nervoso intensificando as sensações sem que seja possível categorizar alguma representação na imagem. Mas de que intensidade seria essa *presença*? É o que Deleuze questiona, e ele mesmo indica uma direção de resposta: é uma presença histórica que, devido à sua intensidade, torna-se sinônimo de insistência — noção respectiva à presença imposta por uma pessoa histórica e à presença histórica dos objetos dispostos na tela. Para compreendermos o ponto, precisamos ter clareza de que Deleuze realoca a relação entre a Figura, a tela e o pintor por meio da histeria. Segundo o pensador, a histeria não se estratifica nem no modelo que serviu à tela, nem no pintor criador da obra, tampouco na Figura ali pintada. A histeria será vista, nesse contexto, como algo propriamente da pintura, por isso está espalhada por toda a tela. Nota-se uma horizontalidade entre a Figura, a tela e o pintor por meio da histeria. Temos, então: *o histérico (Figura), o histerizado (tela) e o histerizante (pintor)*. Afirma Deleuze (2007, p. 58) que “não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura. O que a histeria é totalmente incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura o faz”. Assim, Bacon pinta a histeria e, concomitantemente, ele histeriza o quadro. Nessa direção comenta Deleuze:

<sup>81</sup> Cf. “Ce que m’ont dit les peintures de Francis Bacon”, em *Au verso de images*, Michel Leiris.

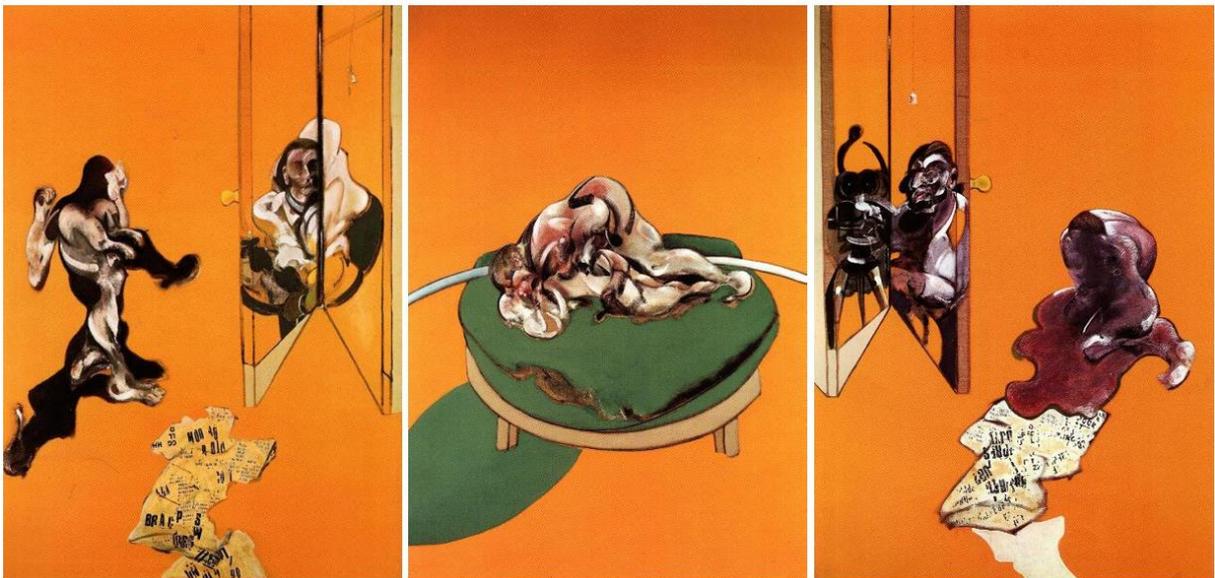
Bacon pode dizer com humor que o sorriso histérico que pinta no retrato de 1953, na cabeça humana de 1953, no papa de 1955, vem do “modelo” que era “muito nervoso, quase histérico”. Mas é todo o quadro que é histerizado. E Bacon é também histerizante quando, num quadro anterior, se entrega completamente à imagem, entrega sua cabeça inteira à máquina fotográfica, ou melhor, vê a si mesmo numa cabeça que pertence à máquina, que passou para o aparelho (DELEUZE, 2007, p. 57).

Em uma obra, temos a presença dos elementos da pintura findados na estrutura representacional da tela. Os elementos têm presença, mas não uma presença inelutável. Foi nesse ponto que Bacon colocou em questão como trazer a presença irrepreensível, como histerizar o quadro, sem cair na via da figuração ou da abstração. Segundo Deleuze, o rudimento histérico da pintura é capaz de extrair puras presenças da tela, e isso porque a pintura que se põe contra as normas estabelecidas, diferentemente daquelas que buscam a essência das artes, torna possível que o corpo escape. Todavia, no momento em que o corpo escapa, ele reconhece a matéria que o compõe, ou seja, a sua pura presença. A descoberta da materialidade do corpo enquanto presença só é acessível por meio da especificidade da pintura em seu sistema de linhas e cores, em seus órgãos multifuncionais e na constância indeterminada do olho. Olho? Sim, pois é somente o olho que, na pintura, se adequa à presença material dos elementos e da Figura na tela. Acontece que a pintura “*não trata o olho como um órgão fixo*”, ao contrário: “liberando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado” (DELEUZE, 2007, p. 58, grifo nosso). Dessa forma, “o olho se torna virtualmente um órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...)” (DELEUZE, 2007, p. 58). Assim, a capacidade singular de agenciar o corpo orgânico para um corpo sem órgãos torna viável uma pintura que opera em dupla função: subjetiva e objetivamente. Respectivamente, a tela tanto apanha a direção dos olhos orgânicos do espectador e do pintor tornando-os órgãos transitórios como é capaz de atualizar a presença de um corpo liberto da representação por meio do uso de linhas e cores. Concomitantemente, esse duplo exercício torna visível a presença de um corpo no qual é o olho o órgão capturador da presença.

O que a célebre frase “com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura” (DELEUZE, 2007, p. 58) procura expressar é a capacidade própria do pintor de tornar visível o invisível ao pintar a onda nervosa que faz emergir a sensação no encontro com as forças exteriores. A pessoa histérica tem o seu corpo equivalente a uma tela e sofre nele o mesmo procedimento de atravessamentos de forças. Contudo, o efeito da onda

nervosa não produz arte, mas sintomatiza uma patologia. Vejamos, há uma aproximação entre pintura e histeria, mas não uma romantização da histeria, pois nas telas de Bacon temos outro procedimento: é como se a histeria fosse ampliada no movimento de captura da sensação. Desse modo, ela não permaneceria no corpo como uma patologia, mas como se se exteriorizasse do corpo através das Figuras. Assim, podemos falar de uma histeria na pintura porque a pintura é capaz de fazer ver presença para além do corpo orgânico, e por isso entendemos também que ela é vista por Deleuze como um meio para superar a representação da tela (ver Figura 35). Nas palavras do pensador da diferença: “queremos dizer, com efeito, que há uma relação especial entre a pintura e a histeria. É muito simples. A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação” (DELEUZE, 2007, p. 58). A vantagem da pintura é que o material utilizado para pintar já é por si mesmo um aliado na quebra da representação, ou seja, “o sistema das cores é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura” (DELEUZE, 2007, p. 58). Assim, Bacon não é um pintor da histeria, mas um pintor da sensação — e essa é a máxima do pensamento deleuziano que percorre todo o livro dedicado ao pintor. No mais, a afirmação “pintar a sensação” será devolvida anos depois no livro *O que é a filosofia?*, publicado em 1991 em parceria com Félix Guattari. Nele, os autores expandem para todos os fazeres artísticos a noção de sensação e consideram a criação da sensação o *fato* de toda e qualquer obra de arte. Mas trata-se sempre de uma sensação que entrou em devires e ganhou densidade não representativa.

Figura 35 – *Triptych: studies from the human body* (Francis Bacon, 1970)



Fonte: Bacon (1970a).

### 3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: DO OVO, DO DESFUNDAMENTO À DIFERENÇA

Ao nos aproximarmos do pensamento deleuziano, temos em vista o *ato de criação* que serve à produção artística ou à produção filosófica e o fato de que ambas se assentam no mesmo primado: o da diferença. Trata-se de produções em um contínuo movimento de criação e de recriação, visto por Deleuze como o duplo movimento da diferença, uma vez que requer a repetição. Como temos o intuito de responder à questão “É Francis Bacon um pintor da diferença?”, precisamos considerar tudo que abarca essa noção, inclusive o movimento de seu método de criação.

No portfólio pictórico de Francis Bacon, encontramos séries dos *mesmos* corpos — melhor seria dizer “dos corpos dos mesmos modelos” —, mas cada obra sempre tem traços que a singularizam quando comparada a outras telas baseadas no mesmo modelo, o que nos leva a pensar o método da repetição em seu ato de criação. Retomamos uma vez mais nossa referência inicial: na série dos papas, fica evidente o movimento repetitivo de criação do mesmo. Foram anos de dedicação à re-criação de uma tela posta no mais alto grau da representação. Bacon repetiu o mesmo papa em diversos papas e a cada mesmo já era outro. Há aspectos notáveis de cor, postura, dimensão e fundo que variam de uma tela a outra, mas o agenciamento central é o constante retorno ao papa Inocêncio X. A cada papa, uma nova tela; em cada tela, um novo plano de imanência; e a cada plano de imanência, uma nova imagem de *afectos* e *perceptos*. Assim, adiantamos que, a nosso ver, Bacon criou dentro do plano estético da diferença, e sua criação reflete esse plano, *o que faz de Francis Bacon pintor da diferença*. Mas tal apontamento ainda não é suficiente para embasar nosso argumento. Adentremos um pouco mais nas noções que elencamos, que nos parecem caras à tarefa de pensar a diferença no plano pictórico: vejamos o desdobramento da noção de *corpo sem órgãos no ovo e no desfundamento tomados como pares elementares da diferença*.

Retomando a fim de avançar e concluir o capítulo, pontuamos que as telas de Bacon trazem a libertação do corpo vivo de suas figuras — a libertação de um corpo que não mais está preso à organicidade nem codificado nas estratificações sociais, políticas, econômicas, psicológicas e identitárias dos organismos representacionais. Os corpos pictóricos são os CsO por serem corpos vivos e atravessados por multiplicidades. Eles fogem à lógica do pensamento representacional, embaralham a percepção do aparelho cognitivo, de modo que não há uma identidade para defini-los. Mesmo as suas semelhanças com os modelos são produtoras de outras intensidades a cada novo encontro, o que nos leva a considerar a noção de *corpo sem*

*órgão* para pensar o conceito de *diferença*. Porém, essa não é uma particularidade deste trabalho. Indo aos notáveis textos de teóricos que trataram da questão do CsO no pensamento deleuze-guattariano, encontramos uma série de definições que se cruzam com determinados pontos levantados aqui, o que assegura uma constância argumentativa mesmo em um conceito modulável nas mais diferentes análises.

Anne Sauvagnargues, em sua obra *Deleuze et l'art*, que, por sua vez, compõe o acervo dos trabalhos mais importantes sobre o filósofo, desenvolve o conceito em evidência no capítulo “Le corps sans organes”. Segundo a pensadora, o conceito de CsO apresenta uma nova perspectiva para se pensar o corpo sem reduzi-lo a uma forma orgânica. Por meio desse conceito, o corpo passou a ser tomado pelas vias de uma lógica de forças que tem a ideia de individuação como base. Nessa direção, ela argumenta que “o corpo sem órgãos é usado para pensar sobre a corporalidade e a morfogênese dos corpos sem relacioná-los com um princípio unificador exterior, [por exemplo:] alma, forma, unidade de um organismo”<sup>82</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 85, tradução nossa). O corpo é agora “situado no nível da matéria ainda não informada, isto é, em termos de forças”<sup>83</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 85, tradução nossa), o que arrasta o corpo ao plano da imanência total. Mas, como visto ao longo do capítulo, por esse ser um conceito elaborado por diversas concepções, é capaz de acoplar uma teoria literária próxima à loucura que põe em evidência um corpo que se cria antes do processo de individuação (momento em que Artaud explode as superfícies e cria uma sintaxe sem articulação). Assim, não é por acaso, segundo Sauvagnargues, que o conceito é primeiramente apresentado em uma relação explícita com a arte. Desse modo, ao elaborar o conceito de CsO, Deleuze demonstra qual é o seu profundo interesse nas áreas do pensamento: a relação de entrelaçamento entre arte e filosofia. A arte, nessa direção, encontra-se em um ponto de acesso para uma nova corporalidade, que seria o conceito de CsO. Contudo, um dos pontos mais importantes do texto de Sauvagnargues para a nossa pesquisa é a aproximação entre arte e diferença nas nuances do CsO: “a arte está na origem do processo de diferenciação, antes que o fluxo da vida se fixe em uma forma orgânica”<sup>84</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 89, tradução e grifos nossos). A força que percorre as obras de arte — seja na literatura, no teatro, no cinema, na pintura, enfim, em todas as suas expressões — lança o efeito ativo por meio das sensações produzidas no encontro com as obras, sendo essa força, enquanto sensação,

---

<sup>82</sup> No original: “Le corps sans organes sert à penser la corporéité et la morphogenèse des corps sans les rapporter à un principe unifiant extérieur, âme, forme, unité d'un organisme”.

<sup>83</sup> No original: “Se situant au niveau de la matière non encore informée, c'est-à-dire au plan des forces”.

<sup>84</sup> No original: “L'art se porte à l'origine du procès de différenciation, avant que le flux vital ne se fige dans une forme organique”.

capaz de elevar a vida a uma força inorgânica mesmo sob uma forma orgânica. Encontramos aqui uma aproximação com a argumentação de *Lógica da sensação*, uma vez que pintar o CsO é pintar a sensação. Bacon não pinta um corpo orgânico, representativo, extenso; ele pinta um corpo intensivo, potente e vivido que foi percorrido por sensações. Temos em Bacon telas com CsO feitos de carne e nervos que sofrem o atravessamento de uma onda que os percorre traçando níveis de sensação, que por sua vez são as forças agindo sobre o corpo. Isso leva ao atletismo os músculos desse corpo, que se liberta em grito. O Figural da diferença é aqui como o produto da sensação e o produtor de sensação, e não como a representação de algo. Segundo a pensadora:

O corpo sem órgãos não é um corpo desprovido de órgãos, mas um corpo abaixo da determinação orgânica, um corpo com órgãos indeterminados, um corpo em processo de diferenciação. Para retomar as categorias de Diferença e Repetição, trata-se do plano virtual de forças que ainda não se atualizaram de uma forma determinada. O organismo é, assim, pensado por Deleuze como a forma que aprisiona o corpo em uma organização corporal definida, em uma determinação orgânica que captura a vida e, portanto, a aprisiona. O corpo sem órgãos designa então a vida inorgânica, ou seja, um poder de individuação ainda não atualizado sob a forma de um organismo<sup>85</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 86, tradução nossa).

Seguindo o raciocínio da citação acima, ressaltamos que ao longo do texto foram retomados em diversas condições os aspectos conceituais relacionados ao organismo, à organicidade, ao inorgânico, etc. — tão caros à noção-prática de CsO —, mas sem que fossem destacados explicitamente os elementos conceituais de *diferença* e a quebra com o aparato representacional, que também incorporam a noção. Partimos da ideia, subjacente ao texto, de que o conceito de *diferença* é uma chave central para transitar pelos espaços teóricos de Deleuze, e de Guattari com Deleuze. No método rizomático de criação dos pensadores, os conceitos se articulam e compõem juntos em um plano maior. Com isso, a ideia de diferença, apresentada robustamente em *Diferença e repetição*, compõe com as obras posteriores e mesmo com as obras anteriores a 1968, o que nos leva a pensar e a aludir à nossa aproximação de ideias: *o CsO é um corpo diferencial porque comporta em si nuances da diferença*. Explanemos a ideia. Entendemos que, à medida que a noção impõe uma ruptura decisiva com o corpo orgânico a fim de construir uma nova estrutura corpórea menos rígida e mais flexível, capaz de compor

---

<sup>85</sup> No original: “Le corps sans organes n'est pas un corps dépourvu d'organes, mais un corps en deçà de la détermination organique, un corps aux organes indéterminés, un corps en voie de différenciation. Pour reprendre les catégories de Différence et Répétition, il s'agit du plan virtuel des forces qui ne se sont pas encore actualisées en une forme déterminée. L'organisme est donc pensé par Deleuze comme la forme qui emprisonne le corps dans une organisation corporelle définie, dans une détermination organique qui capte la vie, et ainsi l'emprisonne. Le corps sans organes désigne alors la vie inorganique, c'est-à-dire une puissance d'individuation non encore actualisée sous la forme d'un organisme”.

com outras formas e com outras forças, ela também impõe — em proporções muito próximas à diferença — a ruptura com os modelos ideais, com os modelos representacionais e mesmo com os modelos identitários. Tais modelos condicionam o corpo a um princípio fundamental que o segmenta e o submete a um plano dirigente que dita as regras de como o corpo deve funcionar, o que pode o corpo e, mais, o que é um corpo. Para um *corpo da diferença*, menos vale o significante de si e mais vale sua potência de criação — de uma criação diferencial que não se deixa estratificar em um modelo ideal, representacional, mesmo que seja um modelo fajuto de CsO. Em outras palavras, não há modelos de corpo sem órgãos, por isso cada um pode criar o seu próprio e tal criação é singular, porém não é única; temos sua constante recriação. O CsO é uma criação intensiva que deseja os atravessamentos, os cortes-fluxos que o lançam em outras direções de cortes-fluxos, em uma contínua diferenciação de si.<sup>86</sup> Quando criado, para si ou não, forma-se um corpo pré-individual, sem sujeito, sem significado e sem organismo, ou seja, um corpo de individuação que não se referencia a nenhuma identidade e não se submete a nenhuma representação. Trata-se de um corpo que se permite não dizer “eu” para gritar em múltiplas vozes; um corpo não apenas contrário, mas em oposição às noções de *identidade* e ao que delas deriva. O CsO é um portador da diferença por ser rebelde a qualquer operação que busque estipular algum juízo.

Logo, quando os autores convocam à prática e à experimentação da noção de CsO, ou quando encontram sua relação com as artes e a desenvolvem no plano da linguagem das expressões físicas dos corpos, ou ainda quando lançam o CsO na esfera da imanência das máquinas, essas tentativas consistem — propriamente — em uma maneira de romper com a representação intrínseca ao organismo e de barrar as estratificações identitárias, ou seja, de desmontar o plano do pensamento representacional. Sendo assim, e nessa direção pensamos junto a David Lapoujade (2015, p. 160), “o corpo sem órgãos é o corpo do ‘desfundamento’”. Porém, em nosso caso, tiraríamos as aspas que contaminam a palavra com um ar de vacilação. Entendemos o *desfundamento* como um processo de diferenciação que atribui ao CsO uma superfície lisa por onde tudo desliza, tudo passa, se desfundando no plano de imanência das máquinas e pelas intensidades variadas que por ele percorrem. E, sendo o CsO um corpo diferencial que desfunda o primado da imagem do pensamento, não é condizente tomá-lo como uma projeção do corpo orgânico, pois o CsO em “nada tem a ver com o corpo próprio ou com

---

<sup>86</sup> Deleuze faz comentários nesse sentido em *Dois regimes de loucos*, mas relacionando o CsO com a esquizofrenia. O filósofo diz: “Porém, na descrição necessária da esquizofrenia, há outra coisa além das máquinas-órgãos com suas fontes e seus fluxos, seus zumbidos, seus desarranjos. Há o outro tema, aquele de um corpo sem órgãos, que seria privado de órgãos, olhos tapados, narinas apertadas, ânus fechado, estômago ulcerado, laringe comida, [...] nada além de um corpo pleno como uma molécula gigante ou um ovo indiferenciado” (DELEUZE, 2016, p. 24).

a imagem do corpo. Ele é o corpo sem imagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 20). O CsO surge, ou então “resta”, apenas quando tudo “foi retirado [ou seja:] o conjunto de significância e subjetivações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 14), extraindo o organismo para dar espaço a um plano de criação sem uma imagem prévia de pensamento. Isso nos direciona uma vez mais ao *desfundamento como diferenciação do CsO*.

Outra importante obra na qual encontramos uma definição do CsO é *Le Vocabulaire de Deleuze*, do pensador François Zourabichvili. Nele, o autor descreve, de maneira breve, as variações do conceito ao longo das obras que a nossa tese também elencou. Chamamos a atenção para a seguinte passagem:

O CsO não é mais uma entidade especificamente esquizofrênica, mas o corpo mesmo do *desejo* do qual o esquizofrênico faz a experiência extrema, ele que é antes de tudo o homem do *desejo* [...]. O CsO remete certamente ao vivido corporal, mas não ao vivido ordinário descrito pelos fenomenólogos; ele não se refere mais a um vivido raro ou extraordinário [...]. Ele é o “limite do corpo vivido”, “*limite imanente*” (MP, 186, 191) na medida em que o corpo incide nele quando atravessado por “*afectos*” ou “*devires*” irreduzíveis aos vividos fenomenológicos. Ele tampouco é um corpo próprio, já que seus devires desfazem a interioridade do eu (MP, 194 200, 203). [...] Se o CsO não é o corpo vívido, mas seu limite, é porque remete a uma potência invivível como tal, *a de um desejo sempre em marcha e que nunca se deteria em formas: a identidade produção-produto* [...]. Compreende-se a ambivalência, à primeira vista desconcertante, do *corpo sem órgãos: condição do desejo*<sup>87</sup> [...] (ZOURABICHVILI, 2003, p. 16, tradução e grifos nossos).

A perspectiva do autor ressalta tanto o vínculo do CsO com o plano de imanência como sua condição de desejo. Nesse sentido, compomos o trabalho juntamente à pensadora brasileira Cíntia Vieira da Silva (2013, p. 141), que esclarece em seu livro: o CsO “nada mais é do que o plano de imanência do desejo”. Essa definição afirma a potência ativa do desejo, que, por sua parte, não para de desejar e é múltiplo. O corpo sem órgãos trata-se de um corpo desejante. O CsO é um desejar intensivamente. O desejo, espalhado por toda a realidade como uma energia desejante que põe o corpo em funcionamento, compõe a cada novo encontro e deseja sempre mais — incessantemente e sem buscar se saciar, pois o que pretende o desejo é, justamente, desejar. Todavia, em relação à imanência, encontramos nesses pensamentos transversais em

---

<sup>87</sup> No original: “Le CsO n’est plus une entité spécifiquement schizophrénique, mais le corps même du désir dont le schizophrène fait l’expérience extrême, lui qui est avant tout l’homme du désir [...]. Le CsO renvoie certainement au vécu corporel, mais non pas au vécu ordinaire que décrivent les phénoménologues; il ne concerne pas davantage un vécu rare ou extraordinaire [...]. Il est la ‘limite du corps vécu’, ‘limite immanente’ (MP, 186, 191) en tant que le corps s’y porte lorsqu’il est traversé d’‘affects’ ou de ‘devenirs’ irréductibles aux vécus phénoménologiques. Il n’est pas non plus un corps propre, puisque ses devenirs défont l’intériorité du moi (MP, 194, 200, 203). [...] Si le CsO n’est pas le corps vécu mais sa limite, c’est parce qu’il renvoie à une puissance invivable comme telle, celle d’un désir toujours en marche et qui jamais ne s’arrêterait à des formes: l’identité produire-produit. [...] On comprend l’ambivalence à première vue déconcertante du corps sans organes: condition du désir”.

evidência a sua afirmação no plano geral do conceito, pois o CsO percorre o campo social, desejante e vital dando consistência às formas inorgânicas na imanência dos corpos. Tal aspecto percorre as obras de Deleuze e Guattari a fim de criar um corpo pré-individual no plano de imanência que mantenha certas características do corpo orgânico (como nas telas de Bacon) para não alcançar o grau zero. Desse modo, seguindo a argumentação de Silva (2013, p. 147), “se há um privilégio do corpo, é em função da recriação de um pressuposto empirista (e transcendental) de determinar as condições de surgimento de instâncias perceptivas e pensantes, que podem adquirir a forma de sujeitos”.

Correlacionando esses pontos com o pensamento pictórico sobre Francis Bacon e tendo em vista que “o CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 18), nos deparamos com a intensidade de sua prática (ou sua prática intensiva), assim como com a funcionalidade de uma pura matéria intensiva, enquanto substância, em que os órgãos enquanto máquinas-órgãos são os atributos — em termos espinosistas. A matéria intensiva também é encontrada nas telas e nas obras de arte de forma geral. Em FB:LSS, Deleuze (2007, p. 52) afirma que Bacon, “contrariamente a uma pintura miserabilista que pinta pedaços de órgãos, [...] nunca deixou de pintar corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo” que escapa ao organismo. Desse modo, há uma valorização do corpo das Figuras, mas só quando entram em devires de um não-corpo, sendo, então, Francis Bacon criador de um paradoxo pictural que dá visibilidade ao corpo invisível do CsO e que, ao mesmo tempo, torna invisível o corpo. A invisibilidade dos corpos das Figuras é inata à tela. É um corpo que se mostra se escondendo. Assim, Bacon recriou a anatomia humana em formas não humanas por meio de devires que libertaram o corpo e os órgãos dos seus processos automáticos. Francis Bacon foi um potencializador do CsO, do desfundamento da imagem pictórica, da diferença da imagem representacional ao pintar, como Deleuze aponta na obra dedicada às suas pinturas; ele pintou corpos que se esforçam para escapar ou que esperam escapar. E tal vigor em suas Figuras só foi possível porque Bacon pintou a sensação. Pintar os corpos enquanto CsO é pintar a sensação. Bacon não pintou um corpo orgânico, representativo, como objeto, extenso, mas um corpo intensivo, potente, vivido, que experimenta e transmite sensações. Isso nos leva a dizer que o CsO é um corpo intensivo, e não um corpo extensivo. É intensivo por ser preenchido por sensação. Os órgãos do CsO se fazem e se movimentam de acordo com o grau de sensação que os faz vibrar. Como ocorre no ovo: as repartições dos órgãos ainda não aconteceram, elas estão misturadas no mesmo plano extensivo, ou seja, no mesmo espaço.

Acerca da noção de ovo, expomos primeiramente a concepção apresentada na obra sobre

Francis Bacon, para, posteriormente, a desenvolvermos aos pares com outras obras. Fazemos desse modo porque consideramos que o trecho a seguir está visivelmente conectado com o parágrafo anterior. Nas palavras de Deleuze:

Sabe-se que o ovo apresenta esse estado de corpo “antes” da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias. “Sem boca. Sem língua. Sem dentes. Sem laringe. Sem esôfago. Sem estômago. Sem ventre. Sem ânus.” Toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital (DELEUZE, 2007, p. 52).

Por ser o corpo sem órgãos intensivo e estar em processo de diferenciação, Deleuze e Guattari utilizam o ovo para expressar a vitalidade inorgânica desse corpo cujas partes ainda não foram estratificadas na forma do órgão, sendo, por isso, capazes de múltiplas transformações. O ovo aparece como a imagem de um processo germinativo: dele, algo nascerá. Ele contém múltiplos elementos pré-formados que possibilitam um vir a ser, um devir, de  $n$  expressões. E é por isso que o ovo é a imagem do CsO. Diante das indeterminações do ovo, essas imersas em um processo de criação de constante diferenciação, a ponto de afirmarem um corpo polimórfico no qual a identidade orgânica não se estabelece, ele se assemelha ao CsO, que por sua vez é multifário devido ao processo de diferenciação. Por isso, os autores afirmam ser o CsO um *ovo pleno* — pleno por não ter sido estratificado em organismo e se encontrar no plano anterior dos extratos. O *ovo pleno* é, então, preenchido por elementos dinâmicos, como eixos, vetores, gradientes, limiaries e outros (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 16), que articulam o seu movimento de mutação em um corpo intensivo no qual os órgãos são intensidades puras. O ovo enquanto CsO é um corpo intensivo.<sup>88</sup> Nas palavras dos próprios autores em MP:

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por

---

<sup>88</sup> Sobre o mesmo assunto, há um interessante trecho em “Esquizofrenia e sociedade”, que trazemos em nota por não ser possível desenvolvê-lo aqui. Neste trecho, os tradutores chamam a atenção para o termo *milieu*. Segundo eles, tal termo refere-se a um espaço-tempo que remete tanto a um lugar e um tempo específicos em que ocorrem processos determinados quanto à posição no espaço-tempo que está no entre, no meio, sendo, então, um não-lugar. Segue o trecho: “Caso se considere o corpo sem órgãos como um ovo pleno, é preciso dizer que, sob a organização que ele tomará, que ele desenvolverá, o ovo não se apresenta como um meio [*milieu*] indiferenciado: ele é atravessado por eixos e gradientes, polos e potenciais, limiaries e zonas destinadas a produzir mais tarde esta ou aquela parte orgânica, mas cujo único agenciamento é, no momento, intensivo. Como se o ovo fosse percorrido por um fluxo de intensidade variável. É certamente nesse sentido que o corpo sem órgãos ignora e repudia o organismo, ou seja, a organização dos órgãos em extensão, mas forma uma matriz intensiva que se apropria de todos os órgãos em intensidade” (DELEUZE, 2016, p. 26).

excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidades puras, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. [...] o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhanças. O ovo é o CsO. O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 31).

Essa mesma relação entre o ovo, o CsO e a intensidade está presente na obra anterior a MP, AE, e a tais noções estão acrescentados aspectos que as ligam ao vivido, ou à experiência vivida, por meio da emoção<sup>89</sup> sentida na experiência sensível do esquizo. Ocorre que — como em MP — o CsO é um ovo composto e atravessado pelos mesmos elementos de latitudes e longitudes pelos quais percorrem atravessamentos geodésicos que registram os devires; as passagens que por ele percorrem se desenvolvem e se potencializam no processo de uma criação diferencial. Quando os autores levam, em AE, tais noções para o campo da experiência vivida, asseguram não haver qualquer liame representativo. Trata-se da experiência vivida em seu todo, que por isso abarca as emoções, as forças, as intensidades que transitam no corpo. Desse modo, o CsO como o ovo não é uma mera representação da formação de um corpo, e sim a imagem da emoção que perpassa a zona do ovo, as faixas de intensidades, de potências, que não guardam nenhuma semelhança com os órgãos do corpo orgânico. Trata-se mais de uma experiência fortemente emocionada e emocionante dada na própria matéria. Daí a aproximação com o esquizo, que possui um corpo apenas de profundezas — como visto em LS. O corpo esquizo é vivido e intensivo, assim como o ovo e o CsO (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 34).

O que mais nos vale daquilo que foi desenvolvido até aqui não é propriamente a imagem do ovo, mas o que dela podemos aproveitar para nos aproximarmos da questão da *diferença*. Com esse fim, consideramos no ovo, em especial, a sua capacidade propriamente germinativa e criadora, capacidade que, quando arrastada por intensidades, possibilita a criação de um corpo, de um corpo novo ou outro, e sua matéria de criação são as forças contidas antes mesmo da criação. *Intensidade pura* que se faz em meio a um processo de hecceidade composto por devires e individuações, que não permite identificar o corpo, o “eu” ou qualquer outra ferramenta significativa identitária do modelo representacional. Para pensar o ovo, o CsO, temos que pensar por via de um corpo sem sujeito, por um corpo pleno e inesgotável, um corpo paradoxal — “Sem boca. Sem língua. Sem dentes. Sem laringe. Sem esôfago. Sem estômago. Sem ventre. Sem ânus” e que a tudo pertence. Em FB:LSS, Deleuze (2007, p. 51) continua na mesma direção argumentativa das obras anteriores e nos lembra que “o ovo apresenta esse

---

<sup>89</sup> “Emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a busca... emoção que dá ao espírito o som sublevador da matéria, para onde toda a alma escorre e arde” (ARTAUD *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 34).

estado de corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias”. O ovo tem a força positiva que pede a experimentação do corpo como meio de abri-lo a novas conexões que não aquelas postas e fixadas pelo costume, pela moral, pela psiquiatria, pelo organismo e — mesmo — pelas artes. Há nele a presença de “toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida, ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico” (DELEUZE, 2007, p. 52). E, para liberar o corpo dos estratos, para fazer dele um CsO e afirmar sua vivacidade, é necessário que o corpo seja atravessado por sensações: “quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital” (DELEUZE, 2007, p. 52).

Assim, entendemos que esse movimento virtual do ovo pleno, do CsO, está atualizado nos corpos desfundados das Figuras baconianas. Na medida em que o pintor levou ao limite a decomposição da organicidade corpórea, mas preservou traços figurais, ele atribuiu novos usos e desusos aos corpos de suas Figuras inidentificáveis, indeterminadas, a-sujeitadas, porém repletas de *affectos*, *perceptos* e sensações, ou seja, de uma vida. Elas são, por isso mesmo, Figuras que abarcam a diferença.

## 4 DO ROSTO

Tirésias, cuja grande fama se espalhara pela cidade da Amônia, dava respostas infalíveis às pessoas que o consultavam. A primeira a experimentar a verdade de suas palavras foi a cerúlea Liríope, que outrora o Cefiso enlaçara nas curvas de seu curso e, uma vez presa, violentara. Belíssima, engravidou-se e deu à luz um filho, já então digno de ser amado pelas ninfas, a quem chamou Narciso. Consultado a seu respeito, se o menino viveria muito, se teria uma velhice prolongada, o adivinho respondeu: “Se não se conhecer”. Por muito tempo as palavras do áugure pareceram destituídas de sentido. Mostraram o seu acerto a maneira com que se desenrolaram os acontecimentos, o modo como morreu Narciso e a estranheza da sua loucura.

[...] Havia uma fonte de água muito pura, brilhante e prateada, da qual jamais haviam se aproximado os pastores nem as cabras que pastavam na montanha, nem qualquer outro gado, que jamais fora perturbada por qualquer ave, por qualquer animal selvagem, por qualquer ramo caído de uma árvore. Era rodeada pela grama, que chegava até junto da água, e a floresta impedia que o sol esquentasse o lugar. Ali, o adolescente [Narciso], cansado pelo esforço de caça e pelo calor, estendeu-se no chão, atraído pelo aspecto do lugar e pela fonte. Mas, logo que procura saciar a sede, uma outra sede surge dentro dele. Enquanto bebe, arrebatado pela imagem de sua beleza que vê, apaixona-se por um reflexo sem substância, toma por corpo o que não passa de uma sombra. Fica extático diante de si mesmo, imóvel, o rosto parado, como se fosse uma estátua de mármore de Paros. Deitado no chão, contempla dois astros, seus olhos, os cabelos dignos de Baco e de Apolo, o rosto imberbe, o pescoço ebúrneo, a linda boca e o rubor que cobre a cútis branca como a neve. Admira tudo, pelo que é admirado ele próprio. Deseja a si mesmo, em sua ignorância, e louvando, é a si mesmo que louva. Inspira a paixão que sente, e, ao mesmo tempo, acende e arde. Quantas vezes beijou em vão a água enganosa! Quantas vezes, para abraçar o pescoço que via, mergulhou os braços na água, sem conseguir abraçar-se! Não sabe o que vê; mas o que vê o inflama, e o mesmo erro que ilude seus olhos lhe excita de desejo. Crédulo, o que consegues com esses esforços? Não existe o que procuras. Afasta-te do que amas, e o verás desaparecer. Essa sombra que vê é o reflexo da tua imagem. Nada é por si mesma. Contigo, ela aparece e permanece; com tua partida desaparecerá, se tiveres a coragem de partires.

Nem os cuidados com a alimentação nem com o repouso, todavia, podem afastá-lo dali; estendido na espessa relva, contempla, insaciável, a imagem mentirosa, e perde-se devido aos próprios olhos. [...] “Estou apaixonado, e vejo, mas não posso alcançar o que vejo e me seduz; a tal ponto erro como amante. E, para agravo de minha dor, não nos separa nem o mar imenso, nem a distância, nem montanhas, nem muralhas com portas fechadas, mas uma simples camada de água. Ele próprio aspira a ser possuído, pois, cada vez que beijamos a água cristalina, ele procura atingir com a sua a minha boca. Dir-se-ia que podes tocá-la, tão pequeno é o obstáculo que nos impede de amarmos-nos. Sejas quem fores, vem! Por que me enganas, jovem sem par? Aonde vais quando te procuro? Certamente, não tenho uma aparência ou uma idade para te fazer fugir. As ninfas também me amaram. Em teu rosto amigo prometes-me não sei qual esperança, e quando te estendo os braços, estendes, por tua vez, os teus; quando sorrio, sorris; também muitas vezes vi correrem lágrimas de teus olhos quando eu chorava; a uma inclinação de cabeça, respondia da mesma maneira; e, tanto quanto posso adivinhar pelos movimentos de tua linda boca, dizes-me palavras que não chegam aos meus ouvidos. Somos o mesmo! Não me iludo mais com a minha imagem. É por mim que ardo de paixão e sinto e ateo ao mesmo tempo esse fogo. Que fazer? Ser rogado ou rogar? E o que, de agora em diante, poderei rogar? O que desejo está comigo; a riqueza me fez pobre. Oh! Se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo! Desejo desusado em um amante, queria estar separado do que eu amo! E já o sofrimento abate o meu vigor, não me resta muito mais tempo a viver e me extingo na flor da idade. A morte não me assusta, pois com a morte aliviarei o sofrimento. Para aquele que amo desejaria que vivesse mais. Agora, exalaremos juntos o último

suspiro” — disse e, com a razão perturbada, voltou à mesma contemplação. As lágrimas turvaram as águas e, no lado agitado, a imagem se tornou indistinta. [...] Foram as últimas palavras de Narciso com os olhos postos naquela água já conhecida: “Ah, querido em vão!”, e o local devolve todas as palavras. E dizendo “Adeus!”, responde Eco “Adeus”. Ele repousa na verde relva a cabeça fatigada, e a noite fechou-lhe os olhos cheios de admiração pelo dono. E mesmo depois de ter sido recebido no inferno, ainda se olhava na água do Estige (OVÍDIO, 1983, p. 58).

#### 4.1 CONHECE-TE A TI MESMO

O aforismo “conhece-te a ti mesmo” era, supostamente, exclamado por Sócrates (479-399 a.C.) em Atenas, mesmo que o mito de Narciso demonstrasse não ser uma boa ideia cumprir esse mandamento (feita a ressalva de que se tratam de maneiras distintas de se autoconhecer, na medida em que a tradição encara Narciso como alguém enamorado pela própria aparência, e não como alguém em busca de conhecer a si mesmo). Na filosofia socrática, a máxima “conhece-te a ti mesmo” consistia em um chamado à busca do autoconhecimento, que se estendia ao entendimento do mundo. O filósofo grego propunha uma profunda reflexão de si, um autoconhecer que, visando a uma vida autêntica e feliz, lidasse com os demônios, os medos e as contradições de *ser quem se é*. Esse tipo de reflexão seria a base para a sabedoria. Nesse contexto, a imagem de si mesmo é relevante, porém não é o centro do processo, ao contrário do que se passa no relato mítico a respeito de Narciso, que trata de um conhecer-se de superfície dado na imagem refletida na água cristalina. De fato, não se trata aqui de um “em si” profundo, interior, mas da autoimagem no mundo; afinal, todo o drama se inicia pelas implicações do fato de Narciso ser visto pelos demais. A água da fonte lhe serviu de espelho, e foi no encontro com a imagem de seu rosto que Narciso se conheceu, se apaixonou por si mesmo — e sua desventura começou. De todas as partes do corpo antes conhecidas pelo protagonista, é apenas pelo rosto que ele se apaixona. Isso caracteriza o rosto como a parte do corpo detentora da expressão identitária humana, isto é: todos os humanos têm membros e órgãos semelhantes, mas a face os individualiza.

Ao ler o relato de modo literal, o leitor pode ficar com a impressão de que Narciso é um tolo que não sabe distinguir entre o real e a ilusão, o dentro e o fora, o “eu” e o outro, o ser e o acontecimento, como se faltassem dimensões às suas percepções básicas. Todavia, o mito não é sobre isso: ele apresenta o perigo de um autoconhecer deturpado, baseado somente na imagem. Ora, o ser humano tem sido, desde a Antiguidade, convocado a conhecer a si mesmo e ao seu próprio rosto — em alguns momentos, considerando as aparências físicas, mas buscando ultrapassá-las em prol de uma existência virtuosa. Isso pode ocorrer de diversas formas, há diferentes maneiras e variados recursos para o ato intelectual de se conhecer.

Entretanto, há poucas formas mais práticas do que se olhar no espelho, reconhecer seu reflexo e afirmar que aquela imagem refletida é você (“sou eu”), o que não ocorre com Narciso — nesse contexto, notemos que a imagem refletida na água não tem a mesma acuidade de uma imagem vista num espelho. O que à primeira vista pode sugerir vaidades fúteis pode ser também um processo de autopercepção sem julgamentos estéticos. A natureza deu ao humano a possibilidade de se enxergar, de se reconhecer, e, quando esses recursos são usados proveitosamente, eles servem a muitos propósitos, não somente aos da aparência. No modelo de pensamento com os pressupostos da representação, o espelho pode ser usado, em determinados casos, como uma ferramenta que reflete a identidade do sujeito, o que possibilita o exame cuidadoso do que está ali exposto. É possível supor que, na tarefa de conhecer o mundo, a mais complexa incumbência seja a de conhecer a si mesmo antes de conhecer o outro e o que mais existe.

O mundo inteiro, e tudo o que há nele, está imerso em imagens: tanto o mundo cria essas imagens quanto elas o formam. Sejam imagens-simulacros, imagens ideais ou imagens de outra ordem, de uma maneira ou de outra elas se mostram no espelho, no objeto, no corpo, no rosto, etc. Quando postas em evidência — em uma tela, por exemplo —, não passam despercebidas, como ocorre trivialmente, e são capazes de levar a percepção a refletir sobre elas. Um ponto muito importante no debate é que, independentemente da forma por meio da qual a imagem se expressa, ela carrega uma noção de identidade atribuída pela aparência, seja do rosto, do corpo, do objeto, etc. Em consequência disso, ela impõe um sentido duplo: o que a imagem é e o que ela reflete. A melhor forma de estancar a questão é fixar a resposta. O espelho, o retrato, a fotografia, a *selfie*, entre outros, são recursos potencialmente enganadores quando reputados como autoimagem. Isso gera um equívoco, o de acreditar que diante dessas imagens se está diante da prática do “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Na verdade, nesse caso o sujeito está quase se afogando na mesma água que Narciso. A problemática aumenta progressivamente em graus a depender do recurso refletor da imagem: o espelho não fixa a imagem, a identidade, ele produz uma imagem efêmera atravessada pelas mudanças contínuas do real. O rosto equivale à identidade, mas também não fixa a imagem, uma vez que passa pelas variações do tempo. Por sua vez, o retrato fixa a imagem, e essa fixação dura o tempo de preservação do material, o que leva à falsa impressão de que o retrato é capaz de fixar a identidade.

### 4.1.1 Faces históricas

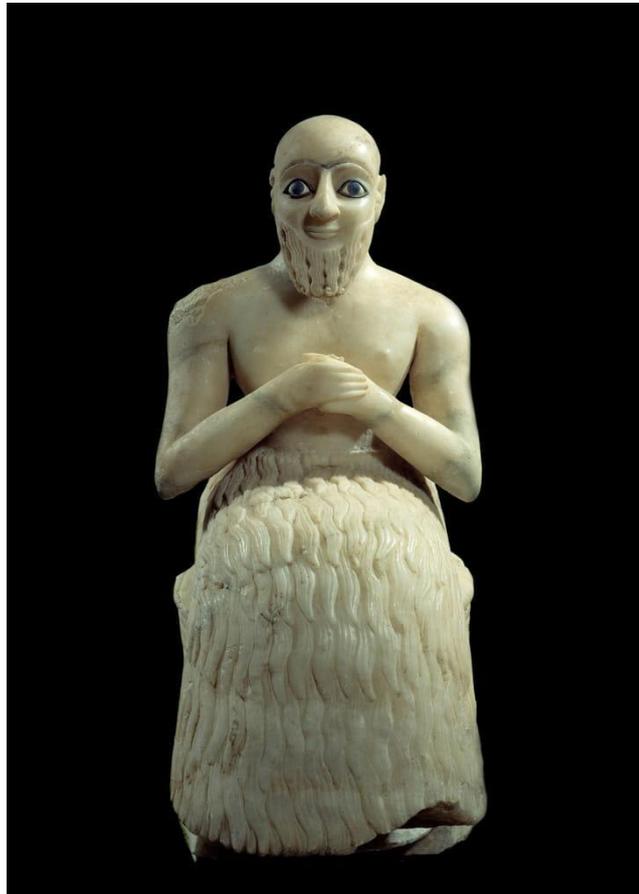
Desde a origem da história da arte, a representação do rosto parece resumir a aspiração humana à autocompreensão. Há uma série de imagens que servem de registros para a história, funcionando como reflexos das perspectivas socioculturais de uma época. O retrato estudado no Capítulo 2 demonstra precisamente essa função: ele retrata a estrutura social em dado recorte temporal. Nos diferentes modos, épocas e lugares em que a arte se manifesta, é visto o seu intuito de demonstrar da maneira mais completa e penetrante o mundo que se esconde por trás de cada rosto humano, mundo que pode equivaler tanto a um amplo plano social quanto aos aspectos particulares que afligem um sujeito. Nesse sentido, o retratado evidencia a lente com a qual a cultura compreende a noção de indivíduo. Cada período da história responde a seu modo ao modelo de rosto e inventa constantemente novos rostos, substituindo os precedentes por novos modelos. No limite, a arte tem a representação do rosto como a representação de uma época. Mas não é só isso. Devido à sua capacidade de identificar uma pessoa, bem como de transmitir suas emoções, o rosto é um dos elementos do corpo humano mais explorados na arte. Ele é tido como uma via direta ao interior do sujeito. Por meio dele, busca-se a identidade da figura a partir de sua aparência e de suas aspirações enquanto sujeito social. Com efeito, a identidade social é mutável. O deslocamento das imagens-modelo sinaliza a mudança das identidades no âmbito individual e no coletivo. Com a passagem do tempo, alteram-se também as percepções do rosto humano, o que, por sua vez, acarreta mudanças nas figuras que têm a sua máxima expressão no rosto. É o rosto que indica o que o sujeito exprime e o que todo o resto do corpo esconde. Pela face, a figura é reconhecida e descrita. Quando isolado da figura, o rosto torna-se um enigma.

Diferentes artistas e diversas civilizações sentiram fascínio por investigar o rosto, esse elemento que expressa a personalidade humana. Há um aspecto instigante para a humanidade na representação do seu próprio rosto. O retrato nasceu, basicamente, da carência de vida eterna e do desejo de perpetuar a memória dos antepassados. Porém, o registro do rosto não é um fenômeno estável, como pode parecer à primeira vista. Determinadas civilizações em certas épocas ignoraram o rosto, enquanto outras o idolatraram, o que gerou diferentes maneiras de esculpi-lo, pintá-lo ou desenhá-lo (incluindo determinadas formas idealizadas).

Para elucidar algumas dessas transformações — e também as permanências — nas obras, vamos seguir, em partes, a história do rosto contada no manual *El rostro humano en el arte* (1973), associando-a a imagens que retratam as nuances de diversos períodos históricos. A primeira imagem que selecionamos mostra uma figura feita de alabastro, provavelmente um

dos mais antigos retratos de pessoas cuja identidade é hoje conhecida. Trata-se da figura de Ebih-II, superintendente da antiga cidade-Estado de Mari, esculpida por volta do ano 2.700 a.C. Na escultura (Figura 36), nota-se a atenção especial dada às características individuais de Ebih-II enquanto personagem. Os detalhes minuciosos da saia de *kaunakes* (tecido típico do Antigo Egito feito de lã de carneiro em um padrão adornado que sugere pétalas ou penas sobrepostas) são muito bem executados. Porém, o que mais chama a atenção é a feição do rosto, com os olhos marcados em azul. O rosto demonstra a dignidade e a imponência de Ebih-II, bem como sua afabilidade (notável em seu sorriso de satisfação). É significativo considerar a postura em oração da figura, com as mãos cruzadas sobre o peito, o que revela sua devoção à divindade, daí o semblante de contentamento.

Figura 36 – Ebih-II (artista desconhecido)



Fonte: Art... (c2023).

A segunda imagem que selecionamos tem em foco o rosto da escultura grega do deus dos mares, Poseidon (ver Figura 37). Essa escultura foi feita em bronze e tem mais de dois metros de altura, mas não se sabe ao certo que artista a esculpiu; devido às suas características estéticas, ela é atribuída aos mestres do alto classicismo grego. O rosto demonstra a poderosa

força de um deus, acentuada por seu semblante viril. Os cabelos encaracolados e a barba, ambos despenteados pelo vento do mar, ressaltam o aspecto majestoso de sua exterioridade e lhe dão um ar de humanidade. Nesse período histórico, a noção de indivíduo ganha forte conotação nas obras gregas por meio de um realismo marcante que leva à criação de retratos extraordinariamente vívidos. No decorrer da Idade Clássica, as figuras sofrem progressivas transformações no corpo à medida que as perspectivas sobre ele se modificam. A representação humana ganha um olhar intenso, e o realismo dos corpos é refinado, ressaltando aspectos anatômicos.

Figura 37 – Poseidon (artista desconhecido)

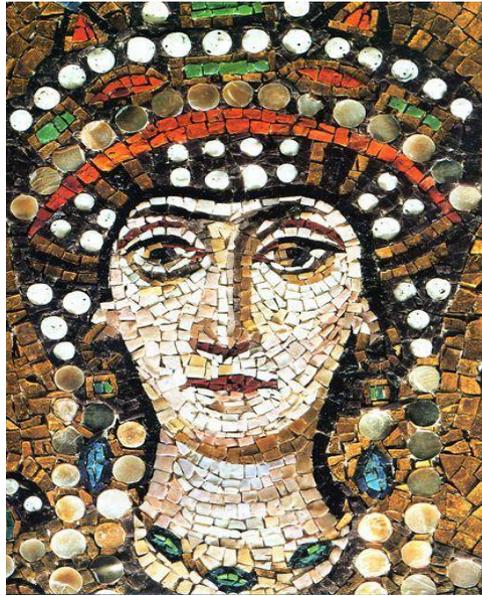


Fonte: Radatto (2014).

Passamos agora para um dos mosaicos mais famosos do período bizantino (séculos V a XV), situado na Basílica de São Vital, em Ravenna, na Itália. Um dos personagens presentes nele é a imperatriz Teodora, que teve o seu rosto imortalizado na obra (ver Figura 38). Portadora de uma beleza própria, Teodora ganha atributos angelicais, como o nimbo ao redor da sua cabeça, um sinal de santidade. Quando de sua criação, o mais importante era que a obra passasse uma mensagem religiosa por meio dos símbolos, e não que representasse fielmente a realidade. Assim, no mosaico não há movimento das figuras, representadas em uma frontalidade estática e com pouco volume. Mas, apesar do distanciamento do real, os personagens importantes

mantêm os seus rostos individualizados. Eles são reconhecíveis para o espectador devido ao cuidado com os minúsculos pedacinhos de pedra que os formam. Isso tudo contribuiu para que as gerações posteriores admirassem Teodora com base nas nuances penetrantes que o seu retrato evidencia.

Figura 38 – Mosaico com imagem de Teodora (artista desconhecido, 548)



Fonte: Milošević (2015).

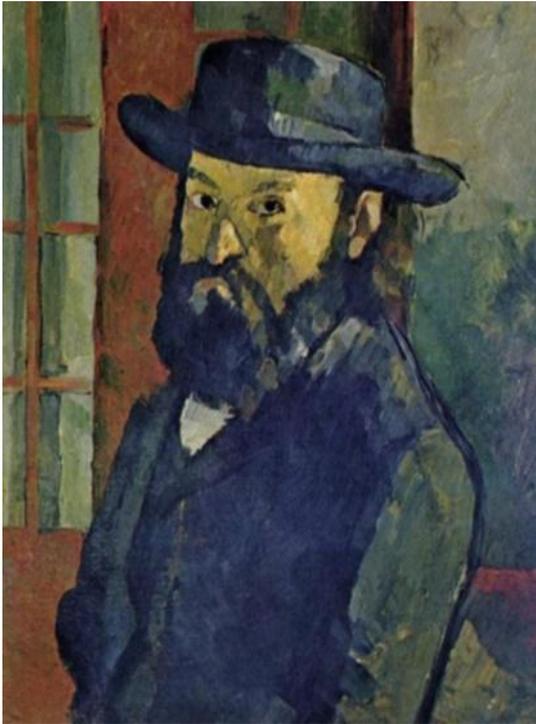
É importante frisar que o dogma católico foi um dos principais componentes da construção social do rosto ao longo da história da arte. Nesse contexto, constituiu-se um imaginário coletivo do rosto, cuja representação está de acordo com um mundo que se caracteriza pelas concepções medievais e que alcança a imagem ideal de Cristo. À medida que os discursos medievais foram sendo superados, a figura humana passou pelo desencantamento divino do rosto em vista de uma perspectiva progressiva do corpo, em referência ao plano imanente. Com os desdobramentos da arte, o retrato se separa do contexto sagrado. O sujeito é, então, alinhado pela razão e individualizado por sua fisionomia. A figura humana, nos séculos XV e XVI, período do Renascimento, racionaliza-se e torna-se capaz de socializar e manter-se particular. A fisionomia do rosto se define, se naturaliza e se individualiza cada vez mais à medida que é precisamente acentuada. O sujeito passa a buscar um rosto que esteja em concordância com o seu conhecimento de si, sendo essa uma maneira de se conduzir na vida civil. O corpo torna-se um espaço íntimo, único e privado, mas que, ao mesmo tempo, está submetido às regras do controle social e tende a se proteger dele. O semblante pode ser moralizado e julgado quando submetido aos constrangimentos efetivados por outros indivíduos

a partir dos sinais manifestados pelas feições, que dizem respeito às paixões, impressões, sensações, etc.

Outro recurso utilizado para a representação de rostos consiste no *autorretrato*, que nada mais é do que o retrato que o artista faz do próprio rosto e/ou torso, muitas vezes olhando-se no espelho. Sem desconsiderar o estilo do seu trabalho e realizando uma série de escolhas para a criação da obra, o pintor retrata a forma pela qual ele quer ser lido pelo mundo enquanto um ato de afirmação de sua própria existência. Ao atentar à história da figuração humana, é possível compreender que as transformações da figura se dão na busca do sujeito por demonstrar aquilo que caracteriza sua natureza, seu caráter, suas inclinações e emoções. Nem sempre o autorretrato é uma cópia exata da fisionomia; em determinadas obras, a imagem é um meio para o artista representar seus afetos. Isto é, o autorretrato pode ir além do rosto. Na obra *Autoportrait au chapeau* (“Autorretrato com chapéu”), o artista francês Paul Cézanne descreve os ânimos de um pintor em constante conflito (ver Figura 39). A aparência é de um rosto exasperado. Cézanne foi o grande precursor do pós-impressionismo (movimento estético que ocasionou a grande revolução da arte do século XX); ele eliminou o tradicional efeito de luz baseado no claro-escuro usando a modelagem e a perspectiva em suas obras. Além disso, usou extensivamente a geometria visando a uma compreensão da arte autêntica e inovadora. O acervo de Cézanne conta com dezenas de autorretratos, que evidenciam o passar dos anos de sua vida. Assim, há obras em que o seu rosto possui um olhar brilhante, uma barba densa; já em outras, o seu olhar parece perdido e a barba torna-se uma barbicha com fios brancos. Esses enfoques denotam não apenas o envelhecimento, mas o efeito psíquico da passagem da vida.

Sequencialmente às transformações sociais da época, o fazer artístico também se transforma. Pablo Picasso, um dos fundadores do cubismo (na primeira década do século XX), pintou dezenas de retratos de uma mesma moça francesa, Sylvette. Em seu trabalho, quando o artista produzia uma série de pinturas sobre o mesmo tema, ele utilizava uma variedade de estilos aparentemente contraditórios para explorar o rosto da personagem, a fim de destacar todos os sentimentos possíveis (beleza, ternura, ironia, sarcasmo, etc.). O retrato de Sylvette David apresentado a seguir (Figura 40) é um dos mais energeticamente simplificados da série, tanto pela simplicidade dos traços que formam o rosto quanto pelo uso discreto da cor (violeta e azul-turquesa). A síntese presente no retrato é o resultado de um trabalho longo e meticuloso que buscou elucidar apenas características elementares.

Figura 39 – *Autoportrait au chapeau*  
(Cézanne, 1882)



Fonte: Cézanne (1882).

Figura 40 – *Retrato de Sylvette David*  
(Picasso, 1954)



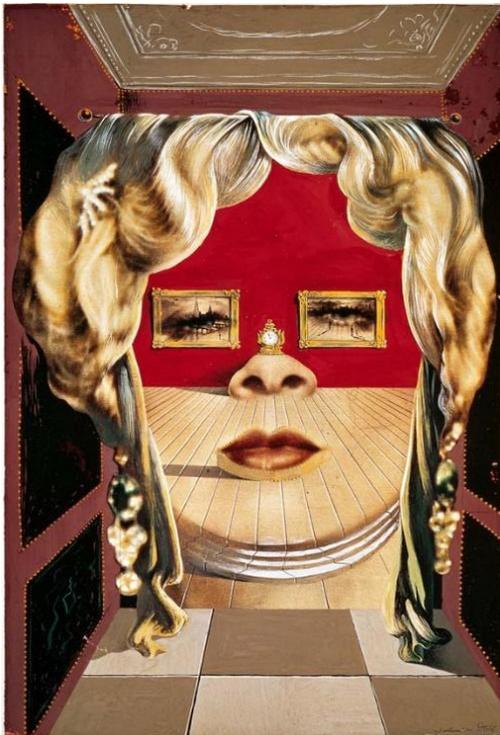
Fonte: Picasso (1954).

Houve momentos na arte em que o rosto foi profundamente balizado sem perder a sua forma, como acontece no retrato da atriz Mae West pintado pelo artista surrealista Salvador Dalí, intitulado *Mae West's face which may be used as a surrealist apartment* (“Retrato de Mae West, que pode ser usado como um apartamento surrealista”). Ele é apresentado na Figura 41. Ao pintá-la, Dalí transformou o seu rosto em elementos de decoração, ou melhor, em um conjunto de móveis. Ou pode ter ocorrido o contrário: um conjunto de móveis converteu-se em Mae West. Cada um dos atributos inconfundíveis do rosto da atriz assemelha-se a um elemento de uma estranha sala. Os seus olhos são quadros pendurados na parede, o nariz é uma lareira, a boca é um sofá e os cabelos loiros são as cortinas. Independentemente da peculiaridade da obra, a imagem não nega sua semelhança física com a atriz, ao passo que o rosto não se restringe apenas ao corpo humano; tudo pode ser rostificado. Analisando com o aparato teórico de Deleuze e Guattari, à tal obra pode ser aproximado o conceito de devir. O rosto, então, está em devir-mulher-quarto, devir-mulher-mobília, e a tela, como um todo, rearranja os agenciamentos da pintura.

Por fim, a obra da década de 1960 do artista Roy Lichtenstein, um dos representantes mais típicos da arte pop (1950), mostra um estilo condizente com os avanços gráficos da época. Lichtenstein é o criador da tela *Shipboard girl* (“Garota a bordo do navio”), na qual se vê o rosto extasiado de uma mulher loira executado com uma técnica característica dos desenhos em

quadrinhos — exceto pelo detalhe de que na pintura os pontos de cor lisa não correspondem a um padrão de gravura ampliado, eles foram pintados um a um (ver Figura 42). A referência à técnica e ao estilo de desenho dos quadrinhos torna a imagem familiar, mas nesse caso — como em todas as obras de Lichtenstein — o espectador não sabe nada do drama sentimental ao qual a figura alude. Parece que o pintor confronta a imagem com o problema da linguagem estereotipada, o que dá a impressão de uma comunicação intuitiva, mas na verdade a isola da realidade. Assim, uma imagem familiar torna-se, ao mesmo tempo, desconhecida.

Figura 41 – *Mae West's face which may be used as a surrealist apartment* (Salvador Dalí, 1935)



Fonte: Dalí (1935).

Figura 42 – *Shipboard girl* (Roy Lichtenstein, 1965)



Fonte: Lichtenstein (1965).

Ao longo do tempo, o rosto não parou de ser retratado. A imagem que o humano cria de si continua se modificando e se reinventando em novas formas. Os artistas contemporâneos não pararam de explorar o rosto; eles o interpretam de maneiras distintas a fim de que corresponda às múltiplas concepções sobre a beleza, sobre o interior psicológico e sobre a noção de indivíduo, tendo em vista uma sociedade que compreende que não existe um ideal único e absoluto de beleza, nem uma só forma de explicar o interior do espírito humano refletido no rosto. Atualmente, à representação do rosto são acrescentados os artifícios dos aparelhos tecnológicos, as famigeradas *selfies* e filtros. Belting (2019) esclarece que os recursos da era digital não inovaram quando inventam rostos arbitrários no monitor por meio da exibição de

imagens analógicas. Do ponto de vista desse pensador alemão, em termos de qualidade da imagem, a expressão da face obtida por meio dos filtros não se diferencia de modo determinante das representações de rostos pintados. Todos esses instrumentos são apenas maneiras de expressão ou autoexpressão. Com a coleção de imagens selecionadas, buscamos demonstrar que nunca existiu unidade do rosto e que, provavelmente, ela jamais existirá, bem como que não há uma superioridade nas imagens. A todas essas variações de rostos ao longo do tempo, são adicionadas as variações do espaço geográfico e das civilizações nas quais as imagens foram criadas. Civilização, gosto, concepção de mundo e de sujeito se renovam constantemente e ditam a percepção que o humano tem dele mesmo. Isso nada diz do rosto em si, diz somente de percepções.

#### 4.1.2 O que é um rosto?

Nesta parte do texto, fazemos um desvio teórico para dialogar com o historiador da arte e antropólogo alemão Hans Belting, mais especificamente com sua obra *Faces: uma história do rosto* (2013), dedicada à compreensão de tal tema em uma perspectiva histórica. O antropólogo confessa logo nas primeiras páginas: “belo azar perseguir um tema que não se deixa enquadrar por nenhuma moldura teórica e conduz àquela que para o homem é a imagem por antonomásia” (BELTING, 2019, p. 9, tradução nossa).<sup>90</sup> Vemos, de início, a dificuldade em decifrar e determinar, de maneira concisa e pontual, o que vem a ser um rosto. Talvez o impasse se dê pela impermanência natural do “objeto” pesquisado. Como visto, na história da arte, as representações dos rostos (suas imagens) mudaram e mudam a todo tempo. Do mesmo modo, alteram-se os direcionamentos sobre o que é um rosto, o que ele representa e a que ele serve, o que aumenta a dificuldade de assimilar o que compete ao rosto em si — aspecto curioso, pois o rosto humano segue sendo o mesmo, isto é, independentemente das suas ilustrações, ainda temos o mesmo rosto desde o primeiro *Homo sapiens*. O rosto é mais antigo do que a mais antiga cultura e civilização de que temos notícia. Ele mantém as mesmas características e segue sendo o mesmo através das épocas. Mas somente no aspecto geral. Num olhar mais atento, vê-se que não há eterna permanência nas imagens que se formam em um rosto ou que formam o rosto (BELTING, 2019). O rosto muda com a passagem do tempo, ele envelhece, suas linhas e traços ganham novas formas, de modo que os retratos fotográficos de 20 anos atrás de uma pessoa qualquer são quase irrepresentáveis e, a depender, irreconhecíveis em relação

---

<sup>90</sup> No original: “Schönes Pech, ein Thema zu verfolgen, das sich von keinem theoretischen Rahmen einrahmen lässt und zu dem führt, was für den Menschen das Bild von Antonomasie ist”.

ao rosto atual. A sua definição escapa a fotografias, retratos e representações. Para o teórico alemão, a história do rosto não se confunde com os desdobramentos do retrato ao longo da história da arte, e sim com os contrastes dos seus significados na história cultural. Belting busca o entendimento do rosto como resultado do processo evolutivo humano das primeiras civilizações conhecidas aos dias atuais, passando por suas significações de acordo com as estruturas sociais. Justamente por isso, ele alerta que “não podemos falar de uma história do rosto, mas de histórias do rosto”<sup>91</sup> (BELTING, 2019, p. 12, tradução nossa). Vê-se, então, que a história do rosto é uma história cultural que ainda está sendo contada.

Pode-se dizer que o substantivo “rosto” está ligado às noções humanas de “face” e “cara”. Mesmo quando se trata de animais e objetos, entra em ação o antropomorfismo dos elementos: buscamos encontrar neles um rosto. O termo também é usado para descrever o semblante, a fisionomia, a expressão daquilo que o sujeito sente ou ao que ele remete, geralmente por meio da palavra informal “cara”: “Que cara é esta?”, “Você está com cara de X”, “Você tem cara de X”. Segundo Deleuze,

De acordo com as circunstâncias, pode-se fazer dois tipos de perguntas a um rosto: em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou ressentido? Ora o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto, que o *wonder* inglês conservou. Na medida em que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes. Ora, ao contrário, ele prova ou ressentido algo, e então vale pela série intensiva que suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, cada parte assumindo uma espécie de independência momentânea (DELEUZE, 1983, p. 116).

Na citação, há diferentes informações que geram inquietações. Mas, se nos concentrarmos nas questões postas acima (“em que você pensa? Ou então: o que há com você, o que você tem, o que você sente ou ressentido?”), veremos que elas podem ser decifradas por um segundo sujeito que observa.<sup>92</sup> Isso ocorre porque o rosto é um composto de músculos capazes de se articular a fim de emitir emoções<sup>93</sup> básicas, como medo, raiva, alegria, espanto,

---

<sup>91</sup> No original: “Wir können nicht von einer Geschichte des Gesichts sprechen, sondern von Geschichten des Gesichts”.

<sup>92</sup> “A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (‘veja, ele parece irritado...’, ‘ele não poderia ter dito isso...’, ‘você vê meu rosto quando eu converso com você...’, ‘olhe bem para mim...’). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36).

<sup>93</sup> Elias (2014, p. 16) explica o “significado da palavra *emoção*. Derivada do latim *emovere*, o seu significado está sobretudo ligado ao movimento exteriorizado, sendo que o prefixo *e-* significa fora e *movere* significa movimento, ou seja, mover para fora. A emoção é um conjunto de reações, variáveis na duração e intensidade, que ocorrem no corpo e no cérebro, geralmente desencadeadas por um conteúdo mental”.

etc., compartilhadas pelo entendimento comum do outro. Mas os rostos também são aptos a criar expressões que dizem respeito a uma característica singular de um indivíduo — um tique, por exemplo —, o que remete à noção de algo particular. Contendo 11 músculos mímicos, o rosto é capaz de exibir mais de 10 mil expressões, que podem se dar em um quarto de segundo. O rosto é dividido em duas áreas: a superior, formada pela testa, pelos sobrolhos e pelos olhos, e a inferior, formada por nariz, boca e queixo. Contudo, o material biológico e genético está além da fisionomia, pois cria imagens no rosto. As expressões faciais são anteriores à linguagem. O ser humano começou a falar muito tempo depois de o seu rosto já expressar diversas informações sobre ele. Mesmo que a fisionomia humana advenha de um legado genético que pouco se transforma com a passagem do tempo,<sup>94</sup> ainda não temos o controle completo de nossa própria face. As expressões faciais são a consequência dos estados psicológicos e emocionais de um sujeito, porém muitas vezes o rosto expressa um semblante distinto daquele que se deseja demonstrar ou até oposto ao sentimento que acomete o corpo. Desse modo, as emoções podem ser dissimuladas, escondidas ou confundidas. E mesmo assim somos, desde crianças, impulsionados a “ler” os rostos como se essa fosse uma tarefa simples, natural e clarividente. Para reconhecer ou adivinhar o que está expresso no rosto, segundo Belting, é preciso considerar que há muito que não está nele: ele revela e oculta o que representa. Trata-se ora de uma superfície expressiva que diz algo, ora de uma superfície vazia que oculta algo, aspecto muitas vezes desconsiderado. Trivialmente, o rosto em si é tomado como aberto e comunicativo, como uma superfície clara que garante a estabilidade e a ordem entre as pessoas ao se deixar ver e desvelar, como se no encontro com o rosto fosse possível conhecer o íntimo do outro e, assim, assegurar-se que a pessoa não oferece risco.

O rosto, portanto, representa e esconde algo. Ele é uma superfície de inscrição, de modo que diferentes culturas produzem rostos díspares, e cada um desses rostos, na realidade, demonstra qual seria o rosto ideal a partir de determinada ótica social. Quer dizer, temos um rosto enquanto fisionomia e um rosto como dispositivo político-cultural. O que ocorre é que as identidades começam com o rosto, uma vez que não há nada anterior a ele: não há nenhum âmbito anterior ao rosto em si, cujas imagens assimétricas e estranhas formam representações

---

<sup>94</sup> Entre a cabeça e o rosto, há uma variação dos músculos em três diferentes grupos: os músculos mastigadores, os músculos oculomotores e os músculos da mímica. Segundo Elias (2014, p. 6), os “músculos da mímica têm uma particularidade, na sua origem prendem-se no osso através de um tendão e inserem-se na face profunda da pele, sendo que as células do músculo prolongam-se para as fibras de colágeno da pele. Estes músculos também se distribuem em grupos: os músculos dos olhos, os músculos do nariz, os músculos da boca e os músculos do pavilhão auricular”. Apenas os últimos não são relevantes para a expressão humana, os demais se contraem e se estendem a fim de emitir emoções. Encobrendo os músculos, há a pele, que, entre outros aspectos, se caracteriza por não ter a mesma elasticidade em toda a sua extensão, o que a deixa marcada em determinadas áreas com as conhecidas rugas.

das identidades genéricas e da identidade ideal. Segundo o pensador alemão, é o rosto o primeiro âmbito da vida humana em que se experimenta imagens, na medida em que a história das imagens começa nele, começa com o rosto biológico se convertendo em imagem. Em um segundo momento, somos transformados em produtores e receptores do rosto alheio, e num terceiro instante o representamos por meios técnicos, como o fazer artístico. O rosto é usado para expressar a imagem da identidade. Em outras palavras, as imagens que advêm do rosto criam identidades que configuram nossa leitura sobre ele. Entretanto, o rosto não é algo individual. Ao contrário, ele está sujeito aos vínculos sociais, que não são precisos em sua identificação. Diz Belting (2019, p. 33, tradução nossa): “as imagens mostram qualquer coisa que não são”.<sup>95</sup> Temos no rosto um funcionamento em mais de uma modalidade, já que ele tanto consiste em uma imagem social quanto apresenta imagens tidas como a expressão de um “eu” interior estipulada pela leitura dos corpos. A questão central, de nossa perspectiva, é que em qualquer um dos funcionamentos há a mesma constante: a busca por se assemelhar à imagem-modelo, ao ídolo, como única forma de validar a própria imagem, a identidade.

Belting (2019, p. 41, tradução nossa) apresenta “a inquietante pergunta: será que não fabricamos um si [um rosto] apenas para podermos exprimi-lo?”.<sup>96</sup> É o mesmo que questionar se criamos um rosto, enquanto identidade fixa, para nos afirmarmos como indivíduos em meio à massa da população. As indicações teóricas para responder a tal questão estão na obra de Belting. O autor indica que o rosto pode ser entendido como uma imagem fabricada e não dada, pois a sua representação muda de acordo com a cultura de cada sociedade e de cada época. Muitas vezes, por meio do rosto, é possível caracterizar toda uma civilização reduzindo-a a um só traço: um rosto com os olhos monólitos designa a sociedade e a cultura orientais, mesmo sendo elas gigantescas e heterogêneas, ou mesmo que a pessoa em questão tenha nascido em um país do Ocidente. A reprodução dos rostos forma uma imagem com mais de um sentido, que tanto pode ser a imagem do rosto em si como a representação de um tipo de rosto. Muitas vezes essas imagens são tidas como uma única coisa, o que deriva da confusão entre o que é e o que se mostra. Mas não se trata apenas disso. Há rostos espalhados em imagens de diferentes tipos, e o rosto singular é capaz de produzir imagens por meio da constante atividade da sua fisionomia, que se desdobra em olhares variáveis, nuances no tom da voz, semblantes silenciosos ou barulhentos — expressões que têm significados distintos em cada contexto sociocultural. Desse modo, o rosto não é uma particularidade que distingue a singularidade de

---

<sup>95</sup> No original: “Bilder zeigen etwas, was sie nicht sind”.

<sup>96</sup> No original: “die beunruhigende Frage: Stellen wir nicht ein Selbst [ein Gesicht] her, nur damit wir es ausdrücken können?”.

cada sujeito; há nele diversos condicionamentos impostos pelas estruturas sociais que devem ser levados em conta. A noção de belo, a título de exemplo, é claramente diferente de um século a outro, de uma década a outra, e o significado das expressões de um rosto também é fruto de uma época.

Contudo, o rosto — ou melhor, a *noção de rosto* — sofreu mudanças somente quando observado no plano da história e da cultura. Há o rosto enquanto face, que possuímos, e o rosto enquanto noção de rosto, criado a partir das referências socioculturais que nos são passadas desde que nascemos em prol de nossa sobrevivência em determinado grupo social. Por ser assim, há uma confiança ilusória em determinados rostos como regentes da norma social (rostopolicial, rosto-padre, rosto-psicanalista), e mesmo uma confiança na compreensão de si mesmo, do próprio rosto. A imagem de rostos mais refinados aparece depois do surgimento da linguagem e deriva de grupos sociais mais complexos. São rostos que vão além do seu estado natural, que passam a ser interpretados e, conseqüentemente, ressignificados. O rosto é a parte do corpo mais exposta no contato social, por isso é um importante canal de comunicação. Não estando restritas apenas ao humano, as expressões faciais são o primeiro sistema de comunicação. Na civilização europeia, por exemplo, o rosto condensa a imagem do humano enquanto ser racional e evoluído. A noção de que o rosto está ligado ao reconhecimento social e à interioridade do sujeito se desenvolveu principalmente na Modernidade. Todavia, há uma grande problemática relativa ao vínculo entre o rosto e a concepção de “eu interior” enquanto ser profundo com uma essência inalterável, ou seja, com uma identidade fixa que determina o que ele é. Dessa perspectiva, a expressão do sujeito e o que se deseja exprimir são desconsiderados. Tem-se a ideia de uma realidade rígida em que o entendimento do “eu” não varia; ele é neutro e não é acometido por interferências externas. Assim, o rosto pertenceria somente ao sujeito, o que, de fato, não se aplica. Afinal, o meio estipula a noção de sujeito, de rosto e, inclusive, de “eu”.

#### 4.1.3 O “eu” entre a pessoa, o sujeito e o indivíduo

As ideias que constituem a noção de “eu”, a identidade de uma pessoa, podem parecer inatas ao humano, e, de fato, vê-se que o entendimento de si como ser vivo é intuitivo<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Isso não implica que tal noção tenha surgido de uma tradição. Mauss (1938, p. 6, tradução nossa) comenta: “Não sustento que houvesse uma tribo, uma língua, e que a palavra ‘eu’ (veja que ainda a usamos com duas palavras [em francês, *je* e *moi*]) não existia e não expressava algo claramente representado. Pelo contrário, além do pronome, um número muito grande de idiomas é marcado pelo uso de abundantes sufixos posicionais, que têm muito a ver com a relação no tempo e espaço entre o sujeito que fala e o objeto do qual ele fala. Aqui, o ‘eu’ é onipresente, e ainda assim não é expresso por ‘eu’ [*moi*], nem por ‘eu’ [*je*]. [...] Direi apenas: é óbvio,

Entretanto, as variações terminológicas empregadas para dizer “eu” nasceram e se multiplicaram lentamente durante muitos séculos, sendo atravessadas por diversas vicissitudes. Ainda hoje, a identidade, o “eu”, é flutuante e passa por novos desenvolvimentos. O sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss, no texto *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne celle de “moi”*, busca substituir por uma compreensão mais precisa a visão ingênua com que a história contempla o “eu” e as demais noções que o formam, como a de consciência. Seu intuito é demonstrar quão recentes são a palavra filosófica “eu”, a “categoria do eu” e o respeito ao “eu”, em particular ao “eu” dos outros (MAUSS, 1938, p. 7). A partir dessa proposta, Mauss transita por diversas civilizações e teóricos, com os quais também vamos dialogar a fim de tratar de três momentos do “eu”: o cristão, o moderno e o contemporâneo.

Ao buscar algumas definições usuais de determinadas palavras caras a esta pesquisa (definições de ordem semântica, não especificamente filosófica), vemos que “eu”, pronome referente à primeira pessoa do singular, é definido também como um substantivo masculino. O termo “eu” designa a *pessoa* que está executando a ação e/ou referindo-se a si mesma, e ele normalmente funciona como *sujeito* numa oração. Mais precisamente, o “eu” refere-se à individualidade da pessoa humana, do *indivíduo*. Nessa breve definição, encontram-se três termos que remetem um ao outro, mas cujos sentidos têm especificidades. São eles: pessoa, sujeito e indivíduo. Devido à proximidade de seu sentido geral, tais substantivos são comumente usados como sinônimos, uma vez que remetem aos pronomes pessoais e ao “eu”. Por sua vez, substantivo “sujeito” ganha mais de um definição, uma no sentido clássico e outra no moderno. Isso indica, de antemão ao estudo filosófico, que seu uso é articulado de diferentes formas ao longo da história humana; não que o uso dos outros termos não o seja, porém é à noção de “sujeito”, em específico, que o pensamento racional está vinculado — trata-se aqui de um ser pensante, capaz de conhecer o mundo e a si mesmo por meio da razão. Tal termo ganha relevância teórica na argumentação desta tese uma vez que o seu uso chega à atualidade na performance do “eu” atravessada pela racionalidade do pensamento moderno, que passa a formar a identidade do humano e individualizá-lo como um sujeito singular, um indivíduo.

---

especialmente para nós, que nunca houve um ser humano que não tivesse o sentido, não apenas de seu corpo, mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo”. No original: “Je ne soutiens nullement qu'il y ait eu une tribu, une langue, où le mot ‘je – moi’ (voyez que nous le déclinons encore avec deux mots) n'ait pas existé et n'ait pas exprimé quelque chose de nettement représenté. Bien au contraire, outre le pronom qu'elles ont, un très grand nombre de langues se marquent par l'usage d'abondants suffixes de position, lesquels ont trait en grande partie aux rapports qui existent dans le temps et dans l'espace entre le sujet parlant et l'objet dont il parle. Ici, le ‘moi’ est omniprésent, et cependant ne s'exprime pas par ‘moi’, ni par ‘je’. [...] Je dirai seulement: il est évident, surtout pour nous, qu'il n'y a jamais eu d'être humain qui n'ait eu le sens, non seulement de son corps, mais aussi de son individualité spirituelle et corporelle à la fois”.

De acordo com Wolfgang Neuser (2011), a noção de indivíduo é derivada do cristianismo e ganha mais desenvoltura no Renascimento. Em termos precisos, tal ideia surge da experiência que cada pessoa é capaz de vivenciar com a entidade suprema de Deus. Entretanto, é ainda no período grego clássico que o entendimento de si como pessoa é acrescido de um sentido moral: temos então o ser consciente, independente, autônomo, livre e responsável por suas escolhas. A moral introduz o preceito de que é a consciência que deve guiar o sujeito. No plano político, as honras e os grandes cargos gregos eram dados às pessoas com uma moral valiosa por terem a consciência clara sobre o bem e o mal. Nesse contexto, a autoconsciência se tornou a prerrogativa da pessoa moral.

Posteriormente, a associação entre o sujeito e o exame de consciência adquiriu um fundamento metafísico, imposto pelo cristianismo. Foram os cristãos que fizeram da pessoa moral uma entidade metafísica, por meio da força religiosa segundo a qual a noção de humano está atrelada ao divino. Como se lê em Gálatas 3:28: “não pode haver judeu nem grego; nem escravo nem livre; nem homem nem mulher; porque todos vós sois um em Cristo”. Por sua vez, Deus não se reduz a uma unidade de ser, mas está dividido em três e forma a trindade: pai, filho e espírito santo. Os integrantes da trindade têm em comum a mesma natureza sagrada e a santidade, mas a cada um deles é designada uma tarefa divina distinta, sem que haja hierarquia entre os poderes. Se Deus é três, de acordo com o teólogo Xavier Lacroix (2009), o indivíduo humano é um. Porém, ele é composto por uma dupla partição: alma e corpo, instância física e instância metafísica — o homem é feito à imagem e semelhança de Deus. A alma, o interior do indivíduo, por meio do qual ele acessa Deus, é sua parte verdadeira, por ser constituída pela graça divina. O corpo, o exterior do humano, está submetido à vontade, ao efêmero e ao pecado: ele é o aspecto superficial. Mas isso não impede que o corpo seja cuidado e preservado de acordo com os preceitos cristãos, o que significa que há no humano aspectos divinos, que, para se manterem divinos, precisam ser preservados. Cabe, então, uma prática consistente para desenvolver o indivíduo em si mesmo (LACROIX, 2009).

De acordo com os estudos de Michel Foucault (2006), o cristianismo estipulou uma verdade obrigatória de si, o que conduziu à formação de uma subjetividade cristã no Ocidente. Tal subjetividade constitui um sujeito obediente que reconhece a sua natureza pecaminosa e por isso renuncia a si mesmo em prol de uma verdade divina. Assim, foi estipulada a unidade do homem e de Deus, e ao primeiro foi entregue o seu livre-arbítrio. Foi com a ascensão do cristianismo que os pressupostos da liberdade individual, da consciência individual e do direito de se comunicar diretamente com Deus, de ser o seu próprio sacerdote e de ter um Deus interior foram levantados. Posteriormente, isso serviu de base para se estabelecer que: a noção de pessoa

= o eu; o eu = a consciência como categoria primária. Ou seja, o interior do indivíduo reflete o seu “eu”, que é a sua consciência. É por meio da “consciência de si” que o cristianismo estabelece a pessoa moral (MAUSS, 1938).

Vale salientar que, mesmo na Pós-Modernidade, a noção de pessoa fundamentada pelos preceitos cristãos permanece sendo a noção-base da civilização. A construção do sujeito de hoje data de séculos atrás e tem sua origem na relação entre o humano e o divino. Sobre esse tema, o texto *A dobra: psicologia e subjetivação* comenta:

A tendência a situar em um espaço interior tudo aquilo que tem que ver com a alma, a subjetividade, o mental, a moral ou a virtude remonta a concepções cristãs. Santo Agostinho é o exemplo mais palpável desse exercício, que adquire sua formulação mais acabada na obra de Descartes. Na obra desse pai da modernidade, é possível encontrar a justificação filosófica, *more geometrico*, para a distinção entre um mundo “interior” e outro “exterior”, em que o primeiro é povoado por conjuntos e séries de entidades mentais, pensamentos e ideias que, em si mesmas, são independentes do segundo, espaço relegado para o material, o inerte e o mecânico (DOMÈNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 114).

A construção do entendimento do sujeito marcou a transição da filosofia medieval para a filosofia moderna, e conjuntamente foi construído o entendimento do “eu”. O pensador francês René Descartes foi quem primeiro apresentou a cisão entre “a coisa pensante” (*res cogitans*) e a matéria, a substância (*res extensa*). Na obra *Discurso do método* (1637), Descartes se ocupou da constituição de um conhecimento seguro acerca do mundo, um conhecimento que não fosse abalado pelas incertezas dos sentidos. Sua busca visava a verdades indubitáveis e, para alcançá-las, ele colocou *tudo* em questão: todo o seu conhecimento mais complexo, todas as suas noções básicas e percepções primárias. A sua primeira constatação verdadeira consistia no fato de ele pensar, o que afirmava sua existência. Deriva daí sua célebre declaração “Penso, logo existo” (*Cogito ergo sum*), que inaugurou a ideia de um sujeito pensante capaz de conhecer a si mesmo e ao mundo à sua volta. Logo, a primeira certeza sobre o real é a veracidade de sua existência. A capacidade do sujeito de pensar, o exercício do seu próprio pensamento, é equivalente à sua capacidade de se autoperceber e de afirmar a sua existência. Ou seja, a noção de “eu” se atrela à noção de pensamento racional.

Até aqui, vê-se que a noção de indivíduo como ser autônomo, racional e centrado em si é uma concepção europeia, ocidental e moderna que culmina na razão dualista que separa corpo e pensamento. Ao longo do período moderno, o sujeito passa a ser entendido como um objeto isolado do meio social que pode ser apreendido por completo por análises objetivas. Nasce, assim, a noção de individualismo, que se torna um fim supremo do sujeito civilizado, cujo “eu” é identificado pelo racionalismo. Isso não significa que todo o desdobramento tenha advindo

de Descartes, mas esse é, certamente, um dos autores mais importantes da história do sujeito moderno. Ele argumenta:

De há muito observara que, quanto aos costumes, é necessário às vezes seguir opiniões, que sabemos serem muito incertas, tal como se fossem indubitáveis, como já foi dito acima; mas, por desejar então ocupar-me somente com a pesquisa da verdade, pensei que era necessário agir exatamente ao contrário, e rejeitar como absolutamente falso tudo aquilo em que pudesse imaginar a menor dúvida, a fim de ver se, após isso, não restaria algo em meu crédito, que fosse inteiramente indubitável. Assim, porque os nossos sentidos nos enganam às vezes, quis supor que não havia coisa alguma que fosse tal como eles nos fazem imaginar. [...] Mas, logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de a abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava. Depois, examinando com atenção o que eu era, e vendo que podia supor que não tinha corpo algum e que não havia qualquer mundo, ou qualquer lugar onde eu existisse, mas que nem por isso podia supor que não existia; e que, ao contrário, pelo fato mesmo de eu pensar em duvidar da verdade das outras coisas, seguia-se muito evidente e muito certamente que eu existia; ao passo que, se apenas houvesse cessado de pensar, embora tudo o mais que alguma vez imaginara fosse verdadeiro, já não teria razão alguma de crer que eu tivesse existido; compreendi por aí que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que, para ser, não necessita de nenhum lugar, nem depende de qualquer coisa material. De sorte que esse eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e, mesmo, que é mais fácil de conhecer do que ele, e, ainda que este nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é (DESCARTES, 1996, p. 37, grifo nosso).

Na atualidade, nos deparamos com um contexto singular: “há mais de duas décadas as ciências assistem à morte do Sujeito. Sob a rubrica ‘crise do eu’, critica-se e rejeita-se a definição de um sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado” (DOMÈNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 113). De acordo com o sociólogo britânico Nikolas Rose (2001), a ideia de “eu” passa por uma crise que pode não ser reversível. Ao longo do tempo, deram-se por acabadas certas imagens do “eu” que guiaram a filosofia ocidental, como as noções de “sujeito universal, estável, unificado, totalizado, individualizado, interiorizado” (ROSE, 2001, p. 139). Mesmo que tal imagem seja apenas uma ilusão, uma definição do humano que nunca poderia existir de forma coerente e unificada, foi ela que guiou o sujeito ao longo de diversos séculos. Apenas em meados do século XX é que o sujeito passou a ser entendido fora de um plano enrijecido, e a ontologia humana, por sua vez, passou a ser vista como a ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo.

No lugar do “eu” datado, proliferam novas imagens de subjetividades fluidas, que surgem como resultado sociocultural de circunstâncias singulares da época, do local e da exposição do indivíduo ao meio social. Na contemporaneidade, “fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, de

subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem, etc.” (DOMÈNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p. 113). À medida que uma noção unitária de sujeito torna-se retrógrada, as características individuais tornam-se, cada vez mais, definidoras do “eu” como meio de expressar uma identidade. Ou seja, passa-se a buscar a identidade de *cada* indivíduo. Com isso, “os seres humanos são interpelados, representados e influenciados *como se fossem eus* de um tipo particular imbuídos de uma subjetividade individualizada”, o que recai numa generalização das identidades ou numa nomeação desesperada de sujeitos “motivados por ansiedades e aspirações a respeito de sua autorrealização, comprometidos a encontrar suas verdadeiras identidades e a maximizar a autêntica expressão dessas identidades em seus estilos de vida” (ROSE, 2001, p. 140).

Estamos diante de uma nova imagem do “eu”, formada pela combinação das noções de liberdade e autonomia. Essa nova imagem atribui ao sujeito a responsabilidade por sua própria criação e a gerência de si por intermédio dos seus atos e escolhas. O sujeito pode ser tanto o seu herói quanto o seu maior inimigo. Deriva daí a ênfase, nas últimas décadas, nas terapias psicológicas como recurso que norteia o pensamento (ou a psique, a consciência) para o seu melhor uso e o desvelamento, pelo indivíduo, das especificidades de sua identidade. O teórico complementa:

Portanto, o ser humano é entendido como aquele agente que se constrói a si próprio como um eu ao dar à sua vida a coerência de uma narrativa. Evidentemente, o eu, simplesmente em virtude de ser capaz de se narrar a “si próprio”, em uma variedade de formas, é implicitamente re-invocado como um exterior inerente unificado relativamente a essas comunicações (ROSE, 2001, p. 156).

Não à parte das variações terminológicas, o entendimento social do que seria uma pessoa passou por uma longa transformação até essa noção se tornar o que se tornou há menos de um século e meio, uma categoria do “eu”. Longe de ser a ideia primordial inscrita nas profundezas de nosso ser, ela permanece se construindo lentamente, se esclarecendo, se especificando, se identificando com o autoconhecimento, com a consciência de si e mesmo com a consciência psicológica. Segundo Mauss, foram os povos latinos que estabeleceram parcialmente a noção de pessoa. Para eles, essa noção era mais do que um fato organizacional, mais do que um nome ou um direito a um personagem e uma máscara ritual: ela era um fato fundamental da lei. Isto é, a pessoa era compreendida como uma entidade política. Derivado da palavra grega *persona*, que também significa “máscara”, o termo “pessoa” refere-se ao caráter e à personalidade de alguém, ao que alguém é e ao que quer ser. “Pessoa”, nesse sentido, faz alusão àquilo que Mauss (1938, p. 22) denominou “o verdadeiro rosto” (*la véritable face*), pois,

com os latinos, a máscara é arrancada e a palavra “pessoa” passa a remeter diretamente à intimidade do sujeito.

Isso posto, pode-se dizer que o processo de configuração dessas noções envolve a busca pela identificação de si e do outro, da identidade e do “eu”. Esse processo se deu pela passagem da máscara ao rosto, do personagem à pessoa; depois, houve a atribuição do nome e, então, o sujeito ganhou valor metafísico e moral. Sequencialmente, lhe foi atribuída a consciência moral de um ser cristão, o conhecimento fundamental do pensamento racional e o caráter psíquico. Depois, houve a fragmentação. Mas, e isso talvez seja o mais importante, a jornada não parou por aqui. Ainda há que se descobrir os rostos por trás das máscaras.

## 4.2 OS OUTROS DOIS ESTRATOS

Os estratos não são processuais. Eles não precisam ocorrer um de cada vez, nem é necessário que um acabe para que o outro comece. Ao contrário, os estratos se interpõem uns aos outros e se misturam nos regimes. Os três, organismo, significância e subjetivação, podem se dar simultaneamente e formar juntos um sistema. Por ser assim, se antes tratamos do organismo, agora parece importante discorrer sobre os demais estratos que o cruzam. Assim, se antes foi tratado o organismo, agora seguimos adiante na investigação.

O contrário também acontece: ao se tratar da rostidade, outro estrato ganha maior importância sem que o do organismo seja desconsiderado. Contudo, antes de esses elementos serem trabalhados no platô “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?” na qualidade de estratos, Deleuze e Guattari apresentaram, no platô “587 a.C.-70 d.C. – Sobre alguns regimes de signos”, os conceitos de *significância* e *subjetivação*, submetidos à ordem da linguagem e do discurso. Tais conceitos não ficam restritos a esses dois momentos do texto, eles são retomados diversas vezes na obra.

### 4.2.1 Da significância

Com foco nos recortes citados, vamos nos aprofundar um pouco mais na teoria. No platô sobre os regimes de signos, *o regime significante*, próprio da significância, é tido como o estrato estruturalista da linguagem. Nele, uma cadeia sequenciada de signos é formada até gerar um enunciado cuja estrutura esteja engendrada por um significante que remeta a outro significante, este a outro significante e assim por diante. Basicamente, tal regime pode ser demonstrado da seguinte maneira:

$$S \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow \dots$$

Devido à estrutura desse regime, os autores afirmam ser cabível abster-se do conteúdo. Segundo eles, o regime significante não conserva relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa. Ele somente conserva a relação formal do signo com outro signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 64). Assim, na remissão de um significante a outro e ao infinito, criam-se circularidades de diversos tamanhos, e o mesmo significante retorna em diferentes círculos, fazendo um percurso em espiral. Os elementos de um círculo podem remeter a outros círculos, o que faz o significante saltar de um círculo a outro a fim de dar continuidade à estrutura.<sup>98</sup> O intuito é encontrar um significante que continue a cadeia sequenciada a fim de que o enunciado seja produzido. Para tanto, a interpretação dá o impulso ao salto. Faz-se necessário algo que valide o “sentido” atribuído à sequência de signos, e “o mecanismo secundário a serviço da significância é a interpretância ou a interpretação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 67). O sentido da interpretação pode advir de fontes variadas — um sacerdote, um guru, um psicanalista — ou ser justificado por uma explicação científica, religiosa, filosófica, etc. No platô “10.000 a.C. – Genealogia da Moral: quem a terra pensa que é?”, Deleuze e Guattari complementam a teoria ao afirmar que há regimes que territorializam e regimes que desterritorializam, sendo que sua condição de enunciação dependerá de o sistema ser de territorialização ou de desterritorialização. O estrato significante é o mais desterritorializado dos regimes, por não ter uma ligação com o significado. Há nele a desterritorialização da expressão, que passa a não depender do conteúdo. Ele é alheio ao conteúdo. Com isso, tal estrato estabelece um “*continuum* amorfo atmosférico”, entendido como um significado em que o significante é abstrato e sem sentido. Comentam os pensadores:

O signo já alcançou, então, um alto grau de desterritorialização relativa, no qual é considerado como símbolo em uma remissão constante do signo ao signo. O significante é o signo redundante com o signo. Os signos emitem signos uns para os outros. Não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remete, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra sobre um *continuum* amorfo atmosférico. É esse

<sup>98</sup> Como exemplo, podemos considerar os quatro círculos base que envolvem um sujeito-homem-neurótico: um corresponde ao meio social, o outro corresponde ao ambiente de trabalho, o seguinte corresponde à família e o último, à sua própria identidade. O significante “repressão”, por exemplo, será encontrado no círculo social na imagem do Estado, da polícia, da igreja, etc. Quando buscado no círculo do trabalho, o significante salta para a figura de maior poder repressor, o chefe. No círculo familiar, ele salta para a figura do pai — se o sujeito tiver sido criado em uma tradicional família patriarcal —, e salta para a repressão exercida pelo próprio indivíduo contra si no círculo da identidade, para corresponder à definição que lhe foi atribuída como homem-hétero. Assim, um círculo explica, justifica, a presença do mesmo significante no círculo seguinte.

*continuum* amorfo que representa, por enquanto, o papel de “significado”, mas ele não para de deslizar sob o significante para o qual serve apenas de meio ou de muro: todos os conteúdos vêm dissolver nele suas formas próprias. Atmosferização ou mundanização dos conteúdos. Abstrai-se, então, o conteúdo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 64).

De acordo com a citação acima, o significado da cadeia de significantes depende dos signos do círculo. Mais do que isso, o significante está em contínuo deslocamento —sem parar de significar — e impele no pensamento uma espiral que o torna repetitivo, obsessivo.<sup>99</sup> Trata-se, então, de uma cadeia de significantes homogênea, descolada do conteúdo, que replica os signos coletivos e que não para de interpretar a relação de um com o outro. Todo signo tem um significado oculto por trás dele no regime significante. Justamente por isso, ele está ligado à ideia de metáfora, metonímia, interpretação. Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2012a, p. 28) definem a *significância* como “tudo o que é significante e significado, tudo o que é suscetível de interpretação, de explicação, tudo o que é memorizável, sob a forma de algo que lembra outra coisa”. A interpretação é o operador que transforma o significante em significado, enquanto “significância e interpretose são as duas doenças da terra ou da pele, isto é, do homem, a neurose de base” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 68). Há um apelo à interpretação que adiciona a todo momento um novo significante à cadeia do enunciado.<sup>100</sup> O novo significante advém da reterritorialização da estrutura, que instaura um novo signo, o qual, por sua vez, implica um novo significante — e a engrenagem volta a se repetir. Na interpretação,

[...] o significado assume uma nova figura: deixa de ser esse *continuum* amorfo, dado sem ser conhecido, sobre o qual a rede dos signos lançava sua malha. A um signo ou a um grupo de signos corresponderá uma parte de significado determinado como conforme, conseqüentemente conhecível (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 67).

O que sai, o que não entra na linha estabelecida dos círculos, o que excede a sequência do regime significante, é expulso do enunciado por não corresponder ao sentido geral. É como se houvesse um núcleo portador do sentido geral que o emite aos demais signos do enunciado. Não à toa os autores relacionam o regime significante ao Estado arcaico: no centro de todos os

<sup>99</sup> Para os autores, a constante significação sistemática torna o pensamento paranoico. “Paranoia” é o termo introduzido na psiquiatria para designar os problemas psíquicos que condizem ao delírio sistematizado.

<sup>100</sup> “Os signos não constituem apenas uma rede infinita, a rede dos signos é infinitamente circular. O enunciado sobrevive a seu objeto: o nome, a seu dono. Seja passando para outros signos, seja posto em reserva por um certo tempo, o signo sobrevive a seu estado de coisas como a seu significado, salta como um animal ou como um morto para retomar seu lugar na cadeia e investir um novo estado, um novo significado do qual é extraído mais uma vez. Impressão de eterno retorno. Há todo um regime de enunciados flutuantes, ambulantes, de nomes suspensos, de signos que espreitam, esperando para voltarem a ser levados adiante pela cadeia. O significante como redundância do signo desterritorializado consigo mesmo, mundo mortuário e de terror” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 65).

círculos, há o significante maior, o déspota, que é o modelo hierárquico e centralizado. É ele que estabelece o sentido e que corta o significante. No núcleo do círculo reside, então, o rosto do soberano, que emana todos os significados replicados nos círculos seguintes. Vê-se aqui o rosto como substância e a forma como significante. Assim sendo, e enquanto estrato da significância, o que tal regime estratifica? Ele estratifica o pensamento. “A significância cola na alma”, dizem Deleuze e Guattari (2012a, p. 26). Ela impõe uma maneira de compreender, perceber e pensar o mundo a partir da ótica dominante, na qual só há uma fórmula correta de interpretação; tudo deve ceder a esse critério. Os autores alertam: “você será significante e significado, intérprete e interpretado. [...] [E, caso não participe da lógica dominante, então] será desviante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 25). O significante está impregnado da imagem majoritária do pensamento, o que faz com que o inconsciente seja submetido ao mecanismo da interpretação e o impede de se tornar produção. Diante disso, romper com o estrato da significância é promover a dessignificação do significante. É o mesmo que libertar o pensamento do aprisionamento do estrato. Quando abordada no platô sobre como criar um corpo sem órgãos, a ruptura do estrato é tomada como um processo de criação de novas e outras formas — formas não só de perceber o mundo, mas também de pensá-lo e vivê-lo.

#### 4.2.2 Da subjetivação

O segundo estrato refere-se ao regime pós-significante. Nós o consideramos o estrato mais importante para a discussão deste capítulo da tese, pois ele instaura o estrato da subjetivação, que constitui as noções identitárias de *sujeito*, de *eu* e de *indivíduo*, além das demais terminologias que designam uma pessoa no escopo social e histórico. A subjetividade é a sua forma e configura o entendimento internalizado de sujeito. Mais do que isso, o objetivo desse estrato é criar sujeitos. Diferentemente do regime anterior, no qual só havia um sujeito, o soberano, no pós-significante há inúmeros sujeitos, que buscam destacar sua singularidade entre as demais. O propósito dos indivíduos consiste em ser originais e fiéis a si mesmos. Sem um centro unificado, a enunciação é individual, e os enunciados que antes eram compartilhados por todos tornam-se próprios a cada um. Isto é, cada sujeito possui a sua interpretação e é responsável pela origem dos seus significados, cada um aborda a questão a partir da sua perspectiva, cada um dá um sentido particular à enunciação — feito encontrado, segundo os autores, no Estado moderno.

O seu exercício também é diferente do exercício do regime significante. Ele rompe com o esquema circular e entra em um esquema linear-espiral. O pós-significante escapa do

significante, da sobrecodificação, por meio de uma linha de fuga,<sup>101</sup> porém em seguida esbarra em outra sobrecodificação. No esquema linear, a segmentaridade ocorre processualmente; “a subjetivação constitui essencialmente processos lineares finitos, de forma que um termina antes que o outro comece: assim como acontece com um cogito sempre recomeçado, com uma paixão ou uma reivindicação sempre retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 94). Vai-se, então, de um processo, de uma paixão para outra sequencialmente, e processualmente o foco de interesse muda. Os autores entendem tratar-se de um regime passional ou subjetivo em que não há circularidades significantes, mas *pontos de subjetivação* que indicam individuações subjetivas, finitas e sucessivas. Isso porque o “ponto de subjetivação” é a ocasião em que o indivíduo interrogado contesta afirmando o seu entendimento sobre si (*eu*), o que o torna sujeito de enunciação (*eu sou...*) e, sequencialmente, indica o sujeito do enunciado (*quem eu sou quando eu respondo a quem*). Nesse regime, o duo significante-significado é descartado, e o que há é o sujeito de enunciação e o sujeito de enunciado: o primeiro surge do ponto de subjetivação, enquanto o segundo torna possível que um novo sujeito de enunciação apareça. O sujeito de enunciação marca o ponto de subjetivação *até* encontrar um ponto de codificação, *que*, por sua vez, cria outro sujeito do enunciado — a sequência linear segue essa lógica. Cada sujeito no mundo tem lugar nessa linha, e cada um tem relação direta com o centro de poder. Não é preciso um intermediário que o leve ao centro, pois o “centro de poder” está em cada sujeito. Com isso, todo indivíduo torna-se uma espécie de buraco negro, um pequeno núcleo de poder, que é distribuído na linha e que absorve tudo o que vem de fora.

Não se trata aqui de centros transcendentais de poder,<sup>102</sup> mas de um poder imanente executado pela normalização de certos modelos no processo linear que se efetua na distinção entre sujeito de enunciação e sujeito de enunciado. Aqui, o sujeito de enunciação é a causa dos enunciados, enquanto o sujeito de enunciado é um componente dele. Assim, ao seguir o modelo e as normas dominantes, o sujeito tem a impressão de exercer a sua liberdade em uma livre escolha, pois acredita obedecer a si mesmo. É dessa maneira que o regime pós-significante cria

---

<sup>101</sup> “A subjetivação impõe à linha de fuga uma segmentaridade que não cessa de renegá-la, e impõe à desterritorialização absoluta um ponto de abolição que não cessa de barrá-la, de desviá-la. A razão disso é simples: as formas de expressão ou os regimes de signos são ainda estratos (mesmo quando considerados por eles mesmos, abstraindo as formas de conteúdo); a subjetivação não deixa de ser um estrato assim como a significância” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 94).

<sup>102</sup> “Eis o que acontece no regime passional ou de subjetivação. Não há mais centro de significância em relação aos círculos ou a uma espiral em expansão, mas um ponto de subjetivação que dá a partida da linha. Não há mais relação significante-significado, mas um sujeito de enunciação, que deriva do ponto de subjetivação, e um sujeito de enunciado em uma relação determinável, por sua vez, com o primeiro sujeito. Não há mais circularidade de signo a signo, mas processo linear onde o signo se abisma através dos sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 86).

uma nova forma de repressão, a saber, “ser escravo de si mesmo, ou a pura ‘razão’, o Cogito”<sup>103</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 89). O sujeito torna-se escravo do seu próprio pensamento, daquilo que ele pensa e do que resulta do seu pensamento. Há, com isso, uma operação por redundância<sup>104</sup> centrada na primeira pessoa do singular: eu, eu, eu. A ideia é criar, ao longo do processo, *eus idênticos* que sejam únicos em seus modos. Explicam os autores:

Depois, do ponto de subjetivação deriva o sujeito de enunciação, em função de uma realidade mental determinada por esse ponto. E do sujeito de enunciação deriva, por sua vez, um sujeito de enunciado, isto é, um sujeito preso nos enunciados conformes a uma realidade dominante (sendo a realidade mental de agora há pouco apenas uma parte desta realidade, mesmo quando parece a ela se opor). O que é importante, o que faz então da linha passional pós-significante uma linha de subjetivação ou de sujeição, é a constituição, a duplicação dos dois sujeitos, e o rebatimento de um sobre o outro, do sujeito de enunciação sobre o sujeito de enunciado [...]. A significância operava uma uniformização substancial da enunciação, mas agora a subjetividade opera, nesta, uma individuação, coletiva ou particular. Como se diz, a substância se tornou sujeito. O sujeito de enunciação é rebatido sobre o sujeito de enunciado, podendo este fornecer novamente, por sua vez, um sujeito de enunciação para um outro processo (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 88).

Se anteriormente vimos que no “estrato de significância [...] existe um corpo brotando do déspota que bloqueia toda circulação de signos, tanto quanto impede o nascimento do signo assignificante”, no estrato da subjetivação há “um corpo asfixiante da subjetivação que torna ainda tanto mais impossível uma liberação porque não deixa subsistir uma distinção entre os sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 29). Há uma procura generalizada pela originalidade que acaba tendendo ao banal. A imposição do estrato da subjetivação consiste na seguinte ordem: “você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 25). É o mesmo que dizer: ou você cria uma identidade de acordo com a ordem social estabelecida, ou será *ninguém*, não será sujeito. Para se impor, o estrato serve-se da própria imanência como “pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade

---

<sup>103</sup> “Essa relação, esse rebatimento, é igualmente o da realidade mental sobre a realidade dominante. Há sempre um apelo a uma realidade dominante que funciona de dentro (por exemplo, no Antigo Testamento; ou na Reforma, com o comércio e o capitalismo). Nem mesmo há mais necessidade de um centro transcendente de poder, mas, antes, de um poder imanente que se confunde com o ‘real’, e que procede por normalização. Há aí uma estranha invenção: como se o sujeito duplicado fosse, em uma de suas formas, causa dos enunciados dos quais ele mesmo faz parte na sua outra forma. É o paradoxo do legislador-sujeito, que substitui o déspota significante: quanto mais você obedece aos enunciados da realidade dominante, mais comanda como sujeito de enunciação na realidade mental, pois finalmente você só obedece a você mesmo, é a você que você obedece! E é você quem comanda, enquanto ser racional...” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 89).

<sup>104</sup> “No regime pós-significante, ao contrário, a redundância é de *ressonância subjetiva*, e afeta antes de tudo os aparelhos de embreantes, pronomes pessoais e nomes próprios. Também aí, distinguir-se-á uma ressonância máxima da consciência de si (Eu = Eu) e uma ressonância comparada de nomes” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 93, grifo dos autores).

dominante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 25), impondo uma maneira de existir. O sujeito, nesse sentido, é apenas o efeito de dada formação sociopolítica. Desfazer tal estrato consiste em nada mais do que dessubjetivar o sujeito, libertá-lo das normas dominantes a fim de criar novos modos de existência.

#### 4.2.3 Nota sobre os regimes

Parece oportuno abordar um terceiro regime que mais fala dos campos de conexões múltiplas do que propriamente das forças estratificadoras: o regime pré-significante (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 91). Anterior à linguagem e anterior ao “eu”, trata-se de um regime descentralizado referente aos povos primitivos, com suas organizações sociais sem Estado nem centro de poder (rei, igreja, etc.), mas que ainda mantêm hierarquias, divisões, mesmo sem focar a figura-modelo. Pode se dizer que esse é um regime de segmentaridades flexíveis. Há nele vários centros com círculos variados, e o importante é a conexão entre os centros, não o estabelecimento de um núcleo central que ressoe e comande os demais círculos. Outro ponto relevante no regime pré-significante é a questão da territorialidade primitiva, que ocorre por meio do investimento coletivo. Isso leva ao encerramento de certas funções e de certas atribuições dos significantes e à transformação dos segmentos, impelindo à múltipla territorialização dos regimes antigos. Os autores explicam:

Por que voltar aos primitivos, quando se trata de nossa vida? O fato é que a noção de segmentaridade foi construída pelos etnólogos para dar conta das sociedades ditas primitivas, sem aparelho de Estado central fixo, sem poder global nem instituições políticas especializadas. Os segmentos sociais têm neste caso uma certa flexibilidade, de acordo com as tarefas e as situações, entre os dois polos extremos da fusão e da cisão; uma grande comunicabilidade entre heterogêneos, de modo que o ajustamento de um segmento a outro pode se fazer de múltiplas maneiras; uma construção local que impede que se possa determinar de antemão um domínio de base (econômico, político, jurídico, artístico); propriedades extrínsecas de situação ou de relações, irredutíveis às propriedades intrínsecas de estrutura; uma atividade contínua que faz com que a segmentaridade não seja captável independentemente de uma segmentação em ato que opera por impulsos, desprendimentos, junções. A segmentaridade primitiva é, ao mesmo tempo, a de um código polívoco, fundado nas linhagens, suas situações e suas relações variáveis, e a de uma territorialidade itinerante, fundada em divisões locais emaranhadas. Os códigos e os territórios, as linhagens de clãs e as territorialidades tribais organizam um tecido de segmentaridade relativamente flexível (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 92).

Por ser anterior ao significante, o regime *pré* não se fecha em uma lógica. Há nele uma multiplicidade de expressões, e as formas do conteúdo não são sufocadas para caber na semiologia significante. A variedade expressiva é impulsionada por territórios e segmentos a fim de formar o conteúdo. Nesse contexto, o signo não remete a outro signo, mas à

expressividade de uma linearidade segmentária articula vários signos distintos. Devido à sua heterogeneidade, pode haver na mesma expressão uma mistura de dança, palavra, espírito, território, cor, som, etc., sem que haja distinção quanto ao lugar de pertencimento ou à etiqueta classificadora de cada conteúdo. “Assim, formas de corporeidade, de gestualidade, de ritmo, de dança, de rito, coexistem no heterogêneo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 71). Trata-se de um regime no qual multiplicidade e heterogeneidade são tomadas como maneiras de expressão, e no qual cada esfera é um modo de expressão. Com isso, saímos da sequência  $S \rightarrow S \rightarrow S \rightarrow S \dots$  em direção a uma cadeia sequencial heterogênea:

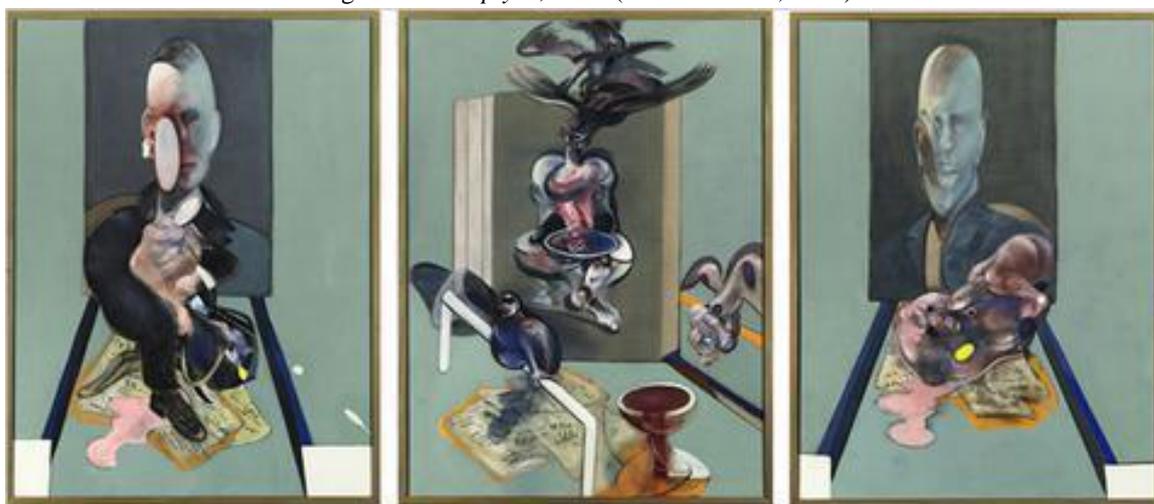
$$S \rightarrow * \uparrow : \ll B \& \# 45+/- ? \dots$$

É aqui que encontramos certa aproximação com as telas de Francis Bacon. Há, nas pinturas de Bacon, uma expressão comum a todo quadro, o *fato* da obra, porém tal expressão é composta por elementos heterogêneos que, em princípio, não parecem dispor de um fio condutor único. Na observação de uma pintura, concentrando-se em cada elemento pintado, como recortes e colagens de cenas distintas, é mais plausível “inventar” uma narrativa do que ser afetado pela sensação. Em Bacon, por sua parte, a obra só alcança sua máxima expressão, ou seja, só rompe com a narrativa e emite sensações, por meio de sua singular composição pictórica, com múltiplos elementos distintos. Esse feito torna-se gradualmente mais complexo nos trípticos.

Em *Triptych, 1976* (“Tríptico, 1976”), a composição alotrópica em cada uma das telas fala por si: há corpos, rostos, sapatos, roupas, cabelos, cabeça, barras, linhas, círculos, quadrados, massa, bolsa, jornal (ver Figura 43). Na tela central, vê-se um corpo desfeito, ao centro, com uma espécie de prato no colo, tudo alocado de maneira suspensa em uma moldura (ou parede), também suspensa em relação ao fundo da tela. A moldura tem pouca profundidade, e a parte esquerda ganha colunas brancas sobrepostas que dão a dimensão de fundo, o que é rompido pela parte direita, com uma única coluna, que coloca a moldura no centro/frente da tela. Na Figura ao centro, decapitada, a cabeça dá lugar a uma mancha negra que se movimenta para diferentes direções. Só na Figura há a mistura de três elementos distintos (corpo, mancha e prato), sem considerar a cor. Na parte frontal do quadro, vemos: uma barra de ginástica (talvez), jornais ao chão, um recipiente circular que lembra um funil, um cálice e duas massas de carne nas extremidades, também em movimento (em linhas suspensas). A composição nada objetiva sinaliza que não há sequência linear na obra, cujos inúmeros elementos não têm correspondência entre si, como numa torre de babel. Mas nem por isso esses elementos deixam

de impor um *fato pictórico*, um *único* fato pictórico, construído na variação das línguas, dos signos, porém numa expressão comum. A tela, então, nos parece próxima do regime pré-significante, pois agrega, no mesmo enunciado, uma multiplicidade de elementos, signos e símbolos heterogêneos, que somente por serem díspares criam um mesmo fato. Já na obra à esquerda, o rosto encontra-se em uma segunda tela, no centro do quadro. A sua imagem está quase completa, exceto pelo círculo branco que atravessa sua bochecha e o deforma. Na parte frontal e inferior da tela, vemos pedaços de um corpo que ora parece integrado à cabeça e ora aparenta independência dela. Em seguida, há elementos soltos: uma bolsa, jornal, barras, dois quadrados brancos nas extremidades inferiores. O que a composição geral do quadro significa? É difícil dizer, tampouco é necessário. Quase o mesmo se passa com a obra à direita, na qual há um rosto deformado pintado em outra tela, barras azuis, quadrados brancos, jornais... O que difere nela é a massa corporal, ainda mais incompreensível. As três telas são compostas por elementos diversos entre si, contudo inseridos em um mesmo enunciado — o tríptico —, cujo sentido só funciona por meio do seu acoplamento.

Figura 43 – *Triptych*, 1976 (Francis Bacon, 1976)



Fonte: Bacon (1976c).

Para além disso, o regime pré-significante está fora do modelo da subjetividade. A identidade criada na sociedade ocidental é definida por aquilo que foi interiorizado na memória individual e coletiva tendo como preceitos os interesses europeus. Contudo, os povos primitivos ou são anteriores à formação do modelo, ou não sucumbiram a ele. Logo, não possuem identidade. Não têm *rosto*, apenas cabeça — integrada ao corpo, e não individualizada. O corpo não é dividido entre a identidade, o rosto e o resto: ele está integrado aos signos heterogêneos dos quais faz parte e participa.

Como veremos a seguir, quando Deleuze e Guattari utilizam o termo “rostro”, eles o equiparam ao princípio da identidade estruturada conforme os significados majoritários, que está internalizado no sujeito. Essa é a segunda aproximação com Bacon, pois, como também será visto adiante, ele pinta cabeças, e não rostos. Mesmo que as expressões do rosto sejam um recurso de fácil ligação com o espectador, Bacon se lança em busca de outros elementos. A deformação dos rostos nas telas da direita e da esquerda do tríptico acima e os demais componentes usados nelas dão indícios do propósito do pintor. Explicam os autores que a semiótica pré-significante tida como primitiva está mais próxima das codificações “naturais” e opera sem signos. Nela não se encontram quaisquer reduções à rostidade como única substância de expressão. Não há eliminação das formas do conteúdo pela abstração do significado, ao passo que:

Várias formas e várias substâncias de expressão se entrecortam e se alternam. [...] De forma que o signo deve aqui seu grau de desterritorialização relativa não mais a uma remissão perpétua ao signo, mas ao confronto de territorialidades e de segmentos comparados dos quais cada signo é extraído (o campo, a savana, a mudança de campo). Não apenas a polivocidade dos enunciados é preservada, como também somos capazes de eliminar um enunciado: um nome usado é abolido, o que é bastante diferente da operação de colocar em reserva ou da transformação significante. Quando é pré-significante, a antropofagia tem precisamente esse sentido: comer o nome é uma semiografia, que pertence plenamente a uma semiótica, apesar de sua relação com o conteúdo (mas relação expressiva) (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 71).

### 4.3 O ROSTO COMO CONCEITO

#### 4.3.1 Preâmbulo ao rosto

O termo “rostidade” remete à ideia de rosto, que, por sua vez, corresponde às noções humanas de face, cara, mesmo quando referente a animais e objetos. O substantivo também é usado para descrever o semblante, a fisionomia, a expressão daquilo que o sujeito sente ou a que remete. Segundo Deleuze (1983, p. 116), como vimos,<sup>105</sup> o conceito de corpo sem órgãos não diz respeito a um corpo estraçalhado cujos órgãos foram retirados, o conceito de rostidade, e mesmo o de rosto, não se refere à parte frontal da cabeça humana, nem à tentativa de encontrar rostos nos demais seres e coisas — ao menos, não se restringe a isso. Tampouco “o rosto é um

<sup>105</sup> “A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (‘veja, ele parece irritado...’, ‘ele não poderia ter dito isso...’, ‘você vê meu rosto quando eu converso com você...’, ‘olhe bem para mim...’). Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36).

invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36). Porém, o rosto não está desvinculado do corpo humano.

Rosto e corpo não são um só, mas estão submetidos ao mesmo crivo da rostidade. Na verdade, todas as partes do corpo (órgãos, membros, ossos), assim como tudo o que existe no mundo (objetos, animais, plantas, etc.), podem ser rostificadas, o que “não se trata absolutamente de tomar uma parte do corpo para fazê-la assemelhar-se a um rosto, ou representar um rosto de sonho como em uma nuvem. Nenhum antropomorfismo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). O rosto tem um exercício silente, sem deixar de tomar a tudo que toca. *A rostificação não opera por semelhança, mas por ordem de razões* que lhe são atribuídas pela lógica dominante (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). Trata-se de “uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo [...], e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes descodificadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40). Assim, rostificar seria uma operação, um exercício executado por meios maquínicos — no caso, pela máquina abstrata da rostidade. Os autores esclarecem que “essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54).

Dado o seu caráter maquínico, cabe questionar sobre o momento em que a máquina abstrata de rostidade inicia o seu funcionamento. Há na cultura mecanismos que identificam e reconhecem o sujeito desde o nascimento, não apenas por elementos de gênero (feminino ou masculino) e raça (cor da pele), mas por outro recurso, paradoxalmente sutil e expressivo, que acompanha o sujeito ao longo da vida e incorpora as modificações da passagem do tempo, tornando-se cada vez mais fixo, a saber: o rosto. Ele está intrinsecamente ligado à produção de subjetividade. O rosto tornou-se um elemento de identificação do sujeito que delimita quem ele é, de onde ele vem e o que se pode esperar dele. Isso envolve todo um aparato no processo de subjetivação, que aproxima, em um mesmo projeto, códigos, signos e territórios a fim de rostificar tudo o que existe. Devido à amplitude do rosto, não é o sujeito que constrói o seu próprio rosto: ele é gravado em um rosto. Na maioria dos casos, ele é incapaz de criar um rosto, uma forma de existência, que seja singular, o que abre precedentes para a cultura determinar a qual rosto ele deve pertencer. Os autores são enfáticos quando afirmam que “introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49), ou, dizendo de outra maneira, “não é um sujeito que escolhe os rostos, [...] são os rostos que escolhem seus sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 53). Assim, os rostos não são individuais. Eles consistem em zonas de probabilidades interpretadas pelas expressões e suas significações.

É importante frisar que, ao longo da obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, os autores lidam com diferentes terminologias em conceitos equivalentes, a saber: rosto, rostidade e máquina de rosto.<sup>106</sup> Todos esses termos dizem respeito à criação de subjetividade, o que nos leva a pensar em *identidade*, uma vez que o conceito se atrela à noção anterior e com ela determina o sujeito e o verbo por meio da sentença “Eu sou”. Contudo, Deleuze e Guattari não usam o conceito de identidade de maneira explícita. Porém, abrem brechas teóricas ao considerarem o rosto o meio de produção de subjetividade. Mantendo a linha argumentativa da diferença na qual foram trabalhados os conceitos de Figura e corpo sem órgãos, levantamos agora as seguintes questões sobre o rosto: como criar um rosto ou uma identidade subjetiva sem fixá-la nos modelos identitários? Ou: como desfazer o rosto sem perder a noção de indivíduo? Como resistir à produção de subjetividades codificadas e à inscrição de uma identidade por meio de uma criação que invente novas formas de vida, novos modos de existência? Todas essas questões são lampejos no pensamento.

#### 4.3.2 Rosto zero, ano Cristo

O platô “Ano zero – Rostidade”, do terceiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, se inicia com a imagem da obra *O chamado dos apóstolos Pedro e André*, que compõe a *maestà* da catedral de Siena, pintada pelo artista italiano Duccio Di Buoninsegna (1255-1319). Advinda da arte medieval e de seus temas teocêntricos, a imagem retrata o momento em que Jesus encontra os pescadores e os chama para serem seus apóstolos. As figuras são retratadas de forma chapada, sem volumes. Não há interesse do pintor por efeitos espaciais, por isso tudo está reduzido a um só plano. Nele, a figura de Cristo é destacada — o seu tamanho é maior em comparação ao dos demais elementos da tela, e o mesmo se dá com o lugar que ele ocupa no quadro. O seu rosto foi pintado perfilado, enquanto o de Pedro está entre perfilado e frontal; já o de André está de frente, chapado. Nas obras desse período histórico, os santos são pintados como figuras idealizadas, têm um olhar fixo e um halo ao redor da cabeça. Entretanto, não é devido a apontamentos estéticos que o capítulo se inicia com tal imagem. O caso é que a obra apresenta a figura central para a teorização do rosto: justamente Cristo. Mas não se trata do Cristo histórico, com seus traços negros e árabes, e sim da imagem de Jesus Cristo propagada

---

<sup>106</sup> Em *Mil platôs*, o conceito de rosto corresponde às noções de rostidade e máquina de rosto. Na obra *O que é a filosofia?*, ele tem correspondência com a noção de outrem como a expressão de um mundo possível — sem que outrem seja necessariamente um objeto.

pelo cristianismo e enraizada na cultura ocidental — imagem de um homem de pele branca, cabelos e olhos claros, traços finos.

Se antes vimos que a rostidade não se trata de um modelo, mas de um mecanismo de sobrecodificação, o rosto de Cristo, por sua vez, é o modelo e o delimitador da imagem ideal. Ele tornou-se a coordenada significativa do que é “normal”, um protótipo que regula a imposição geral de que tudo e todos devem se assemelhar a ele, ser sua imagem e semelhança. Se “o rosto é o Cristo”, logo “o rosto é o europeu típico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 48). Em suma, trata-se do homem branco, em especial o europeu médio que cumpre suas funções sociais como cidadão e consumidor. Por mais que esse não seja um arquétipo universalmente distribuído, a inscrição do cristianismo na cultura e nas normas morais criou um “Jesus superstar: [que] inventa a rostificação de todo o corpo e a transmite por toda a parte [...]”. O rosto é assim uma ideia completamente particular em sua natureza, o que não o impede de ter adquirido e de exercer uma função mais geral” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 48). Ele não se restringe à fisionomia humana, mas perpassa todas as estruturas sociais, sejam elas ontológicas, epistêmicas,<sup>107</sup> econômicas, éticas, etc., se estabelecendo como único guia. Esse apontamento explica o título do platô, “Ano zero”: ele se refere ao surgimento do protótipo de todos os rostos, ao qual todos eles devem se reportar.

Se podemos datar a máquina de rostidade, atribuindo-lhe o ano zero do Cristo e o desenvolvimento histórico do Homem branco, é porque a mistura deixa então de ser uma interseção ou um entrecruzamento para se tornar uma penetração completa na qual cada elemento impregna o outro (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 56).

A reprodução do rosto de Cristo é encontrada em contextos e expressões variados, sendo utilizada recorrentemente nas artes, em especial nas artes plásticas; os rostos estão espalhados em pinturas, retratos, esculturas, entre outros. Sem se restringir a uma só linguagem artística e mantendo o diálogo sobre a inscrição do rosto na cultura, o filme de 2016 intitulado *Silêncio*, do diretor norte-americano Martin Scorsese, representa um viés possível para abarcar a noção de rosto por meio da arte, principalmente ao tratar do martírio do padre jesuíta Rodrigues. O filme narra a viagem de dois padres jesuítas portugueses, Sebastião Rodrigues e Francisco Garupe, que chegam ao Japão no século XVII com o intuito de encontrar o seu mentor e “invadir” o território japonês, isso em uma época em que o catolicismo fora banido, assim como quase todo o contato externo. Na trama, os padres enfrentam a violência e a perseguição do

---

<sup>107</sup> “O cogito da filosofia ocidental, universal e a-histórico, nasceu, com efeito, de um tipo de agenciamento social muito particular; não somente está marcado pela preeminência dos fluxos decodificados, mas igualmente por uma aparência hegemônica, branca, máscula, heterossexual...” (GUATTARI, 1988, p. 77).

governo, e padre Rodrigues passa por episódios sinuosos de indistinção entre sua imagem, sua face, e a imagem do guia do seu caminho, da sua verdade e da sua vida, Jesus. Em um território no outro lado do mundo, um novo mundo se cria: os padres se encontram inseridos em um universo cultural com costumes, línguas, hábitos e crenças particulares; nele, tudo ocorre pelo tormento de apostatar e abnegar a fé por meio do ato simbólico — e forçado — de pisar na imagem de Cristo. Essa é uma travessia que, no caso de Rodrigues, se deu pelo chamado do rosto. Logo no início do filme, o personagem reflete sobre sua convocação:

— E disse-lhes: “Ide por todo o mundo e pregai o evangelho a toda criatura”. E assim nosso senhor ordenou. E enquanto eu me preparava para fazer o seu trabalho vi seu rosto perante mim. Ele me olha com o mesmo rosto que deveria ter quando chamou Pedro: “Alimente meus cordeiros. Alimente meus cordeiros. Alimente minhas ovelhas”.

Nesse momento, surge o grande rosto de Cristo, com seu nariz fino, seus cabelos longos, sua barba castanha, sua coroa de espinhos e, especialmente, sua pele branca — intensamente branca — e seus olhos grandes e castanhos — intensamente castanhos —, com um olhar profundo.<sup>108</sup> Ele ocupa toda a tela — *muro branco-buraco negro* — e captura Rodrigues (ver Figura 44). A cena inicial é finalizada com a seguinte confissão do padre a respeito da imagem: “Ele me fascina. Sinto um amor imenso por ele”. Há semelhança física entre o ator e a imagem de Jesus escolhida, mas o que se passa com o personagem não faz referência a tal semelhança.

---

<sup>108</sup> De acordo com o comentário de Ronald Bogue, “confiando em amplas evidências da mitologia mundial e de artefatos visuais, [...] o olhar é um modo primário de poder, um meio de conquistar, dominar e conhecer o mundo. Portanto, o olhar absoluto é o de Deus, o onisciente e onisciente, cujo olhar se encontra na face divina de Cristo, mas também no olho cósmico do sol (e ocasionalmente nos olhos proliferantes de outros corpos celestiais). O olhar dominante se estende pictoricamente de várias maneiras, no halo que amplia e multiplica o olhar, em poços de luz e trilhas de fogo, em mãos que tocam e apontam, em estigmas implantados através de raios visíveis de luz ou olhares invisíveis, em flechas perfurantes, lanças ameaçadoras e espingardas de mira” (BOGUE, 2003, p. 97, tradução nossa). No original: “relying on extensive evidence from world mythology and visual artifacts, [...] the gaze is a primary mode of power, a means of conquering, dominating, and knowing the world. Hence, the absolute gaze is that of God, the all-seeing and all-knowing, whose glance is found in the divine face of Christ, but also in the cosmic eye of the sun (and occasionally the proliferating eyes of other heavenly bodies). The dominating gaze is extended pictorially in various ways, in the halo that magnifies and multiplies the look, in shafts of light and trails of fire, in touching and pointing hands, in stigmata implanted through visible rays of light or invisible glances, in piercing arrows, threatening spears and aiming rifles”.

Figura 44 – Imagem do rosto de Cristo presente no filme *Silêncio*

Fonte: The cinematography... (2016).

Se analisarmos esse contexto da perspectiva de Deleuze e Guattari, notaremos que o processo se assemelha à estratificação do sujeito pelo rosto que lhe foi dado. O rosto de Rodrigues deixa de ser uma parte de seu corpo e passa a ser inscrito no muro branco, bem como absorvido pelo buraco negro. O padre torna-se a figura viva de Cristo, reproduzindo, então, não os seus ensinamentos, mas o *ideal* moral pelo qual Jesus passou. Ele adere à identidade “Cristo” e sua singularidade não mais importa. O rosto que lhe foi atribuído, foi aceito. Sem mais discernir as imagens, Rodrigues, ao ver Cristo em seu próprio reflexo em uma poça d’água, gargalha o riso psicótico daquele que enxerga: ele tem a certeza da presença física de algo que ninguém mais vê. Narciso cristão.

A cena marca a perda da individualidade de Rodrigues, com sua subjetividade chegando ao limite da interioridade: ela subiu à superfície do corpo e está inscrita na pele. Não há mais o “eu” singular, mas há um “eu” que se mantém apenas na cópia da imagem ideal. Ele foi totalmente rostificado: “vejo a vida do seu filho tão clara, quase tanto quanto a minha. E seu rosto... tira todo o meu medo. É o rosto que lembro da minha infância. Prometo que não o abandonarei. Não vou abandoná-lo”. Quando, no limite da trama, os guardas ordenam “Pise no seu Jesus”, uma voz amiga clama, como se fosse a dele, “Pise em mim”, e o padre cede à negação da fé e pisa na imagem de Cristo — o rosto, então, desaparece. Com ele, desaparece também o padre. Sobra Rodrigues, que não é mais ninguém, nem ele mesmo.

### 4.3.3 A superfície esburacada e a criação do sujeito

Por não estar apenas vinculada às aparências físicas, a rostidade vai além das imagens de superfície e é formada na trama que envolve o inconsciente de dada realidade social. Pode-

se dizer que a Modernidade elegeu o rosto de Cristo como modelo ideal, mas o grande rosto de cada tempo é estabelecido pelas normas que constituem o seu sistema cultural, religioso, social e econômico, que subjetiva e significa o sujeito.<sup>109</sup> Devido a isso, o *sujeito se constitui através do rosto, e antes do rosto não há sujeito*. Em princípio, ele não constitui um indivíduo, porém permite certa forma de individuação.<sup>110</sup> A sua constituição é dada na conjunção do regime significante com o regime pós-significante. Ou seja, no acoplamento da significação e da subjetividade é que a noção de sujeito surge, o que permite compreendê-lo como um estrato, uma vez que ele é instituído por estratos. Conforme Deleuze e Guattari:

Havíamos encontrado dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. Eram duas semióticas bastante diferentes, ou mesmo dois estratos. Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. Como só existem semióticas mistas ou como os estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. É, entretanto, curioso, um rosto: sistema muro branco-buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 35).

Para os autores, o funcionamento da rostidade opera na articulação entre o *muro branco* e o *buraco negro*. Todos os rostos, então, associam esses dois polos: o muro branco é a superfície de inscrição na qual os signos são colocados, o lugar da significação e da significância; e o buraco negro marca a subjetividade, a interioridade do sujeito, atraindo tudo o que está no entorno para o seu íntimo — consequentemente, nada mais sai.<sup>111</sup> Em termos mais objetivos, o rosto comporta o sistema muro branco-buraco negro, que conjuga a significância e a subjetivação.

É importante ter em vista que o sistema buraco negro-muro branco não se trata de um rosto, e sim de uma máquina capaz de produzi-lo: “O sistema buraco negro-muro branco não

<sup>109</sup> “As coordenadas significativas de um mundo ‘normal’ são desdobradas e reguladas a partir de formas de aparência aferidas (os protótipos de homem, de mulher, de criança, etc., normais em tal momento da história, em tal país, em tal situação social, levando em conta tal modo, etc.). Nas sociedades capitalistas, o mundo só se torna humano, racional, universal, na medida em que chega a ser subjetivado em torno de tais fórmulas” (GUATTARI, 1988, p. 89).

<sup>110</sup> A noção de *individuação* em Gilles Deleuze é uma encruzilhada de diferentes teorias e pensadores, como Kant, Espinosa, Hume, Simondon, entre outros, que buscam responder a uma questão, aqui formulada por Luiz Orlandi: “o que faz com que uma substância ou natureza comum a vários torne-se este ou aquele indivíduo?”. Sobre isso, conferir: ORLANDI, Luiz. *Indivíduo e implexa individuação*. **Revista DoisPontos**, Curitiba, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 75-82, abr. 2015.

<sup>111</sup> O conceito de buraco negro, advindo da física, está ligado a centros de força que tudo atraem. Por isso mesmo, tal conceito torna-se o referente da subjetividade. A noção de subjetividade, em *Mil platôs*, equivale à interioridade. Assim, um sujeito só é conhecido ao ter desvelada a sua interioridade, a sua alma, aquilo que ele guarda dentro de si. Talvez por isso os olhos sejam tratados como as “janelas da alma”: são uma via de acesso ao interior do sujeito. Como na icônica frase dita por Modigliani à sua modelo: “Quando conhecer sua alma, pintarei seus olhos”. *Os olhos são os buracos negros que guardam a subjetividade*.

seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 37). O objetivo desse processo é que a subjetividade do sujeito seja, então, “alfinetada” no muro branco, dando a ele um grande rosto unitário. Nas palavras dos autores: “vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 54). Assim:

Nesse sistema muitas combinações já seriam possíveis: ou os buracos negros se distribuem no muro branco, ou o muro branco se afila e vai em direção a um buraco negro que os reúne todos, precipita-os ou “aglutina-os”. Ora rostos aparecem no muro, com seus buracos; ora aparecem no buraco, com seu muro linearizado, espiralado. Conto de terror, mas o rosto é um conto de terror. É certo que o significante não constrói sozinho o muro que lhe é necessário; é certo que a subjetividade não escava sozinha seu buraco. Mas tampouco estão completamente prontos os rostos concretos que poderíamos nos atribuir. Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 37).

Quando muro branco e buraco negro se articulam, surgem diferentes máquinas de rosto, que são locais de expressão e alinhamento dos signos, bem como locais de centralização e absorção dos signos. Os rostos emitem signos que alcançam outros signos, estes alcançam outros signos e assim sequencialmente. São os traços, as linhas, as rugas, o formato do rosto que fazem dele um mapa e uma face distinta individualmente. Por isso ele serve como um mecanismo de reconhecimento na atualidade, nas sociedades modernas e contemporâneas, e por isso a subjetividade passa por ele. Como formulam os pensadores, “os rostos não são em primeiro lugar individuais, definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36). A subjetividade está, de fato, na ideia de que cada sujeito é único, possui algo de único e deve buscar viver sua singularidade plenamente — tal discurso é apenas idealizado, pois a singularidade deve ser mantida de acordo com a medida do grande rosto e não deve se desviar dele. O sistema muro branco-buraco negro é um dispositivo de captura e produção, enquanto o rosto é um corpo que precisa ser decifrado e interpretado. Na obra *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizoanálise* (1988), escrita apenas por Félix Guattari, o esquizoanalista faz comentários que vão nessa direção:

Da gama infinita dos movimentos do rosto, a consciência facificada reterá só as passagens em última análise significativas, as ameaças de transposição de desvios-típos. Por exemplo:

- um sorriso muito marcante, além de um certo limite, será interpretado como uma careta louca ou uma zombaria insolvente;
- uma submissão muito acentuada tornar-se-á suspeita;
- uma moleza fora do normal tornar-se-á marca de desprezo;

- uma pele trigueira, além de um certo limite, desencadeará a desconfiança (“é um imigrante, um árabe, um judeu, um cigano”), principalmente se está associada a um sotaque linguístico “desviante”;
- a “opção sexual” deverá igualmente fixar-se claramente no rosto: toda ambiguidade, toda incerteza será sentida como uma ameaça pelo poder falocrático; não somente deve-se compreender imediatamente que se trata de um homem, de uma mulher ou de um homossexual, mas ainda de que tipo de homem, ou de mulher ou de homossexual (GUATTARI, 1988, p. 91).

A pesquisadora Cristina Valéria Flausino traça uma interessante relação estética que nos auxilia a pensar o conceito de rostidade. Ela trata dos desenhos dos muros da cidade de Paris que inspiraram a série fotográfica *Graffitis* de George Brassai,<sup>112</sup> que fez seus registros ao longo de diversos anos. Segundo Flausino, as fotografias que compõem *Graffitis* engendram os aspectos grotescos dos muros e representam a passagem, a transformação, do rosto primitivo ao rosto como um fenômeno da Modernidade, relacionado aos processos de significação e subjetivação produzidos pelo conjunto de linguagens que regem o mundo (FLAUSINO, 2019, p. 31). Devido à captura do real, a fotografia é um dos recursos mais utilizados para fixar o rosto, por isso em diversos momentos está aliada à máquina abstrata, apesar de não se restringir a esse uso. Há maneiras não representativas de entender e usar a fotografia.

Há na série fotográfica uma alusão aos desenhos primitivos da Idade da Pedra, que conduziram às expressões encontradas na Paris dos anos 1930. Se antes eram pintados nas paredes desenhos de animais e traços humanos, na sociedade moderna as imagens dos muros ganham traços identitários que se referem à identificação, pelo humano, de si mesmo. Os muros não são pintados, e sim aproveitados e adaptados para reportar-se a uma imagem específica: o rosto. Entre as erosões, as rachaduras e o desgaste dos materiais, rostos foram sendo esculpidos naturalmente e aos poucos nos muros. Quando a imagem do semblante não está definida, o ângulo da fotografia produz o rosto. Para a pesquisadora, as obras de Brassai registram, de acordo com a teoria de Deleuze e Guattari, o sistema muro branco-buraco negro, os mecanismos da rostidade que designam o sujeito e fundam a subjetividade do “eu”. Nesse contexto, “não há muro sem buracos negros, não há buraco sem muro branco” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 60). De acordo com Flausino,

Na leitura do próprio fotógrafo, que escreveu um pequeno artigo, “Da parede das cavernas ao muro da fábrica” (BRASSAI apud MARICONDA, 2016, p. 74), os grafites representavam a transição das sociedades primitivas para a modernidade, eles acabam produzindo o sentido de um aprisionamento do rosto pelos sistemas em ascensão. [...] As fotografias de Brassai percebem o nascimento do homem moderno e de um rosto prestes a ser capturado pela máquina abstrata da rostidade. No momento dos registros, o rosto é um esboço, rosto-ranhura, uma caricatura em processo de

<sup>112</sup> George Brassai (1899-1984) foi um fotógrafo romeno que viveu e construiu sua carreira artística na França.

reterritorialização. Suas formas guturais expressam o primitivo, a animalidade contida pela história. As cabeças, que antes pertenciam ao estrato orgânico, passam para os estratos de significância e subjetivação. Virtualmente, elas são a face das novas codificações, que provêm das semióticas mistas, das quais as imagens são veículos por excelência. Os rostos vão cedendo lugar aos signos, ocupando o lugar que outrora pertenceu aos rituais mágico-religiosos, crenças e heranças arcaicas. Como se os buracos e ranhuras produzidos nos muros pelo tempo fossem agora ocupados pelos axiomas das sociedades modernas [...] (FLAUSINO, 2019, p. 34).

Quando se observa a fotografia intitulada *La naissance de l'homme* (“O nascimento do homem”), é preciso certo esforço recognitivo para enxergar um rosto (ver Figura 45). Há profundas cavidades negras, que formam dois grandes olhos, talvez arregalados, assustados; uma rachadura na parte superior, que delimita o espaço da testa e da cabeça; e somente manchas e linhas sem forma definida na parte inferior aos olhos. É curioso, ao observar a imagem como um todo, notar que ela possui aspectos animais que mais remetem à face de um macaco, de um chimpanzé, de um primata, do que propriamente a um rosto humano. Já na imagem *La naissance du visage* (“O nascimento do rosto”), os traços e cavidades adquirem formas mais precisas (ver Figura 46). Não há somente as cavidades dos olhos, pois as cavidades do nariz e da boca começam a aparecer. Os traços do rosto ganham formas profundas que margeiam as sobrancelhas e maçãs da face, enquanto as manchas brancas ajudam a criar profundidade. Observa-se nessa fotografia que se trata de um rosto mais humano do que animalesco, porém ainda mais inumano do que humano. O comum às duas obras é a criação do rosto no sistema muro-branco — no caso, literalmente muro —, com variações de preto, branco e cinza que criam diferentes formas; e o buraco-negro das cavidades, que se destacam mais do que qualquer outro traço e que sugam a atenção do observador, o qual se conecta primeiramente a elas e só posteriormente busca reconhecer os demais aspectos humanos. “O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente sobre o muro branco. Começaria a aparecer vagamente no buraco negro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 36). O terceiro momento da série consiste na fotografia *La magie* (“A magia”), na qual o rosto se mostra claramente no contraste muro branco-buraco negro, com todas as cavidades inseridas na superfície (ver Figura 47). Nessa fotografia, “o muro branco, as grandes bochechas brancas [são] o elemento substancial do significante, e o buraco negro, os olhos, o elemento refletido da subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 59). Trata-se do grande rosto: o homem civilizado, detentor das leis, criador da história, que interpreta e domina a sociedade.

Figura 45 – *La naissance de l'homme*  
(Brassaï, 1935-1950)



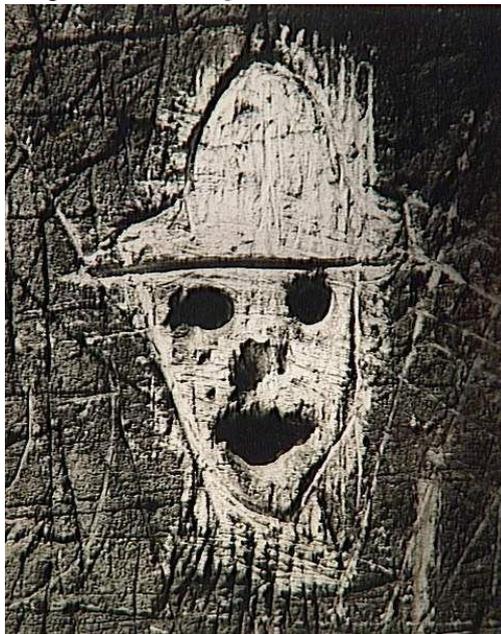
Fonte: Brassai ([ca. 1940a]).

Figura 46 – *La naissance du visage*  
(Brassaï, 1935-1950)



Fonte: Brassai ([ca. 1940b]).

Figura 47 – *La magie* (Brassaï, 1933-1956)



Fonte: Brassai ([ca. 1940c]).

#### 4.3.4 O funcionamento da máquina abstrata

Primeiramente, enfatizamos um ponto que já foi esclarecido: a rostidade se dá por meio de um processo maquínico, e o rosto é apenas uma das maneiras possíveis de a máquina abstrata se atualizar. Como apontam os autores, “[é] precisamente porque o rosto depende de uma

máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça, mas afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40). Se a rostidade diz respeito a uma produção, o funcionamento da máquina precisa ser desencadeado. Já foi visto o momento em que a máquina se inicia; cabe agora entender como e por que o processo maquínico é iniciado. Para que pôr em funcionamento a máquina de rostidade? Qual é a necessidade e a finalidade da rostificação? A resposta dos autores baseia-se em um plano geral: o rosto advém da demanda da organização social, pois certos agenciamentos de poder têm necessidade de um rosto.<sup>113</sup> O mecanismo da máquina abstrata coopera com essa demanda por operar sem ser visto e se aliar às principais engrenagens do sistema (sejam elas econômicas, políticas, éticas, religiosas, etc.), a ponto de a máquina ser social antes mesmo de ser técnica. “Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 47), porém ele se vincula ao poder e o fortalece. Com isso, não há uma grande distinção entre a sua produção e o seu funcionamento. A máquina de rostidade não tem forma nem tem rosto, ela não se parece com o que ela produz, daí o seu caráter abstrato.<sup>114</sup> Está espalhada por todos os cantos, porém, por ser abstrata, não é possível capturá-la. As sociedades contemporâneas, por exemplo, deixam claro tal funcionamento: as suas máquinas abstratas produzem signos, códigos, normas, regras, etc. sem que saibamos qual é o seu rosto — *quem desencadeia a produção*. Como alerta Félix Guattari (1988, p. 95), “a propriedade de um nome, a localização de um ‘próprio’ numa territorialidade individuada parecem na realidade perder toda consistência real [...]. Tudo é individuado, mas nada pertence propriamente a nenhum grupo, a nenhuma pessoa”. Isso contraria o que ocorre em sociedades nas quais o rosto é o déspota, o rei, o Cristo. Como afirma o professor e pesquisador Jorge Luiz Viesenteiner (2009, p. 5), “o sistema não tem rosto, embora produza o Rosto”, e este, sim, é encontrado facilmente pelo sistema de poder.

---

<sup>113</sup> “Determinadas formações sociais têm necessidade de rosto, e também de paisagem. É toda uma história. Produziu-se, em datas bastante diversas, um desmoronamento generalizado de todas as semióticas primitivas, polívocas, heterogêneas, jogando com substâncias e formas de expressão bastante diversas, em proveito de uma semiótica de significância e de subjetivação. Quaisquer que sejam as diferenças entre a significância e a subjetivação, qualquer que seja a prevalência de uma ou da outra nesse ou naquele caso, quaisquer que sejam as figuras variáveis de sua mixagem de fato, elas têm em comum exatamente o fato de esmagar qualquer polivocidade, de erigir a linguagem em forma de expressão exclusiva, de proceder por biunivocização significativa e por binarização subjetiva. A sobrelinearidade própria à linguagem deixa de ser coordenada por figuras multidimensionais: ela aplina agora todos os volumes, subordina todas as linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 53).

<sup>114</sup> “As máquinas abstratas ignoram as formas e as substâncias. Por isso são abstratas [...]. Opõem-se ao abstrato no seu sentido ordinário. As máquinas abstratas consistem em matérias não formadas e funções não formais” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 241).

Assim, o funcionamento da máquina abstrata se dá de duas formas, a saber, o muro branco e o buraco negro. Eles, por seu turno, se articulam em outras duas operações: rostificação e seleção. A rostificação é a função primária. Ela estabelece um rosto e o atribui ao sujeito para sua identificação. Nesse contexto, o buraco negro serve como um computador central, o terceiro olho que percorre o muro branco, a superfície de valores onde estão todos os signos sociais disponíveis. O buraco negro, então, move-se pelos signos decidindo quais são os seus tipos, quais devem ser selecionados de acordo com os critérios dos agenciamentos de poder. Com essa operação, o muro branco e o buraco negro sobrecodificam o mundo já dado, atribuem significado aos significantes, determinam o que eles são e que papel devem desempenhar. Posteriormente, uma vez atribuída a identidade, falta verificar se ela será julgada como adequada ao rosto. Toda classificação realizada pela máquina abstrata de rostidade se faz numa relação binária<sup>115</sup> inscrita pela conjunção “ou”, que determina os seres e as coisas por meio da disjunção exclusiva: homem ou mulher, animal ou humano, branco ou negro, rico ou pobre, etc.<sup>116</sup> Os rostos concretos e individuados, pequenos rostos, são produzidos na escolha unitária entre as binaridades, ao passo que são estratificados para caberem nos critérios do grande rosto. Dizendo com precisão, a rostificação determina quem o sujeito é, e a seleção decide se ele passa ou não passa no modelo social.<sup>117</sup>

A máquina de rostidade, pode-se afirmar, surge no agenciamento de poder com o propósito de criar identidades e as selecionar. Nesse mesmo sentido, toda máquina de rosto, assim como toda identidade, tem a premissa de exclusão incluída em seu sistema. Porém, trata-

---

<sup>115</sup> “A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexas e condicionante: as biunivocidades, as binaridades de rosto duplicam as outras, as redundâncias de rosto fazem redundância com as redundâncias significantes e subjetivas. Exatamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata, ele não supõe um sujeito nem um significante que já estejam presentes; mas ele lhes é conexo, e lhes dá a substância necessária. [...] Não é um significante que interpreta a figura mancha negra-buraco branco, ou página branca-buraco negro, como no teste de Rorschach, é essa figura que programa os significantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 53).

<sup>116</sup> “Ficarão estabelecido tantas dicotomias quanto for preciso [sic] para que cada um seja fichado sobre o muro, jogado no buraco. Até mesmo as margens de desvio serão medidas segundo o grau da escolha binária: você não é branco nem negro, então é árabe? Ou mestiço? Você não é nem homem nem mulher, então é travesti? É assim o sistema muro branco-buraco negro” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 31).

<sup>117</sup> Félix Guattari (1988, p. 75) explica que “a operação de separação de uma aparência maquínica, a partir do triângulo olhos-fronte-nariz, desemboca em dois tipos de micropolítica [...]:

- uma política molar de aparência pela promoção de uma aparência geral de referência que coroa todas as aparências-ocorrências e as sujeita ao mais amplo consenso significativo;
- uma política molecular de emissão de traços de aparência a partir dessa mesma aparência-ocorrência, que desmonta as armadilhas significantes e cujos procedimentos são decisivos no desencadeamento do processo diagramático de servidão semiótica (tanto para o melhor quanto para o pior).

Com efeito, estas duas micropolíticas são complementares: repartem as funções de abertura e fechamento dos agenciamentos significantes: a aparência geral só instaura, com efeito, seus sistemas de neutralização e de colocação em equivalência das aparências-ocorrências na medida em que estas revelam ser portadoras de traços de aparência incompatíveis com a economia capitalista dos fluxos”.

se de um sistema que não possui fora, a exclusão em absoluto. “A cada instante, a máquina rejeita rostos não-conformes ou com ares suspeitos. Mas somente em certo nível de escolha” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49). No caso de uma sobrecodificação desviante à binaridade, o sujeito será significado como o desviante, o disfórico, o louco, o criminoso, etc. Esclarecem os autores que, diante de algo que não é uma coisa ou outra, e sim uma terceira coisa, “a relação binária que se estabelece entre o ‘não’ de primeira categoria e um ‘sim’ de categoria seguinte tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50). De tal modo, “será necessário produzir sucessivamente padrões de desviação para tudo aquilo que escapa às correlações biunívocas, e instaurar relações binárias entre o que é aceito em uma primeira escolha e o que não é tolerado em uma segunda, em uma terceira, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50).

Em princípio, a rostidade decodifica o que pretende se desviar, fugir do grande rosto, mas sem desvinculá-lo do seu centro. Ela pula de um estrato a outro — do organismo para a subjetivação, do organismo ao rosto — em vista de uma territorialização cada vez maior.<sup>118</sup> Ela opera identificando o que difere, o diferente, para torná-lo igual ou fabricar uma cópia de acordo com um grandioso projeto de “mesmificação”. Aquilo que visa a se desterritorializar é reterritorializado pela máquina, pois “os agenciamentos de poder [...] [buscam] ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49). Deriva daí o seu “papel de detector de desviações, [e] a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50), a fim de garantir o funcionamento social. Não se trata apenas de ter um rosto: está em questão o valor que ele tem e o seu lugar no sistema, por onde ele pode ou não circular. Trata-se de quão bem a pessoa se adequa ao rosto que lhe foi dado. Se antes lançamos a questão sobre como e por que o processo maquínico é iniciado (com qual necessidade e com qual finalidade), agora nos parece possível respondê-la com apenas três termos: organizar, identificar e selecionar.

---

<sup>118</sup> A máquina abstrata está relacionada à noção de virtual, enquanto o rosto é atual, pois ele é um estrato e os estratos são atualizados. Quando a máquina abstrata de rostidade se atualiza, ela produz uma diferença no rosto que se adequa ao seu modo de funcionamento. O rosto se adapta pois conserva a lógica de significação e de subjetivação.

### 4.3.5 Desvios padrão

Se o rosto é Cristo e se Cristo é a imagem do homem branco, do europeu típico, é esse o estereótipo que determina quais são e quais não são as identidades válidas, as que passam e as que não passam por seu crivo, que as classifica por raça, gênero, classe, etc. Como em todo modelo, há mais exceções e exclusões do que conexões e inclusões, ou seja, há mais desvios. Sobre o tema, os autores acrescentam:

Se o rosto é o Cristo, quer dizer o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvios, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. O racismo europeu como pretensão do homem branco nunca procedeu por exclusão nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes nas sociedades primitivas que se apreenderia o estrangeiro como um “outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 50).

Tendo em vista a citação acima e pensando na prática da teoria, consideremos o caso de Joy Buolamwini, pesquisadora do Massachusetts Institute of Technology (MIT) que concentra seu trabalho no Laboratório de Mídias. Durante testes no seu projeto nomeado “Espelho mágico”, ela se deparou com resultados distópicos no funcionamento da famigerada *machine learning*, o que a levou a levantar questões éticas sobre o uso da inteligência artificial. Buolamwini testou o procedimento em si mesma: posicionou o seu rosto de mulher negra em frente ao dispositivo de reconhecimento facial e o sistema não a detectou. Os algoritmos do *software* não interpretam que uma face feminina e negra é um rosto, nem que há ali um indivíduo. Para burlar o sistema, a pesquisadora colou uma máscara branca do tipo mais simples possível em frente ao seu rosto negro. O *software* rapidamente a reconheceu.

O relato desse estudo, explicado com rigor de detalhes no documentário *Coded bias* (2020),<sup>119</sup> demonstra, pode-se dizer, um dos usos mais efetivos da máquina abstrata de rostidade na sociedade contemporânea, bem como a problemática ética sociocultural que ela gera. O documentário se estende para outros territórios e mostra aspectos do mesmo problema sendo enfrentados na China, na Inglaterra e nos Estados Unidos. O comum aos casos é o viés machista e racista que alicerça os algoritmos que definem o que é um rosto e, mais precisamente, o que é um rosto suspeito. Segundo Guattari,

A função discriminatória da aparência, que parece evidente em certos casos (exemplo, os traços de aparência que opõem um Negro da época da “Cabana do Pai Tomás” a

<sup>119</sup> Sobre o documentário: <https://www.codedbias.com>.

um “Black Panther”), envolve o mais das vezes séries muito mais difíceis de decifrar, de constelações de aparência institucionais. Uma das tarefas essenciais das mídias consiste em ajustar permanentemente fórmulas de aparência; calculá-las de modo a responder a todas as situações possíveis. Estas aparências institucionais deverão, ademais, se “encaixar” umas nas outras: a aparência de um francês médio, por exemplo, deverá se opor à do imigrante, sem chegar a desencadear um racismo assassino, ou também a do médico, adulto, branco, cultivado, integrado... deverá se agregar à da enfermeira, segura de si mas submissa, maternal, mas sem complacência... (GUATTARI, 1988, p. 86).

O rosto, muro branco, é tido na contemporaneidade como uma superfície de valores na qual se busca estar em conformidade com a realidade dominante a fim de diminuir as chances de exclusão. Como alerta Guattari (1988, p. 71), “existe sempre um tempo, na ordenação do espaço social, em que a dimensão de face se interpõe para delimitar o que é lícito e o que não o é”. O documentário expõe justamente o mecanismo de classificação segundo as estreitas diretrizes estabelecidas pela máquina abstrata. Tal tecnologia foi construída com base em uma amostragem irrisória de rostos negros e de rostos de mulheres. Os rostos que fogem à binaridade dos gêneros e que pertencem às demais raças não são contabilizados nem sequer considerados, exceto quando se quer monitorá-los.

Em um condomínio no Brooklyn, em Nova York, cujos moradores são em sua maioria negros e latinos, foi implantado um aparelho de reconhecimento facial sem o consentimento dos condôminos, que para terem acesso a suas próprias casas precisavam ser identificados por ele. Em Londres, câmeras com reconhecimento facial foram instaladas nas ruas e servem para alertar a polícia sobre criminosos foragidos; o problema é que em 98% dos casos a correspondência enviada para a polícia é incorreta — a câmera tende a confundir todos os negros com suspeitos criminosos. Isso deixa evidente o argumento dos filósofos de que não há fora na rostidade; mesmo àqueles que estão em perigo devido ao seu rosto é imposto um lugar no sistema. *Gays*, trans, negros, indígenas, entre outros grupos, fazem parte das identidades classificadas como as que “não passam”, mas que nem por isso devem ser descartadas; ao contrário, devem ser observadas ainda mais de perto.

O impasse central do funcionamento das máquinas abstratas parece ser o mesmo da *machine learning*: os dados, os elementos que as constituem, se baseiam em preceitos antiéticos. A máquina de rosto e a máquina que os classifica possuem a mesma engrenagem e os mesmos algoritmos, e produzem opressões nas suas mais variadas formas. Por ser abstrata e não se encarnar em uma única forma, a máquina é capaz de congrega todos os tipos de discriminação e exclusão. A noção que determina o rosto provém de um grupo social pequeno e homogêneo que limita as premissas de normalidade a um mínimo de caracteres equivalentes

às suas próprias identidades, o que influencia o inconsciente das pessoas e, conseqüentemente, o social.

#### 4.3.6 Território e derivações

A conceituação das noções de *territorialização*, *desterritorialização* e *reterritorialização* ocorreu gradativamente no encontro dos autores, e o entendimento e o uso dos termos foram moldados conforme o contexto teórico das obras. O pesquisador François Zourabichvili (2004, p. 23) argumenta sobre o ponto e diz que em *O anti-Édipo* a noção de desterritorialização não forma um conceito por si mesma: a “sua significação permanece vaga enquanto não é referida a três outros elementos: território, terra e reterritorialização”. Por outro lado, na mesma obra “já se coloca o problema da ‘reterritorialização’, que leva ao tema polêmico da ‘nova terra’, sempre por vir e a ser construída” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23). Somente quando retomados em *Mil platôs* os conceitos se tornam mais complexos, ainda que o sentido permaneça relacionado às noções de terra e território. Ao longo do segundo tomo de *Capitalismo e esquizofrenia*, a desterritorialização é tida como sinônimo de descodificação, aspecto retomado na noção de rostidade e desdobrado em sobrecodificação. Também em *Mil platôs* a noção de território torna-se sinônimo de “estrato”. O comentador explica:

Em *Mil platôs*, o esquema se complica e sofisticada em torno de uma acentuação da ambivalência da relação com a terra — profundidade da terra natal e espaço liso do nomadismo —, que, com isso, afeta também o território. Não apenas a rigidez do código não dá mais conta de todos os tipos de território, bem como a reterritorialização é doravante plenamente assumida como o correlato de qualquer desterritorialização, posto que ela não se efetua mais necessariamente sobre um território propriamente dito, mas, quando é absoluta, sobre uma terra não delimitada: agenciamento nômade, deserto ou estepe como território paradoxal, onde o nômade “se reterritorializa sobre a própria desterritorialização” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Levando em conta as diferenças argumentativas das obras, se o que buscamos é um entendimento comum e geral dos conceitos, podemos afirmar que *territorializar* nada mais é do que estabelecer, criar um território. Isso equivale ao processo de formação dos estratos. Em contrapartida, *desterritorializar* denota sair de um território, o mesmo que sair do estrato. Essa ação implica uma mudança, uma transformação, que pode ser corporal, genética, linguística, social, de função, etc. *Desterritorializar* é como um recurso para romper com o tradicional, o trivial, o mesmo, em um ato que desestabiliza a norma, desfaz o corriqueiro e possibilita que o inimaginável surja. Trata-se de uma transgressão que *pode* resultar em uma transformação ontológica radical. Já *reterritorializar* consiste em retornar ao território, voltar ao estrato. A

reterritorialização é indissociável da desterritorialização: ela só acontece se antes ocorrer a desterritorialização, pois é preciso sair do território para poder retornar a ele. Tal retorno não significa regressar ao mesmo território: o retorno nunca será ao que foi deixado, uma vez que nele sempre haverá mudanças — o que remete ao conceito de devir.

De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno à territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 45).

A desterritorialização desloca elementos que, ao se deslocarem, também deslocam outros elementos. Como efeito, ela se ressignifica e ressignifica os demais componentes do próprio sistema (e até mesmo os de outro sistema). No abandono do território, a reterritorialização dá ensejo à construção de outro território; ao final do processo, algo novo pode surgir.

Antes de seguir com a argumentação, é preciso ter claros dois pontos. O primeiro é que o estrato, independentemente de seu tipo, tem forma, que são os códigos, a substância e, no caso, o território. Em sentido restrito, a desterritorialização se aplicaria somente à substância do estrato, enquanto a forma seria descodificada. Contudo, os autores usam amplamente a concepção de desterritorialização, sendo ela capaz de tomar todo o estrato — a substância e a forma. O segundo ponto é que o território não necessariamente diz respeito a um lugar concreto ou a uma instância intelectual. Não se trata exclusivamente de um espaço físico ou puramente psicológico. Os pensadores Félix Guattari e Suely Rolnik facilitam a compreensão do conceito ao explicá-lo no livro *Micropolítica: cartografias do desejo*:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Para além disso, a desterritorialização se divide em dois tipos, relativa e absoluta, e se desdobra em positiva e negativa. Ela é absoluta quando sai do estrato e não retorna a ele, e é relativa quando retorna. Quando cria um novo estrato, é positiva, e é negativa quando repete, mesmo sem perceber, o estrato anterior. Somente a articulação específica da desterritorialização

a torna capaz de criar um novo estrato que agregue agenciamentos, funções e arranjos outros, o que é encontrado apenas na desterritorialização absoluta e positiva. Trata-se de um processo que beira a desterritorialização *total*, o que gera riscos uma vez que se alcança o nível zero — assim como ocorre com o corpo sem órgãos. Esclarecem os filósofos que o termo “absoluta” “nada exprime de transcendente ou indiferenciado, nem mesmo exprime uma quantidade que ultrapassa qualquer quantidade dada (relativa). Exprime apenas um tipo de movimento que se distingue qualitativamente do movimento relativo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 240). O termo “absoluta” é usado para diferenciar o tipo de desterritorialização, não implicando nenhuma superioridade, mesmo porque os dois movimentos perpassam um ao outro.

Considerando a aplicabilidade dos conceitos no plano teórico do rosto, no momento em que a desterritorialização acontecer e a reterritorialização se iniciar, a máquina abstrata tentará disciplinar os desvios que levaram à desterritorialização do rosto com o intuito de reterritorializá-los no estrato conforme as premissas normativas. Vê-se o funcionamento da desterritorialização absoluta negativa — absoluta porque sai do estrato e negativa porque se reterritorializa nele. De acordo com o conceito de rostidade em *Mil platôs*, o rosto não apenas une “significância” e “subjetivação”, mas também traz a problemática das superfícies e dos espaços de inscrição pelos quais as subjetividades passam e nos quais se identificam com imagens que se desconstroem e depois se constroem novamente, em um contínuo processo de desterritorialização e reterritorialização. Logo, há um contínuo intercruzamento dos conceitos que se engendram e se formam.

#### 4.4 OS ROSTOS DESFEITOS EM FRANCIS BACON

Conforme visto, o processo de rostificação do rosto humano é crucial para o funcionamento da linguagem e do sistema de signos, bem como para a formação da subjetividade e a implantação das relações de poder. Mas não só. A rostidade foi, e ainda é, um elemento ímpar para as artes, em especial para a pintura. Por meio da discussão sobre a linguagem e os regimes de signos, é possível observar a aproximação teórica realizada por Deleuze e Guattari entre o rosto e a pintura. Os processos de estratificação se intercruzam por meio dos estratos físico-químico, orgânico e antropomórfico, como os nomeia David Lapoujade (2015, p. 206), o que abre precedentes para especular como se dá o dinamismo da subjetivação nas obras de arte, na medida em que os pensadores defendem que todo e qualquer objeto pode ser rostificado: “sobre uma casa, um utensílio ou um objeto, sobre uma roupa, etc., dir-se-á que eles me olham, não porque se assemelham a um rosto, mas porque estão presos ao processo

muro branco-buraco negro, porque se conectam à máquina abstrata de rostificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 46). Por assim ser, é cabível que a rostificação atinja as artes plásticas.<sup>120</sup> Quando se trata de uma tela, a sua imagem pode ser rostificada independentemente da natureza do desenho: objetos, frutas e flores em uma natureza-morta, “uma xícara sobre a toalha, um bule, [independentemente do que seja,] são rostificados” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 47). Para Ronald Bogue (2003, p. 103, tradução nossa), “Deleuze e Guattari injetam uma pitada de paranoia na descrição dos objetos rostificados — não só os objetos veem, mas eles estão olhando para mim”;<sup>121</sup> mesmo uma natureza-morta, se rostificada, tem todos os seus componentes codificados. Ou seja, a rostificação não se limita às obras com figuras humanas ou rostos. E mais: as telas rostificadas devem ser interpretadas<sup>122</sup> pelos códigos discursivos que elas portam. Nesse caso, elas se efetuam como entidades visuais moldadas em conformidade com a configuração de poder dominante e servem como holofote para os significantes daquele momento social passarem a sua mensagem. A rostificação da tela é parte de um processo visual que, embora separado dos signos linguísticos, ainda forma um discurso.

Quando se trata de pintura, as principais teorias de Deleuze, e dele com Guattari, sobre o tema são encontradas, basicamente, em dois textos: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, especialmente no platô “Ano zero – Rostidade”, e *Francis Bacon: lógica da sensação*. Entre o leque de opções de conceitos, Deleuze e Guattari optaram por discutir a pintura por meio de uma noção especificamente visual, a noção de rostidade, por sua vez ligada ao rosto, sendo que nas artes os rostos têm maior destaque nos retratos e autorretratos. Há uma ligação direta do rosto com a pintura, e os olhos são os órgãos no entremeio da relação. A pintura, com suas particularidades, é uma expressão artística capaz de desterritorializar o rosto, o que é o mesmo que desrostificar. Teoricamente, os pensadores desenvolvem tal operação, mas, como questiona

---

<sup>120</sup> “A pintura retoma o mesmo movimento, mas o inverte também, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando de um como do outro: ‘tratado do rosto e da paisagem’ [...]. Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? Mesmo quando a pintura se torna abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra. Dilaceramento, mas também estiramento da tela por eixo de fuga, ponto de fuga, diagonal, golpes de faca, fenda ou buraco: a máquina já está aí, funciona sempre, produzindo rostos e paisagens, mesmo as mais abstratas. Ticiano começava pintando preto e branco, não para formar contornos para serem preenchidos, mas como matriz de cada cor por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 43).

<sup>121</sup> No original: “Deleuze and Guattari inject a hint of paranoia in their description of facialized objects — not only the objects see, but they’re looking at me”.

<sup>122</sup> No caso, a palavra “interpretada” faz jus ao uso social do tipo de pintura em questão. Por ser rostificada, ela está submetida aos ditames do pensamento cognitivo.

Bogue (2003, p. 95), o que tudo isso de fato significa em termos concretos, visuais, pictóricos? Que exemplo podemos dar de um corpo desrostificado? Ele continua: “Deleuze e Guattari oferecem apenas dicas fugazes em *Mil platôs*, e as dicas são, de modo geral, facilmente mal interpretadas” (BOGUE, 2003, p. 95, tradução nossa),<sup>123</sup> como costuma ocorrer com as obras filosóficas. Encaramos Bacon como um aliado também no que diz respeito a esse conceito. Sem dúvida um dos principais aspectos que Deleuze encontra nas suas pinturas é a desfiguração do rosto, artefato que rompe com o processo de subjetivação da imagem, mas que singulariza a obra e a figura. Por todo o livro dedicado ao pintor irlandês, encontramos a argumentação deleuziana acerca do procedimento de decomposição do rosto. Contudo, a ideia de rosto enquanto elemento pertencente ao maquinário de identificação que se formaliza nos traços da rostidade é desenvolvida detalhadamente, mesmo que sem analogia a Bacon, no livro *Mil platôs*.

#### 4.4.1 Retratos, uma nova expressão

Foi nas décadas de 1960 e 1970 que Bacon criou os mais marcantes retratos e autorretratos do seu percurso artístico. Por meio de um trabalho meticuloso, Bacon manteve a sua busca pela sensação da tela, mas atentou aos perigos que poderiam fazê-lo repetir o seu próprio estilo, como se ele apenas transpusesse às novas obras a mesma estética de seus quadros anteriores. Sobre isso, o comentador de arte Luigi Ficacci explica:

Desde o início dos anos 1960 que Bacon se confrontava com o problema dos retratos como uma mudança crítica da exploração artística. A expressão de vitalidade da experiência induziu-o a transformar a realidade empírica numa realidade com a mais íntima e verdadeira imaginação de aparências. Não obstante, esta era uma busca incansável e impaciente. Nesta altura, ele sentiu que qualquer repetição de conquistas formais previamente levadas a cabo podia tornar-se uma cifra, ou seja, a repetição de um truque figurativo, um hábito reconfortante que podia lembrar o perigo de uma ilustração convencional. O perigo era que, ao conseguir vencer o obstáculo da experiência existencial na arte, podia produzir uma imagem genérica, consequentemente atenuando o seu impacto emocional e relevância para a realidade. Admitindo que a execução pictórica amplifica a sensação e a liberta da qualidade accidental que a condiciona, mesmo assim, a sensação [...] não se deve transformar numa abstração. Em seguida impulsionou a sua criatividade, a pintura, a níveis mais elevados, sem hesitar em colocá-la radicalmente em risco, a fim de se aproximar ainda mais da figura e entendê-la de uma maneira ainda desconhecida para ele (FICACCI, 2010, p. 71).

---

<sup>123</sup> No original: “What does all this mean in concrete, visual terms? What example might we provide of a ‘facialized’ body or landscape? Deleuze and Guattari offer only fleeting hints in a MP, and the hints are by and large easily misconstrued”.

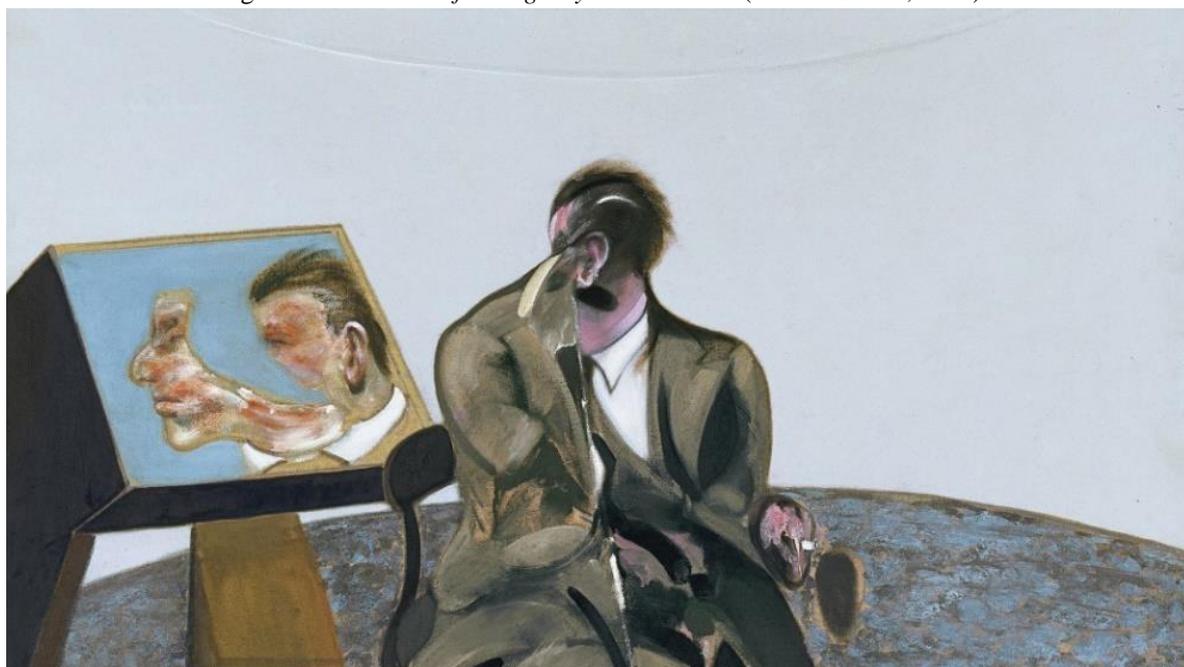
Assim, vê-se surgirem nos retratos de Bacon rostos desfigurados, muitas vezes com crânios achatados, cabeças deformadas que se comprimem e se expandem em diversas direções pela tela. Tais imagens de rostos em nada se parecem com as formas clássicas dos retratos, tampouco com a arte impressionista ou expressionista. Em comparação com seus trabalhos das décadas anteriores, o estilo de Bacon perdura. Os seus traços singulares são mantidos e os retratos têm o seu estilo. Entretanto, há uma diferença que marca as telas, mesmo sendo essa muito difícil de ser determinada. Trata-se mais de uma peculiaridade do seu trabalho, da imagem-sensação por ele criada: ela nasce do corpo de uma Figura que, por não ser em nada convencional, se articula com um rosto que está numa cabeça que o rejeita e o incorpora — paradoxalmente. A singularidade surge, a diferença surge, sem que se possa dimensioná-la.

A tela *Portrait of George Dyer in a mirror* (“Retrato de George Dyer em um espelho”) apresenta um amante de Bacon, Dyer, se olhando no espelho (ver Figura 48). A Figura de Dyer aparece vestindo um paletó escuro de uma cor acinzentada ou amarronzada, uma gravata e uma camisa branca; ela está sentada, de pernas cruzadas, em uma cadeira giratória. Às suas costas, há uma espécie de mesa com um espelho. O corpo da Figura, com o tronco mais exposto, encontra-se dividido quase ao meio. Entre as duas partes, não há proporção — os braços e os ombros estão em alturas diferentes —, contudo elas estão ligeiramente conectadas por um fino traço branco. É no movimento de um pequeno giro para trás realizado pelo dorso (para que a Figura possa se observar no espelho) que a coluna é significativamente distorcida. Além disso, entre a Figura e o seu reflexo não há correspondência de anatomia; ao contrário, eles têm formas díspares. O que pode se assemelhar a Figuras distintas cria a mesma imagem e reforça a equivalência: na Figura sentada, é mantido o corpo; na Figura refletida, o rosto. No espelho, o rosto em perfil é dividido ao meio e as suas partes são separadas como se a face, composta por olhos, nariz e boca, houvesse sido retirada da cabeça, onde ficam o cabelo e as orelhas. A parte frontal do rosto é afastada do restante do corpo como uma máscara, o que promove uma distorção outra na imagem, uma distorção que não se refere às características físicas.

Segundo Gilles Deleuze, “o espelho é apenas segundo em relação ao muro da rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 41). A escolha plástica da obra abre brechas para diversas especulações acerca do seu significado, que vão desde uma idealização, por Dyer, da sua própria imagem, passando pela ilusão apaixonada de Bacon, que guarda uma imagem de Dyer só vista em por ele, até uma escolha pictórica realizada para manter a singularidade do modelo sem rostificar a Figura. Se as metades do rosto estivessem unidas ou

ligeiramente próximas, como ocorre com o corpo, haveria uma tela retratista com Dyer, uma vez que Bacon foi atento às características físicas do modelo. Isso demonstra, segundo Luigi Ficacci (2010, p. 72), que “é numa pessoa familiar, com quem as mais complexas implicações psicológicas da experiência pessoal estão ligadas, que [Bacon] procura o universo, a perversidade da vida, a tragédia cósmica da existência”, para romper com o clichê. A obra *Portrait of George Dyer in a mirror* não consiste em um retrato, mas em um duplo retrato.

Figura 48 – *Portrait of George Dyer in a mirror* (Francis Bacon, 1968)



Fonte: Bacon (1968).

Algo muito similar ocorre no *Portrait of George Dyer staring into a mirror* (“Retrato de George Dyer olhando para um espelho”), pintado um ano antes (ver Figura 49). George Dyer mantém as mesmas vestimentas: paletó, gravata e camisa. Ele também está sentado, de pernas cruzadas, em uma cadeira giratória, e às suas costas há um espelho de parede que exige uma contorção para devolver-lhe sua imagem. No primeiro plano da tela, todo o corpo da Figura está exposto, e as pernas e pés estão à mostra. Por sua vez, o espelho reflete o tronco de Dyer, não apenas seu rosto. O panorama da tela oferece uma visibilidade ampla da cena, enquanto na obra de 1968 há uma espécie de *close* em um ponto específico. A diferença mais importante para a nossa discussão é relativa aos tratamentos (totalmente distintos) que os rostos e cabeças recebem nas duas obras. Na segunda tela, há equivalência no formato, nas cores, na mancha e na percepção espacial da Figura e de seu reflexo, o que mantém a correspondência entre as imagens, facilmente observável pelo espectador. O rosto não é retrato de Dyer, mas ele retrata

a Figura que foi pintada. É um rosto que guarda as características da desfiguração que o corpo desfeito conquistou. A cabeça está junto ao corpo, e é no reflexo do espelho que se encontra o rosto, por sua vez, desrostificado.

Figura 49 – *Portrait of George Dyer staring into a mirror* (Francis Bacon, 1967)



Fonte: Bacon (1967a).

#### 4.4.2 Do corpo ao rosto

Chamamos a atenção para o fato de que o platô “Ano zero – Rostidade” encontra-se no livro logo após o platô “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?”. A nosso ver, a distribuição dos capítulos pode ser associada à continuidade da argumentação: antes se falou sobre desfazer o corpo e, agora, trata-se da desestruturação do rosto — mesmo porque, segundo Deleuze e Guattari, esses são componentes distintos. Os pensadores explicam:

Podemos, então, propor a seguinte distinção: o rosto faz parte de um sistema superfície-buracos, superfície esburacada. Mas esse sistema não deve sobretudo ser confundido com o sistema volume-cavidade, próprio do corpo. [...] A cabeça está compreendida no corpo, mas não o rosto. O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercado e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal polívoco multidimensional — quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra decodificado e deve ser sobrecodificado por algo que denominaremos Rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39).

Desse modo, o rosto não é uma parte do corpo nem é a parte da frente da cabeça, assim como não possui cabeça nem corpo. Melhor seria dizer: é uma zona de frequência e de probabilidades em que passam elementos que se conectam e desconectam, como linhas e traços que integram o rosto codificado de acordo com a organização social. O rosto só é produzido quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, “quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal [...] quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra decodificado e deve ser *sobrecodificado* por algo a que chamaremos Rosto”<sup>124</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). Ao passo que “a cabeça e seus elementos não serão rostificados sem que o corpo inteiro não o possa ser [...]. A boca e o nariz, e antes de tudo os olhos, não se tornam uma superfície esburacada sem convocar todos os outros volumes e todas as outras cavidades do corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). Portanto, o rosto não é um invólucro do sujeito. Não é individual nem universal. O rosto não preexiste. Porém, ele é fabricado como se fosse universal. O que reitera a ideia de que o rosto não pertence ao corpo é o fato de ele ser gerido e lidar com mecanismos, funções, signos e significados outros que não aqueles do estrato do corpo. Justamente por isso cada platô apresenta uma teorização condizente com o elemento que investiga, apesar de todos lidarem com a mesma base estrutural, visto que passam de um estrato a outro (entre o do organismo, o da significância e o da subjetivação). Outro argumento que nos ajuda a sustentar a hipótese sobre a posição dos capítulos na obra refere-se à pintura de Francis Bacon e está evidenciado em *Francis Bacon: lógica da sensação*, em que Deleuze afirma:

Retratista, Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Existe uma grande diferença entre estas duas coisas. Pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo, mesmo ela sendo o seu extremo. [...] trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon persegue

<sup>124</sup> A escrita da palavra “rosto” com R maiúsculo serve para especificar o caráter sociopolítico que recobre a face humana.

enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto (DELEUZE, 2007, p. 11).

Seguindo na direção argumentativa da citação, Deleuze afirma que Bacon se empenhou em desfazer o rosto, mas a sua atenção manteve-se direcionada, categoricamente, para a criação de cabeças. Sem dúvida, uma das principais leituras conceituais próprias que Gilles Deleuze dedica ao trabalho de Bacon é a que trata do contraste entre o rosto e a cabeça. A desfiguração do rosto só é considerada posteriormente a essa separação. Por todo o livro dedicado ao pintor irlandês, encontra-se a teorização deleuziana acerca do procedimento de desfazer do rosto. Contudo, a ideia de rosto enquanto elemento pertencente ao maquinário de identificação que se formaliza nos traços da rostidade é desenvolvida, apenas e sem analogia a Bacon, no livro *Mil platôs*. Em FB:LSS, há diversos registros da palavra “rosto”, sempre em detrimento de “cabeça”, e nenhum uso do termo “rostidade”. Diante disso, como falar sobre os rostos das Figuras de Bacon se Deleuze, cuja obra é a base teórica desta tese, diz que o pintor não cria rostos, e sim cabeças? Como resposta a essa questão, realizamos uma análise que destoa do posicionamento inicial de Deleuze, mas que só conseguimos formular devido às ferramentas teóricas que ele, junto a Guattari, nos oferece.

Como Deleuze e Guattari apontam, o rosto é encontrado nos modelos básicos de cabeça, por exemplo, a cabeça primitiva e a cabeça que leva o rosto de Cristo. As cabeças primitivas envolvem a “semiótica da corporeidade (estas semióticas já estão presentes e florescem entre os animais, a cabeça é parte do corpo, o corpo tem por sua correlação o meio, o biótopo)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 107) e podem ser rostificadas. Já a cabeça com o rosto de Cristo oferece

[...] uma organização da face, buracos brancos na parede negra, olhos da face ou rosto visto de perfil e olhos oblíquos (esta semiótica facial tem por seu correlato a organização da paisagem: a rostificação de todo o corpo e a paisagística de todos os meios, sendo Cristo o ponto central europeu) (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 107).

À parte dessas duas, a nosso ver, estão as cabeças pintadas por Bacon que aparentam ativar “uma desterritorialização de rostos e paisagem... com linhas que não seguem mais nenhuma forma, que não formam mais nenhum contorno, com cores que não mais desenham nenhuma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 107). Dada essa classificação básica, as cabeças primitivas correspondem a pontos de ordem do meio social, o rosto de Cristo corresponde aos componentes decodificados que foram recodificados em um único domínio territorial e as cabeças criadas por Bacon têm rostos com linhas cósmicas que abrem territórios

novos. Quando aproximamos as telas ao conceito, nos parece possível considerar o desmanche das linhas significantes e subjetivas da formatação da rostidade por meio dos rostos desfeitos de Bacon. É como se o pintor criasse rostos que não servem à rostidade, na medida em que decompõem a identidade da imagem. Pode-se chamar tais rostos de “faces” por uma questão de termos conceituais. Mas, a nosso ver, se trata de rosto fora do aparato de estratificação, o que torna viável afirmar um rosto outro ao atribuir um novo uso a tal termo. A Figura e o corpo estão imersos em uma lógica que não é aquela da representação; o que Bacon faz é criar rostos que correspondem a ela. Por isso, trata-se de rostos desrostificados, um tipo de artefato que rompe com o processo de subjetivação do retrato e também é capaz de singularizar a Figura.

O tríptico *Three studies of the human head* (“Três estudos da cabeça humana”), de 1953, é uma obra precursora dos trabalhos seguintes de Bacon que manterão a mesma estrutura (ver Figura 50). Nesse estudo, há o registro de um dos seus métodos de trabalho, com base no qual as três obras foram pintadas no mesmo ano, em um só fôlego. Duas delas, a da direita e a do centro, derivam da terceira (a da esquerda), que inicialmente havia sido criada como um trabalho único. Devido ao conteúdo da tela, Francis Bacon teria sentido a necessidade de arquitetar uma sequência. Para tanto, o pintor não simplesmente acrescentou mais dois retratos, mas concebeu uma espécie de ciclo que leva à dissolução do rosto no terceiro quadro, como numa sequência cinematográfica.

Figura 50 – *Three studies of the human head* (Francis Bacon, 1953)



Fonte: Bacon (1953d).

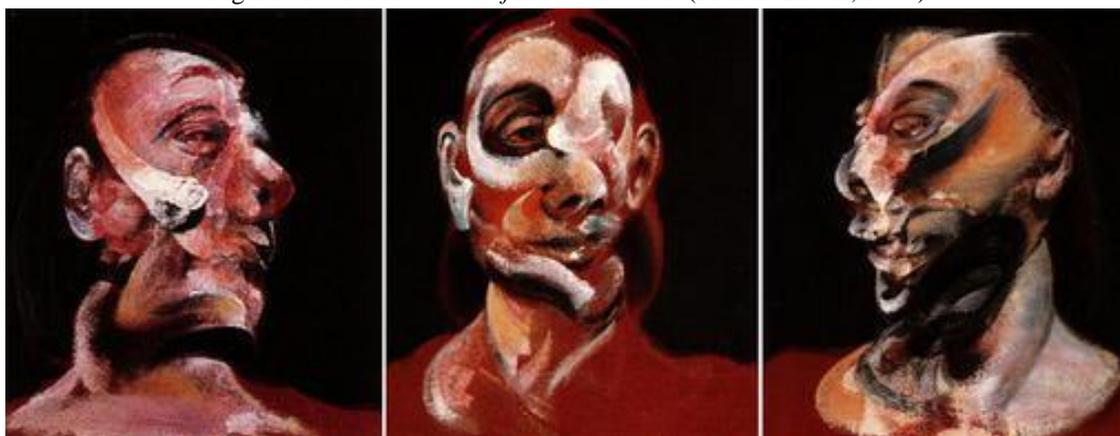
Na primeira tela, ou cena, há um rosto de perfil, de lado (3/4), com um sorriso histérico. A cabeça aparece inteira e as suas cores (em contraposição ao fundo escuro, que recobre também o tronco da Figura) demarcam a sua estrutura. Na segunda tela, a expressão do rosto se intensifica; os olhos, o nariz e a face em geral são borrados, aparecem desmanchados. Nessa

tela, a cabeça grita. Por fim, na terceira cena, o rosto se desfez: a Figura perdeu a metade da cabeça, sobrando apenas o maxilar e a boca, que ainda continua gritando. Em sequência, os três “estudos” demonstram o desenvolvimento de uma investigação pictórica que não está ligada ao modelo, à sua imagem, ao seu registro. No processo, a imagem humana é transformada em um objeto estético no qual o rosto é desmanchado a fim de que se desvie do estrato da subjetivação.

É interessante observar como, ao longo dos anos, tal procedimento é amadurecido em diversas outras obras de Bacon. É o caso do tríptico *Three studies of Muriel Belcher* (“Três estudos de Muriel Belcher”), pintado mais de uma década depois, em 1966 (ver Figura 51). Ficacci comenta a respeito:

Em *Três Estudos de Muriel Belcher*, de 1966, e nos vários retratos em tríptico com o mesmo formato que se seguiram desde os anos de 1960 até a sua morte, Bacon transformou radicalmente o nível expressivo de *Três Estudos da Cabeça Humana*. Nesse tríptico, que tinha sido fundamental e que continha o germen de futuros desenvolvimentos, o relacionamento entre o artista (destinado a ser substituído pelo observador logo que o trabalho fosse terminado) e a figura era governado por uma relação precisa entre distância e distinção. A figura era resolutamente destacada do sujeito; na realidade, era quase detida numa série de elementos arbitrariamente forjados para a identificar e localizar. Agora, os traços residuais de tal sistema foram abandonados, como se dispersos numa fluidez flexível que confronta o contraste expressivo de um traumático nível interior, como se superestruturas adicionais e sucessivas de consciencialização tivessem sido esquecidas e o quadro pretendesse penetrar simultaneamente num nível mais profundo e mais obscuro, tanto do objeto como do sujeito, a fim de compreender o ato complexo da expressão na mais sensível qualidade da sua execução (FICACCI, 2010, p. 72).

Figura 51 – *Three studies of Muriel Belcher* (Francis Bacon, 1966)



Fonte: Bacon (1966b).

No tríptico dos estudos de Muriel Belcher, há uma agitação natural (nas três telas) decorrente da disposição dos traços em cores ocre, castanhas e vermelhas, que atingem o rosto em pinceladas violentas e decisivas, fazendo com que a cabeça seja lançada para todas as direções. Tudo isso se contrapõe ao fundo de uma única cor e sem nenhum outro elemento. Na

revolução condensada desse arranjo, só há partes dessemelhantes na face, as quais se harmonizam com o contexto cromático, por sua vez preciosamente simplificado (FICACCI, 2010, p. 74). Isso cria o rosto de uma Figura que exprime uma concepção pictórica de força, com gestos e ritmos impossíveis de definir, mas que mantêm o vigor da expressividade da modelo — aspectos que são encontrados em inúmeros outros trabalhos do pintor. Nesse sentido, “a figura humana [é criada] com toda a sua qualidade humana [de devir]: a mais verdadeira, pois corresponde a uma realidade individual, e, no entanto, nenhum elemento representa exatamente um aspecto real” (FICACCI, 2010, p. 75). Tal experiência estética é própria das pinturas de Bacon, que aproxima e afasta a tela da figuração e que, por isso, confunde a percepção do espectador sem que a imagem seja contraditória.

Justamente por isso Deleuze vislumbra na pintura de cabeças a presença de um aparato estético das telas de Bacon que age para desfazer os traços de rostidade e, em decorrência disso, impõe uma nova dimensão ao “eu”. A anatomia convencional é explodida para fora dos limites da cabeça, abrindo espaço para uma geometria subversiva e contorcida do rosto. Bacon é tido por Deleuze como o pintor que limpou os rostos da rostidade e que conseguiu criar faces sem retornar ao clichê da arte do retrato. Sobre o tema, o teórico alemão Hans Belting comenta, em seu livro *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*:

Bacon não os chamou de retratos, mesmo que não pudessem ser outra coisa senão “estudos de retrato”, como se quisesse afirmar que é do retrato como um gênero que ele quer desvincular. Vividez e presença têm precedência sobre a semelhança que tinha congelado o rosto imóvel no retrato habitual em uma máscara. Os retratos de Bacon deram origem a especulações sobre se a cabeça (e portanto o corpo) toma o lugar do rosto, mas isto só pode se aplicar a parte de sua obra. Os títulos já distinguem entre a cabeça e o retrato. Os rostos que Bacon pintou são tensos e torturados, até mesmo rostos gritantes, cujo grito se desvanece silenciosamente em uma caixa de vidro. Como Bacon enfatizou repetidamente, ele queria desencadear uma nova “sensação” no espectador, a impressão de uma vida animal, ou seja, uma presença que superasse o caráter de máscara do retrato (BELTING, 2019, p. 183, tradução nossa).<sup>125</sup>

Acima de tudo, o tema central do livro sobre Francis Bacon é a sensação — e, conseqüentemente, o modo como ela é transmitida e absorvida, e o que expressa. A sensação é desencadeada e transmitida pelo sistema nervoso, que passa por todo o corpo e pelo rosto. Ele,

<sup>125</sup> No original: “Bacon nannte sie nicht porträts, auch wenn sie nichts anderes sein konnten, sondern ‘porträtstudien’, wie um zu bekräftigen, dass es um das Porträt als Gattung geht, die er aus den Angeln heben will. Lebendigkeit und Präsenz haben dabei den Vorrang vor Ähnlichkeit, die das stillgelegte Gesicht im üblichen porträt zu einer Maske hatte erstarren lassen. Bacons porträts haben spekulationen darüber ausgelöst, ob hier der Kopf (und damit der Körper) den platz des Gesichts übernimmt, was aber nur für einen Teil seines oeuvres gelten kann. Denn schon die Titel unterscheiden zwischen head and portrait. Die Gesichter, die Bacon malte, sind gespannte und gequälte, ja schreiende Gesichter, deren schrei in einem glaskasten lautlos verhallt. Wie Bacon immer wieder betonte, wollte er im Betrachter eine neue ‘empfindung’ (sensation) auslösen, den Eindruck eines kreatürlichen Lebens, also eine Präsenz, welche den Maskencharakter des Porträts überwindet”.

o rosto, emite sensações e não é indiferente ou apático. Para o filósofo, o rosto é um sistema de sinais desprendidos do corpo. Há momentos em que Bacon relaciona o rosto ao corpo e cria uma Figura com a expressão de uma linguagem corporal que inclui a ambos; em outros momentos, tudo o que há na Figura (cabeça, membros, órgãos, etc.) é atravessado por forças distintas, e por isso as reações manifestadas são diferentes. Os retratos e autorretratos de Bacon compõem um gênero à parte no qual o pintor desperta uma perspectiva carnal do rosto. Ele faz aderirem ao retrato as forças que também habitam o corpo — e que não se restringem a ele.<sup>126</sup> Nesse caso, o rosto não reivindica a identidade do sujeito, sua essência, pode-se dizer. O que ele cria é uma aparência confusa e enigmática que leva o sujeito para fora de si mesmo e não o limita à projeção da sua imagem no mundo. Sem ser a aparência plástica do sujeito nem tampouco representar sua realidade psicológica, os rostos de Bacon acabam sendo mais simples e mais interessantes do que os originados das restrições do retrato: eles exigem um novo aparato de observação e apreciação, capaz de lidar com as sensações de uma cabeça decomposta e com as suas apresentações plásticas desfiguradas. Não se trata de uma obra que se debruça sobre o abandono do sentido e da crença no humano, ou sobre sentimentos de desespero. Tampouco trata-se de representar a individualidade ou de produzir um mapa do sujeito. Um novo entendimento sobre o rosto humano surge com Francis Bacon a partir de seu interesse pela Figura e pelo desfazer do corpo, que, por sua vez, viabilizam uma nova experimentação do rosto enquanto uma face que não configura a rostidade, afastada da subjetividade. Desse modo, as noções de retrato e de sujeito são rompidas e não estão imbricadas uma na outra. O retrato de um rosto, de uma face, não implica o retrato de um sujeito. Como ocorre com o corpo, Bacon desfigura o rosto, desorganiza o figurativo em busca de uma imagem inorgânica e inumana — *em busca do rosto para a Figura*. Em entrevista, Bacon comenta:

FB — [...] Até agora, parece que para fazer um retrato é preciso que se pinte o rosto. E é nele que o pintor terá de captar a energia que emana da pessoa. [...] Por causa de todos os meios mecânicos que possibilitam reproduzir a aparência, o pintor, se quiser captar uma expressão de vida, terá de fazer isso de forma muito mais intensa e concisa. É preciso que haja intensidade — naquilo que poderíamos chamar de simplicidade sofisticada. [...] A intensidade exige concisão.

<sup>126</sup> “Isso é verdadeiro para todas as séries de cabeças e autorretratos, é até a razão pela qual Bacon fez tais séries: a agitação extraordinária dessas cabeças não vem de um movimento que a série deveria recompor, mas antes de forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel. [...] É como se forças invisíveis esbofeteassem a cabeça sob os mais diferentes ângulos. E aqui as partes limpas ou varridas do rosto ganham um novo sentido, pois marcam a própria zona onde a força incide. É neste sentido que os problemas de Bacon são problemas de deformação, e não de transformação. Trata-se de duas categorias muito diferentes. A transformação da forma pode ser abstrata ou dinâmica. Mas a deformação é sempre do corpo. Ela é estática, ocorre sempre no mesmo lugar e subordina o movimento à força, mas também o abstrai da Figura” (DELEUZE, 2007, p. 64).

DS — Mas você não é somente conciso; você imprime um certo ritmo, uma distorção, digamos assim. Você torce o que vê de uma maneira que é sua, e a maneira como torcer as coisas nos faz supor que é significativa da atitude que tem para com a vida.

FB — Não. Neste ponto acho que você está errado. Aquilo que faço com as faces é feito por motivos estéticos, porque acho que isso faz a imagem ser transmitida de maneira mais intensa, mais verdadeira. [...] Do mesmo modo que as técnicas do cinema e de tudo quanto é forma de gravação foram aperfeiçoando-se, também o pintor está na obrigação de tornar-se cada vez mais inventivo. Ele tem de reinventar o Realismo. Ele tem de, com sua criatividade, trazer de volta o Realismo para o sistema nervoso, porque não existe mais um naturalismo na pintura de hoje. Mas alguém seria capaz de responder por que muito frequentemente, ou quase sempre, as imagens acidentais são mais reais? Talvez porque, não tendo sido modificadas pelo pensamento consciente, elas tenham encontrado um sentido mais puro e verdadeiro (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 176).

#### 4.4.3 A face anti-identitária

Ao romper com o clichê, com as formas predefinidas, com a figuração e a representação, Bacon inicia o importante processo de dissipar a rostidade. Nesse processo, a identidade é desfeita e o campo da singularidade se abre. Para melhor entender o significado da singularidade na filosofia de Deleuze, se faz necessário compreender o seu conceito de “diferença”. O filósofo critica a tradição filosófica que enfatiza a identidade e a unidade, argumentando que a realidade é composta por uma multiplicidade de diferenças e singularidades. A singularidade, para ele, é algo que não pode ser reduzido a um conceito ou a uma categoria predefinida. Ela é uma expressão única e individual do ser. Quando no livro *Diferença e repetição* Deleuze distingue a “diferença” da “identidade” (mesmidade), ele argumenta também que a diferença é aquilo que constitui a singularidade de cada ser, enquanto a identidade é a tendência em direção à uniformidade. A singularidade é a expressão concreta dessa diferença irreduzível que se manifesta na multiplicidade. As singularidades não se restringem aos seres humanos. Espalhadas por todos os aspectos do mundo, sejam eles animados ou inanimados, as singularidades são ativas, produtivas e estão em constante processo de devir — justamente por isso são capazes de criar novas relações e modos de ser. Ao leitor, pode parecer repetitivo retomarmos o ponto teórico relativo à representação, ao clichê e mesmo ao retrato. Se assim fazemos, é porque nos parece que essa seleção teórico-artística é compreendida por Deleuze como a grande ambição de Bacon. O filósofo acredita no empenho do pintor em criar uma obra fundamentalmente antinarrativa, antirretratista, anti-identitária. Logo, na perspectiva de Deleuze, Bacon não deve ser considerado apenas o pintor do disforme, mas também o pintor da despersonificação, da dessubjetivação, da quebra com a identidade do indivíduo, das singularidades. Bacon diz em entrevista:

Para mim, o mistério da pintura hoje em dia é como pode ser feita a aparência. Como isso pode ser feito para que você perceba o mistério da aparência dentro do mistério do fazer? É um método ilógico de fazer, uma maneira ilógica de tentar fazer o que se espera ser um resultado lógico — no sentido de que se espera ser capaz de fazer de repente a coisa de uma maneira totalmente ilógica, mas que será totalmente real e, no caso do retrato, reconhecível como pessoa (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 105).

Este é certamente um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Bacon: seus retratos tanto deformam quanto asseguram que a imagem seja “reconhecível como pessoa”, e como pessoa específica. Ele descodifica o rosto, mas mantém a singularidade do modelo. Francis Bacon pintou, ao longo de sua vida artística, retratos de seus amigos e amantes (entre eles, Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud e George Dyer), além de autorretratos. Quando observamos as telas, podemos reconhecer as nuances físicas particulares de cada um deles, apesar do rosto desfeito e da ruptura com a representação. Ou seja, há correspondência entre as Figuras, mas não no nível da identidade.

Como aponta Bogue (2003, p. 102), segundo Deleuze e Guattari, a rostidade não procede por semelhança, mas a semelhança é uma característica essencial à rostificação. Embora a rostificação não opere por meio de representações miméticas de rostos concretos, o rosto continua sendo um local privilegiado de codificação visual. O sujeito toma o rosto como a sua substância de expressão e estende a sua codificação facial ao corpo, à paisagem, rostificando tudo o que está à sua volta. Os filósofos asseveram que “os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 42). Contudo, “não se trata absolutamente de tomar uma parte do corpo para fazê-la assemelhar-se a um rosto, ou representar um rosto de sonho como em uma nuvem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). Na verdade, “os rostos se distribuem em todo o sistema, os traços de rostidade se organizam. [...] essa máquina abstrata pode certamente funcionar em outra coisa que não rostos; mas não em qualquer ordem, nem sem razões necessárias” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 38). A semelhança, nesse caso, é apenas efeito secundário do processo primário de rostificação exercido pela máquina abstrata de rostidade.

Os retratos de Bacon não são controlados pelas relações miméticas de semelhança entre o modelo e a Figura, mas as diretrizes visuais dos rostos que o artista cria podem resultar dos elementos que permitem distinguir as semelhanças faciais dos indivíduos retratados. O ponto é que, em suas pinturas, os processos de significação e subjetivação tidos como universais — e que mantêm a estrutura do rosto como uma codificação visual similarmente uniforme do mundo, uma codificação que se estende além da face — não subsistem. Aquilo que faz o

espectador encontrar a semelhança entre a imagem e o modelo é a *singularidade*, não a identidade. Nessa mesma direção, e aprofundando o conteúdo visto anteriormente, Bogue afirma:

Embora a rostificação do rosto e do corpo não opere por meio de representações miméticas de rostos concretos, continua sendo o caso do rosto ser um local privilegiado de codificação visual. O significante [...] e o sujeito passional tomam o rosto como sua substância de expressão, e a extensão da codificação facial ao corpo e à paisagem pode criar efeitos tais que um tronco, um relógio, um edifício ou uma nuvem podem parecer um rosto, mas as semelhanças desse tipo são apenas efeitos secundários de um processo primário de rostificação que é exercido pela máquina abstrata de rostidade. Seu sistema de parede branca-buraco negro não é controlado por relações miméticas de analogia e semelhança, mas as codificações visuais que ele dirige podem muito bem resultar nos elementos que permitem discernir as semelhanças faciais em entidades não faciais. A questão é que no regime [de poder] o processo de significação e subjetivação universal é coordenado com a criação de uma codificação visual similarmente uniforme do mundo, que se estende além da face através da operação não mimética das relações virtuais de forças (BOGUE, 2003, p. 107, tradução nossa).<sup>127</sup>

Os rostos de Bacon são criados na sua pintura para promover a libertação da rostidade. Eles são como instrumentos para liberar o devir, por isso não deixam de ser rostos. O que eles não são é definidos por marcadores de identidade, mas comportam “diretrizes visuais”, elementos que marcam a semelhança. Vale salientar que Deleuze critica a noção tradicional de semelhança, que se baseia na ideia de uma cópia ou reprodução fiel de um modelo, bem como difere da noção clássica de mimesis. Em vez disso, Deleuze se ocupa de uma concepção de semelhança baseada na diferença. A semelhança se dá como efeito secundário da diferença. O pensador argumenta que o mundo é composto por multiplicidades heterogêneas, e que a semelhança surge da relação entre essas multiplicidades. Ele defende a ideia de que a criação e a produção de diferenças são processos contínuos e de que a semelhança é resultado desses processos. Assim, Deleuze oferece uma perspectiva original e desafiadora sobre a semelhança, destacando a importância da diferença e da semelhança na compreensão do mundo. Por mais que constate a produção dos efeitos da semelhança, ele destaca a *diferença* e a *multiplicidade*

---

<sup>127</sup> No original: “Although the facialization of the body and landscape does not operate through mimetic representations of concrete faces, it remains the case that in the despotic-passional regime the face is a privileged site of visual coding. The [...] signifier and the passional subject take the face as their substance of expression, and the extension of facial coding to the body and landscape may create effects such that a torso, a clock, a building or a cloud may look like a face, but resemblance of this sort are only secondary effects of a primary process of facialization, which is exercised by the abstract machine of faciality. Its system of white wall-black hole is not controlled by mimetic relations of likeness and similarity, but the visual encodings it directs may well result in the elements that allow one to discern facial resemblances in nonfacial entities. The point is that in the despotic-passional regime the process of universal signification and subjectification are coordinated with the creation of a similarly uniform visual encoding of the world, which is extended beyond the face through the nonmimetic operation of virtual relations of forces”.

como os aspectos importantes. Assim, quando pensamos as obras de Bacon, sublinhamos o aparecimento da semelhança como mimesis, reprodução, cópia, mas justamente como efeito da diferença: um assemelhar-se sem se restringir à imagem.

Por identidade, em poucas palavras, entende-se a concepção do mesmo que busca um elemento comum de identidade para que seja possível classificá-lo nos moldes da representação. Assim, o sujeito, o objeto, o corpo, o rosto *são* “reconhecido[s] quando uma faculdade o visa como idêntico ao de uma outra ou, antes, quando todas as faculdades em conjunto referem seu dado e referem a si mesmas a uma forma de identidade” (DELEUZE, 2006a, p. 195), isto é, quando pode haver enquadramento no modelo; e a identidade é atribuída com base nessa mesma perspectiva, haja vista que as identidades são coladas, ou mesmo impostas, aos sujeitos no avesso do minoritário. A partir disso, se define a percepção sobre si mesmo, sobre o “eu” e sobre o outro, que passa a situar e direcionar as relações entre os sujeitos. O indivíduo é modelado a partir de uma identidade que o atravessa e que classifica os demais indivíduos identificados. E, entre as partes do corpo humano que facilitam a classificação de um sujeito, o rosto é aquela que guarda os mais precisos traços de identidade. Como comenta Belting,

[...] a “imagem” é o verdadeiro sujeito de Bacon, como seria de se esperar de um artista. Mas, ao mesmo tempo, ele faz uma tentativa sem fim de transgredir violentamente os limites entre imagem e corpo. O rosto, porém, continua sendo o foco da imagem, mesmo que seja reduzido a um grito cego (BELTING, 2019, p. 188, tradução nossa).<sup>128</sup>

#### 4.4.4 Máscara desfeita

Dissemos anteriormente que o termo “pessoa”, vindo de *persona*, era usado no teatro grego para denominar a máscara que encobria o rosto do ator. Desse modo, as palavras “pessoa” e “máscara” têm a mesma origem semântica. Tendo em vista a aproximação dos termos, é possível relacionar a ruptura da identidade (ou do “eu”, da pessoa) nos retratos de Bacon à sua luta contra a máscara no intuito de dar vida à face. O pintor se deteve em criar retratos ativos de rostos que se expressam por seus movimentos. O uso de uma máscara é contrário ao seu projeto, uma vez que ela inibe o semblante e congela a fisionomia em uma única expressão. Nesse sentido, “a máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e

---

<sup>128</sup> No original: “Das ‘bild’ ist Bacons wahres Thema, wie bei einem Künstler nicht anders zu erwarten. Doch unternimmt er zugleich den nie endenden Versuch, die grenzen zwischen Bild und Körper mit aller gewalt zu überschreiten. Das gesicht aber bleibt der fokus des bildes, auch wenn es sich reduziert auf einen blinden Schrei”.

do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 55). Para não incorrer nesse uso do rosto, o artista esfrega, limpa, varre a face, a fim de que ela não se torne um mero retrato. Com isso, ele arrasta o rosto à cabeça e a todo o corpo. Há um caráter efêmero nos retratos de Bacon que atrai o espectador diretamente para o rosto, o que se deve ao movimento presente nele, contrário à passividade da máscara. Suas telas mantêm um ritmo constante dado pelo contraste entre a expressão facial e os corpos inquietos. De uma maneira ou de outra, o que se mantém em todas as telas é a contorção dos rostos e dos corpos, pois, da mesma maneira que a rostificação abrange todo o corpo, a desrostificação também se estende para além do rosto. Assim, são muitas as telas em que o pintor ataca a máscara furiosamente. As obras que datam do final da sua produção, dos anos 1970 e 1980, são aquelas em que o rosto se encontra mais gravemente desfeito. De acordo com o pensador alemão Hans Belting (2019), foi provavelmente devido ao seu impulso de romper com todo e qualquer resquício estático da máscara que Bacon superou o rosto do papa Inocêncio X, o modelo utilizado por ele como a máscara oficial dos seus primeiros estudos de retratos. O pintor optou por desmascarar o papa e encontrar a expressão no rosto debaixo da máscara. “Bacon não tinha nem medo de deformar o rosto para além do reconhecimento, a fim de capturar a expressão da vida”,<sup>129</sup> esclarece Belting (2019, p. 187, tradução nossa). O objetivo da criação estava claro para Bacon, mesmo que o caminho para alcançá-lo fosse turvo. O pintor confessa em entrevista:

FB — Agora sinto que quero fazer objetos muito, muito específicos, apesar de serem feitos de alguma coisa completamente irracional, se forem vistos como ilustração. Quero fazer coisas muito específicas como retratos, e vão ser retratos de pessoas, mas quando você analisá-los simplesmente não conseguirá saber — ou seria muito difícil de ver — como a imagem, afinal, está formada. E é por isso que de certo modo é muito desgastante, porque na verdade é completamente inesperado.

DS — Inesperado em que sentido?

FB — Porque não sei como a forma pôde ser construída. Por exemplo, outro dia pintei a cabeça de alguém e aquilo que formava a órbita dos olhos, do nariz, da boca, eram, quando fui analisar, simples formas que nada tinham a ver com os olhos, nariz ou boca; mas a tinta, indo de um contorno para outro, fez surgir uma semelhança com a pessoa que eu estava querendo pintar. Eu parei; por um momento pensei que tinha conseguido uma coisa muito mais próxima daquilo que queria. Então, no dia seguinte, tentei chegar ainda mais perto do que procurava, tentei ser mais penetrante, mais profundo, perdi completamente a imagem. Porque esta imagem é como equilibrar-se numa corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração. Está na fronteira da abstração, mas na verdade nada tem a ver com ela. É uma tentativa para fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante (BACON *apud* SYLVESTER, 2007, p. 12).

<sup>129</sup> No original: “Bacon schreckte nicht einmal davor zuruck, das Gesicht bis zur unkenntlichkeit zu deformieren, um den ausdruck von leben einzufangen”.

Em 1955, Francis Bacon pinta rapidamente a sequência de três estudos de retratos baseados na “máscara de vida” do poeta e artista inglês William Blake (1757-1827), moldada no próprio rosto de Blake (ver Figura 52). Em um exame mais atento das três versões de *Study for portrait (after the life mask of William Blake)*, ou “Estudos para um retrato (depois da máscara de vida de William Blake)”, vê-se que Bacon rejeita a precisão do semblante da máscara original e a limpa em um rosto extremamente eloquente. Basicamente, Bacon modifica pouco a estrutura da máscara; ele mantém os olhos fechados, a cabeça oval e o pescoço. Mas, ainda assim, as obras são profundamente distintas. Contra o fundo negro, as cabeças de perfil concentram-se no semblante, que evidencia a sensação que passa pelo rosto. Nos três retratos, Bacon dá destaque aos olhos fechados e à boca larga com lábios vultosos (BELTING, 2019, p. 192). No segundo estudo, o pintor exagera na dimensão da boca, o que intensifica a oscilação entre o sentimento de tristeza e o desespero; os olhos fechados e os traços redondos dão a impressão de uma dimensão que se estende para fora da superfície do rosto. No terceiro estudo, há o rosto mais rigoroso de toda a série, e uma cabeça que transmite um ar de desespero. Já na primeira pintura, o que se vê é o semblante de um rosto arrastado para baixo e um pescoço que se desfaz no fundo da tela. Há marcas de movimento nas bochechas, que também sofrem a mesma pressão em direção ao chão. Esse é o rosto que ganha mais cores, por meio de filetes de tinta avermelhados que, entretanto, não lhe dão vivacidade. Em oposição à máscara viva de Blake, os retratos trazem a boca fechada e tensa, o que dá aos rostos pintados um aspecto triste; segundo Gilles Deleuze, nessas obras a cabeça é um bloco firme (DELEUZE, 2007, p. 33). Pintando o rosto com a boca fechada, Bacon cria um semblante que transmite a sensação do rosto sem recorrer ao grito. E mais: enquanto a máscara de Blake imobiliza o rosto, na obra de Bacon o rosto não se submete à máscara, ele a incorpora e ambos se tornam uma mesma imagem.

Esses primeiros estudos de retratos mostram os indícios da aparência selvagem que Bacon procurou criar. Vê-se a transgressão da máscara pelo rosto, o qual, feito de carne e músculos, é exposto com ausência de vitalidade, mas sem deixar de transmitir sensações. Além disso, essas telas ajudam a vislumbrar a transição que ocorre nas obras de Bacon: o “eu” do sujeito retratado, antes concentrado nos aspectos de sua identidade, é transmutado em uma *a*-identidade. Só se sabe da sensação do rosto, ele não traz o reconhecimento do modelo. Uma vez mais, o que está “em jogo” na tela é um processo de desrostificação do sujeito que mantém a sua singularidade, mas o afasta dos princípios identitários.

Figura 52 – *Study for portrait I, II, III (after the life mask of William Blake)* (Francis Bacon, 1955)



Fonte: Bacon (1955).

Todavia, em um dos últimos retratos feitos por Bacon antes de falecer, em 1992, há uma presença estética que remete aos primeiros estudos do pintor. O quadro *Study for portrait (José Capelo)*, ou “Estudo para retrato (José Capelo)”, de 1990, consiste na imagem de uma cabeça com o rosto “varrido”, “raspado”, sobrando apenas a silhueta dos traços que antes formavam o olho, o nariz, as bochechas e a boca (ver Figura 53). A cabeça em si mantém a sua forma, apenas o rosto foi borrado. A Figura encontra-se em primeiro plano e se afasta do fundo escuro às suas costas. Além da disposição da imagem, outro aspecto que remete às obras citadas anteriormente é o uso das cores, e não apenas do tom ao fundo, já que a cabeça retorna em um branco-gesso que lembra a cor da máscara de Blake (devida ao material com que ela foi construída), como se essa cabeça também fosse feita de gesso. Na passagem de 35 anos de uma obra à outra, o que a retomada do estilo nos parece evidenciar é que a procura pela “aparência selvagem” e “o retirar da máscara” não durou apenas alguns anos, mas toda a vida de Bacon.

Figura 53 – *Study for portrait (José Capelo)* (Francis Bacon, 1990)



Fonte: Bacon (1990).

#### 4.4.5 O olhar da Figura

Quando o espectador se posta diante de um retrato, é comum que o elemento do rosto o que mais lhe comunique algo seja o olhar da Figura. Não propriamente os olhos, mas o ato de olhar. Desse modo, o espectador observa a Figura e, concomitantemente, é por ela observado. Para pensar o caso, propomos um adendo a respeito do célebre caso da obra *Mona Lisa*, pintada pelo artista italiano Leonardo da Vinci. Muito se fala sobre os olhos da Gioconda, que exibem uma expressão carregada de intensidade. E mais: é dito que a pintura provoca a sensação de que o olhar inquisitivo de Mona Lisa segue o espectador por todos os cantos e lados, o que cria o efeito da dupla observação (figura e espectador). A repercussão desse fenômeno no contexto da obra é tamanha que ele ficou conhecido, de maneira informal, como “efeito Monalisa”. No entanto, nos últimos anos tal efeito foi uma vez mais estudado.

Em 2019, a publicação do artigo “The Mona Lisa Illusion — Scientists See Her Looking at Them Though She Isn’t”, escrito pelos pesquisadores Gernot Horstmann e Sebastian Loth, esclareceu aspectos importantes da ilusão de ótica. No artigo, os autores demonstram que o “efeito Mona Lisa” não se aplica à própria tela *Mona Lisa*. Ocorre que o olhar da Gioconda não mira o rosto do espectador; os seus olhos estão posicionados em um ângulo de aproximadamente 15 graus à direita. Assim, quando há um espectador em frente à tela, Mona Lisa observa a sua orelha direita, não o encara de frente, e também não pode segui-lo com o olhar. Esclarecem os pesquisadores que o fenômeno que causa a sensação de ser observado por uma figura em uma obra de arte de fato existe e é passível de ser criado pelo artista, porém ele não se aplica a essa obra. O que parece, no mínimo, curioso é a sensação coletiva de vigilância despertada por uma obra do Renascimento que é mundialmente conhecida na atualidade (HORSTMANN; LOTH, 2019).

Nesse exemplo, o que incita a nossa atenção é o caso do “olhar”. Em *Mil platôs*, há uma argumentação filosófica acerca da relação entre o olhar e o rosto produzido pela máquina abstrata de rostidade. Para Deleuze e Guattari, o olhar é o produto de um regime de signos que forma o rosto, sendo ele capaz de emitir signos por meio da sua movimentação na fisionomia. Na pintura, esse aspecto é somado à perspectiva da disposição do rosto na tela, principalmente nas telas em que há o olhar divino característico da arte religiosa ocidental. Nas pinturas, em geral, há faces com o olhar frontal e faces com olhares de perfil, e ambas podem servir ao regime de poder, como se houvesse um olhar observando do alto e julgando os demais. Quando se trata de *Mona Lisa*, pode-se presumir que o interesse coletivo se mantenha mais pela rostificação da obra — que submete os sujeitos aos signos do regime despótico, o que desperta

a sensação de estarem sendo vigiados por olhos alheios — do que propriamente pela efetividade dos seus agenciamentos pictóricos.

Contrariamente a essa tradição, as pinturas de Francis Bacon não são caracterizadas pelos olhares das Figuras nos retratos e autorretratos, até porque Bacon não concede olhos a todos os rostos. Os olhos não são a “janela da alma”, mas isso não significa que, quando presentes na obra, eles não sejam cruciais para a exibição da sensação por meio do olhar. Acontece apenas que Bacon não depende do olhar para que o rosto transmita algo. O que há de mais relevante no uso dos olhos feito por Bacon é que o olhar de suas Figuras segue o desfazer da rostidade e do corpo. Os olhos estão submetidos aos mesmos efeitos de desrostificação, o que possibilita observar o rompimento com os padrões formais da sua função, algo que se ramifica por todo o rosto.

Isso quer dizer que nos trabalhos de Bacon os olhos não funcionam como órgãos. Nos rostos deformados, enxergar não é uma função necessária. Conforme esclarece Bogue (2003, p. 97, tradução nossa), o “olhar [pode estar ligado] à respiração, à Figura comum dos seios oculares [...], indicando que o olho absorve a paisagem da mesma forma que os pulmões absorvem o ar”.<sup>130</sup> Assim, “embora o olhar esteja relacionado ao olho, ele finalmente não é uma função do órgão. [...] O olhar é uma função de poder generalizada, que passa através dos olhos, mas estende seus efeitos para o rosto, o corpo e o mundo ao redor” (BOGUE, 2003, p. 97, tradução nossa).<sup>131</sup> O mesmo ocorre com o efeito de observar e perseguir o espectador: não é algo requerido por Bacon. Assim, se há pinturas que territorializam as forças do rosto e as dispõem de acordo com o modelo social vigente, Bacon, por seu turno, opera a desterritorialização facial por meio de linhas do semblante que são interrompidas, quebradas. Na pintura de Bacon, um olho nunca está alinhado ao outro, as bocas desaparecem em cavidades profundas, os órgãos se perdem nos afundamentos, em deformações perturbadoras (FLAUSINO, 2019, p. 186). Isso passa também pelo olhar e faz com que os retratos de Bacon rompam com o rosto que serve ao regime despótico, com a estrutura de poder panóptica que se ocupa em impor vigilância e controle onipresentes por meio da perseguição do olhar.

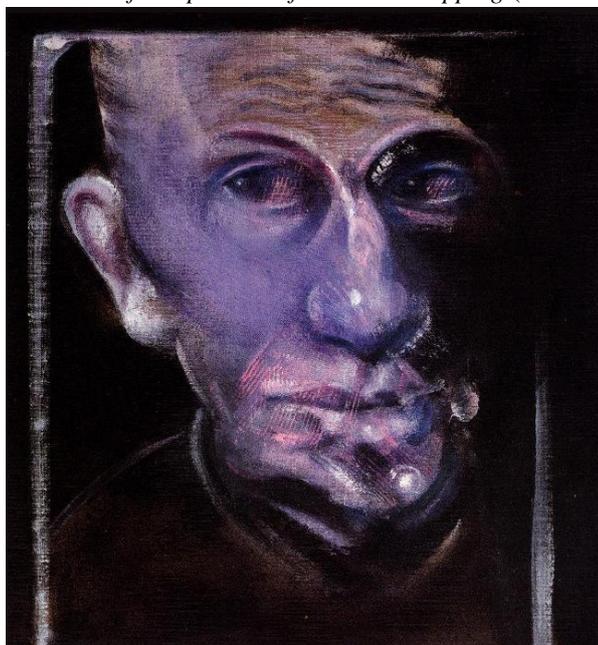
A obra com o rosto frontal da sequência *Two studies for a portrait of Richard Chopping* (“Dois estudos para um retrato de Richard Chopping”) é um dos trabalhos de Bacon em que o olhar se mostra de maneira mais nítida (ver Figura 54). No rosto, os traços aparecem bem

<sup>130</sup> No original: “[...] the gaze to breath, the common figure of ocular breasts [...] indicating that the eye absorbs the landscape in the same manner that the lungs take in air”.

<sup>131</sup> No original: “Thought the gaze is related to the eye, it is finally not an organ function [...]. The gaze is a generalized power function, one that passes through the eyes but extends its effects into the face, the body, and the surrounding world”.

marcados, o que cria um semblante conciso para a figura. Porém, a precisão dos traços se perde abaixo do nariz, passa pelos lábios e chega ao queixo já como um borrão, uma mancha que deforma essa região da face e retira qualquer possibilidade de expressão da boca. A sensação expressa pela tela concentra-se, então, somente nos olhos. Eles estão olhando para o canto direito da Figura como quem vê algo de canto de olho. Pintado em um tom escuro, o olhar da Figura parece distraído, como se ela fosse indiferente a quem a observa. O olhar desvia do espectador, não olha diretamente para ele, num efeito às avessas do “efeito Mona Lisa”. A pálpebra, o côncavo e as olheiras são demarcadas com profundidade, o que sugere um rosto cansado, um rosto magro... e isso se conecta com a sensação de tristeza emitida pelo olhar. Por fim, na testa franzida há diversas linhas de expressão, que remetem a inúmeras expressões humanas, principalmente à preocupação. Se recortamos a tela para destacar a testa e os olhos, a impressão sobre o olhar muda: ele parece tenso, desconfiado, preocupado com algo. De uma maneira ou de outra, não está em questão a emoção do observador, apenas o que a própria Figura vê e sente. Para além disso, o rosto está projetado sobre um fundo escuro sem nenhum outro elemento, e a desrostificação está centrada apenas na face do sujeito retratado.

Figura 54 – *Two studies for a portrait of Richard Chopping* (Francis Bacon, 1978)



Fonte: Bacon (1978b).

Ao analisar o tríptico *Three studies of Isabel Rawsthorne* (“Três estudos de Isabel Rawsthorne”), apresentado na Figura 55, Gilles Deleuze (2007, p. 49, 50) entende que Bacon pinta uma cabeça “à qual são acrescentados traços ovais e traços para arregalar os olhos, dilatar as narinas, prolongar a boca, mobilizar a pele, em um exercício comum a todos os órgãos”, o

que cria a Figura como uma “potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa”. No fundo verde-escuro (um tom entre o verde-musgo e o verde-oliva), Bacon pintou o rosto de Rawsthorne sem preservar as suas características de beleza. Os traços mais marcantes de Isabel Rawsthorne são a testa alta, as maçãs do rosto alongadas e as sobrancelhas finas e arqueadas. Dessas características, aquelas das maçãs do rosto e das sobrancelhas são mantidas por Bacon. Ele optou por um tom dramático nas pinceladas circulares que desarticulam a figuração da face: o rosto tornou-se um redemoinho de carne, pele e ossos. O movimento do rosto é interrompido pelo *cashmere* vermelho que a personagem está vestindo, o qual aumenta o contraste com o fundo da tela.

No tríptico, Bacon manipula livremente a fisionomia dos rostos. Ao se afastar das formas físicas de Isabel, ele lida com as forças para além da sua mera aparência, a fim de criar uma obra que diga algo não sobre a imagem, mas sobre as sensações do rosto. Em meio ao caos de traços, cores e distorções que compõem os retratos, o olho é o único elemento que mantém nuances figurativas, especialmente na tela central: o rosto, em posição quase de perfil, olha fixamente à sua frente, e o seu olhar é direto, firme e penetrante. O globo ocular mira reto, como quem encara algo ou alguém sem vacilar o olhar. Na primeira tela, o olho ainda está bem demarcado, mas o que se vê é justamente isso, um único olho. O olhar, também na diagonal e acentuado pela curvatura da sobrancelha, sugere um ar de desprezo por aquilo que vê. Já na terceira tela, o olho está quase desfeito e o olhar não é capaz de dizer muito; são as outras forças do rosto e da cabeça que se expressam na Figura.

Figura 55 – *Three studies of Isabel Rawsthorne* (Francis Bacon, 1966)



Fonte: Bacon (1966c).

Outra característica importante de tal obra é que a sequência das telas foge daquela normalmente usada por Bacon em seus trípticos. No geral, o tríptico estabelece uma sequência

de três imagens: rosto de perfil para a esquerda, rosto em pose frontal ao centro e perfil virado para a direita. Tal estrutura esquemática lembra o procedimento fotográfico utilizado na identificação policial. Em Bacon, tal sequência é um recurso pictórico para apresentar todos os ângulos do rosto — a nuca quase não aparece nos trípticos e, quando o faz, é devido à contorção da face. Assim, o pintor apresenta o rosto desrostificado de todos os lados, sem deixar dúvidas de que as forças incidem sobre toda a cabeça e todo o rosto. Entretanto, em *Retrato de Isabel Rawsthorne*, isso não ocorre. Nas três telas, os rostos encontram-se de perfil, apenas a direção do perfil é que muda.

#### 4.4.6 Território-rosto

A pintura, segundo Deleuze e Guattari, está inscrita em um problema, que é o da paisagem facial. Cria-se nesse contexto um rosto-paisagem. Tal problema pode suscitar manejos bastante variados para solucioná-lo, pois trata-se de libertar o rosto de todas as engrenagens que compõem a rostificação — corpo, face, paisagem, entre outras. Considerando esses fatores, os autores explicam:

A cabeça humana implica uma desterritorialização em relação ao animal, ao mesmo tempo em que tem por correlato a organização de um mundo como meio ele mesmo desterritorializado [...]. Mas o rosto representa, por sua vez, uma desterritorialização muito mais intensa, mesmo que mais lenta. Poder-se-ia dizer que é uma desterritorialização absoluta: deixa de ser relativa, porque faz sair a cabeça do estrato de organismo — humano não menos que animal — para conectá-la a outros estratos como os de significância ou de subjetivação. Ora, o rosto possui um correlato de uma grande importância, a paisagem, que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado. Múltiplas são as correlações rosto-paisagem, nesse nível “superior” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 42).

Por assim ser, há uma correspondência entre tais elementos, que se assemelha também aos processos de construção e dissolução de ambos. A máquina abstrata cria um rosto da mesma maneira que a paisagem forma um rosto. Nesse sentido, Deleuze e Guattari consideram o rosto uma forma de desterritorialização. Desterritorializar o rosto pode ser entendido como desfazer a rostidade, ou mesmo descodificar o rosto<sup>132</sup>. Haja vista que o conceito de desterritorialização

---

<sup>132</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari utilizam os conceitos de código, codificação, decodificação e descodificação para abordar processos de comunicação, controle e transformação social. Expliquemos brevemente cada um desses conceitos. O *código* é entendido como um sistema de signos que organizam e estruturam a comunicação. Ele é um conjunto de regras e convenções que determina como os elementos de um sistema de comunicação devem ser interpretados. Desse modo, estabelece um padrão que orienta a produção e a interpretação dos signos. Por sua vez, a *codificação* diz respeito ao processo de inserir a informação dentro de um código específico. Ela organiza e articula os signos de acordo com as regras e convenções do código em questão. A codificação realiza a seleção e a ordenação dos elementos, bem como a atribuição de significados específicos a eles. A *decodificação* é o processo

é exposto pelos autores como o mecanismo para romper com o tradicional, o mesmo, a sua oposição se apresenta na ideia de reterritorialização, ou seja, de sair do tradicional e, posteriormente, retornar a ele. A desterritorialização sempre pressupõe reterritorialização para não cair no total indiferenciado. Contudo, o retorno jamais será para o mesmo.

A máquina abstrata pode empregar forças para disciplinar os desvios do rosto durante o processo de retorno, tentando fazer desse processo uma apropriação da repetição, da mímese, do corriqueiro, sem que se busque o inimaginável, o ainda por vir. Os artistas podem, de fato, reforçar as codificações que produzem as composições da rostificação, bem como podem minar as codificações ao desterritorializar o rosto e suas extensões faciais. Em ambos os casos, eles operam a máquina abstrata da rostidade. Segundo Bogue (2003, p. 105, tradução nossa), “a máquina abstrata é imanente dentro do real, mas é virtual e não real”.<sup>133</sup> A pintura é um dos territórios da representação, ela possibilita a invenção de superfícies de inscrição nas quais as subjetividades se identificam com as imagens que se formam. Em contrapartida, é na arte dos séculos XX e XXI que mais se encontram imagens com a desterritorialização explícita da paisagem, do corpo, do rosto, haja vista as experimentações pictóricas de artistas como Francis Bacon, seu influenciador Pablo Picasso e tantos outros pelo mundo. O que vemos em suas obras é um tipo de tratamento deformador das formas humanas, da natureza-morta e das paisagens...<sup>134</sup> O que Bacon realiza em sua pintura — para nos atermos àquilo sobre o que se debruça esta tese — pode ser entendido, a nosso ver, justamente como o processo de desterritorialização do rosto.

No princípio, há uma territorialização, corresponda ela às imagens psíquicas ou às fotografias dos modelos. Bacon inicia o seu processo de criação desfazendo tais imagens, desterritorializando a terra já conhecida, a paisagem antes vista, em busca de uma nova terra

---

inverso da codificação. Nesse momento, a informação é retirada do código e interpretada pelo receptor. Consiste na atividade de decifrar, compreender e atribuir significados às informações que foram codificadas. A decodificação depende da performance do receptor em relação ao código utilizado. Por fim, a *descodificação* é um processo que vai além da decodificação simplesmente. Enquanto a decodificação envolve apenas a interpretação da informação dentro das regras do código, a descodificação implica uma ruptura ou desvio em relação ao código estabelecido. É um processo criativo no qual os elementos da mensagem são rearticulados, recontextualizados e reinterpretados de forma não convencional. Ela viabiliza que emergjam novas possibilidades, novos sentidos e novas formas de pensar. Em resumo, diante de um código, a codificação e a decodificação estão relacionadas ao seu funcionamento convencional, enquanto a descodificação representa uma ruptura criativa que desafia e subverte as normas estabelecidas por ele.

<sup>133</sup> No original: “The abstract machine is immanent within the real, but it is virtual rather than actual”.

<sup>134</sup> Vale ressaltar que, devido às suas características, poder-se-ia supor que a arte abstrata fica de fora do problema da rostificação. Os autores se posicionam sobre isso em *Mil platôs*: “mesmo quando a pintura devém abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 43). Ou seja, é possível que uma imagem totalmente abstrata se mantenha territorializada na rostificação. Para desterritorializar a imagem, não basta rasgar a tela, realizar cortes ou buracos, deixá-la em branco ou decompor as linhas. A máquina ainda pode permanecer na tela trabalhando na produção de rostos, mesmo que abstratos.

ainda por vir. Para tanto, ele elimina os resquícios da rostidade, os estratos, a identidade, etc. Ele desterritorializa o rosto. Quando a imagem está totalmente desfeita, ele a reterritorializa na tela como um rosto deformado que guarda semelhanças com o mesmo, mas não retorna a ele, à imagem antiga. Assim, seus retratos despem-se da identidade primeira e assumem singularidades — com um “não corpo”, um “não rosto”, entre o humano e o animal — por meio da contínua fruição de corpos e rostos que visam a experimentar diversas outras formas de vida.

#### 4.4.7 Devires pictóricos

Por resultar da máquina abstrata que opera por representações, o rosto não deve ser entendido como um elemento próprio do humano, uma vez que a sua definição é determinada de forma prévia. Como formulam Deleuze e Guattari,

Se a cabeça, mesmo humana, não é obrigatoriamente rosto, o rosto é produzido na humanidade, mas por uma necessidade que não é a dos homens “em geral”. O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40).

Tal problemática atinge todos os eixos da vida humana, inclusive as artes. Para os filósofos, “a pintura nunca terá deixado de ter como meta a desterritorialização dos rostos e paisagens, seja pela reativação da corporeidade, seja pela liberação das linhas e das cores, os dois ao mesmo tempo. Há muitos devires-animais, devires-mulher e criança na pintura” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 107) com o intuito de desterritorializar a imagem humana cristalizada para criar uma corporeidade outra que faça nascer um novo rosto.

No caso específico de Bacon, para alcançar essa criação, o pintor lidou com as forças do regime primitivo, mas sem retornar a ele, tendo como principal eixo de experimentação criadora as cabeças das Figuras, o que incide na produção de devires. O procedimento de desterritorialização da cabeça incita a produção de um devir que toma a cabeça e também o rosto. Assim, o devir está ligado à desterritorialização do rosto, principalmente por ser ele não apenas a parte frontal da cabeça, mas um mecanismo para a identificação social. O devir, enquanto um tornar-se (mulher, criança, animal), torna-se, em Bacon, um devir imperceptível, além das demais variantes minoritárias. Nesse sentido, a pintura baconiana compartilha o que

é comum a toda expressão de arte: o devir. Através da escrita literária e da música, poder tornar-se animal; com o uso das cores, tornar-se imperceptível, etc.

O que Deleuze e Guattari almejam é encontrar nas obras artísticas de seus pares conceituais performances capazes de desfazer os estratos, de perfurar os muros brancos do significado e de jorrar com os buracos negros da subjetividade por meio de estranhos devires. Isso porque, para eles, a descodificação do rosto pelos devires é necessária e inevitável. Eles defendem não uma organização alternativa do rosto (mudar os órgãos de lugar ou colocar outro elemento da natureza no lugar do rosto), mas a transformação do rosto pela exploração das possibilidades da sua desregulamentação e dissolução. Quando se trata de Francis Bacon, explica Roberto Machado (2009, p. 230), “essa distinção entre rosto e cabeça é importante porque através dela Deleuze introduz o tema do devir-animal das figuras de Bacon”. Afinal, trata-se

[...] de um projeto todo especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir uma cabeça sob um rosto. As deformações pelas quais passam os corpos são também traços animais da cabeça. Não se trata de modo algum de uma correspondência entre formas animais e formas do rosto. De fato, o rosto perdeu sua forma sofrendo as operações de limpeza e raspagem que o desorganizam e fazem surgir em seu lugar uma cabeça. As marcas ou traços de animalidade não são formas animais, mas antes espíritos que frequentam as partes, que arrancam da cabeça, individualizam e qualificam a cabeça sem rosto (DELEUZE, 2007, p. 28).

É para isso que Bacon faz uso do devir. De maneira geral, o conceito de devir é formulado, nas obras dos pensadores, “em contraposição à imitação, à identificação — como o enlaçamento de duas sensações, de indiscernibilidade entre elas, o ‘encontro de dois reinos’, uma conexão entre heterogêneos, uma ‘desterritorialização conjugada’” (MACHADO, 2009, p. 230). O devir pode ser entendido como uma força que desvia o rosto da identidade quando associa novas sensações a ele, como acontece com o devir-animal, que é real, mas “não no sentido de que alguém se torne realmente animal em sua forma e em sua dimensão molar, pois todo devir diz respeito à dimensão molecular característica da intensidade” (MACHADO, 2009, p. 230). Não se trata de uma questão de ser, de definir, mas do processo contínuo de transformação e das sensações presentes nele, que podem ser infinitas.

Os devires criam mundos de velocidade e lentidão sem forma, sem sujeito, sem rosto, em um contínuo zigue-zague. A intensidade de seus movimentos rasga rostos e paisagens, os quais representam os marcadores subjetivos (rostos) e objetivos (paisagens) de uma perspectiva que captura as coordenadas canônicas da pintura ocidental desde os gregos. Mas não só. Os

devires dizem respeito a todo o mundo que está sob a sentença do rosto de modelo ocidental. Os filósofos explicam:

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. Toda a crítica estruturalista da série parece inevitável. Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. [...] Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir outro do animal é real sem que esse outro seja real (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 19).

Retornemos a Bacon. Devido às modulações realizadas em suas Figuras, que recorrentemente sofrem transformações totais em suas formas, elas têm privilégios para experimentar o devir — já foram afetadas pela ação do movimento. A aparência dos seus rostos sugere diversas formas humanas, mas também inumanidade, o que desfaz a identidade do sujeito e o torna uma multiplicidade. Nesse sentido, sugere Lapoujade que os rostos retratados por Bacon dialogam com o do esquizo, que, por seu turno, passa pelo avesso da estrutura identitária e transpõe os limites da definição. É como se suas Figuras “simplesmente [deixassem] de ter medo do devir louco” (LAPOUJADE, 2015, p. 187). Assim sendo, o rosto da nova corporeidade é criado por meio da desterritorialização e da reterritorialização, do fazer e do desfazer da imagem, sem que se tema tal experimentação. Com isso, o devir desrostifica o corpo e a paisagem, desterritorializando-os e reterritorializando-os em outros signos e subjetividades. Bacon cria em seus retratos rostos que conectam reinos heterogêneos como um recurso para criar sensações variadas. Isso faz com que as Figuras transitem por esferas distintas das humanas; elas passam pelo espírito, pelo animal e por outros devires, o que faz da tela uma zona de indistinção em que não se sabe ao certo onde a pintura começa ou termina.

Quando se trata de desfazer o rosto como um meio para retirar o sujeito dos estratos e possibilitar que viva formas de vida diversas, mais do que outros devires, “o importante da interpretação do devir nas pinturas de Bacon é o devir-animal, um devir que ocupa uma posição mediana, entre o devir-mulher e o devir-criança”, como pontua Machado (2009, p. 231). Ele continua: “neste sentido, o devir-animal é um devir inumano da figura que consiste em desfazer a organização humana do corpo, atravessar a zona de intensidade” (MACHADO, 2009, p. 231). Isto é, o devir-animal não deve ser entendido como o ato de imitar um animal. Ele refere-se a

uma experiência que requer sentidos aguçados; trata-se de uma zona de vizinhança entre o homem e o bicho na qual há mudança de suas partículas quando ambos entram em relação. Ele cria uma aliança, uma zona de convergência entre dois termos que não sucumbem um ao outro.<sup>135</sup> Melhor seria afirmar que o devir-animal é como uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal, uma zona que atravessa o sujeito com singularidades anônimas que o transformam.

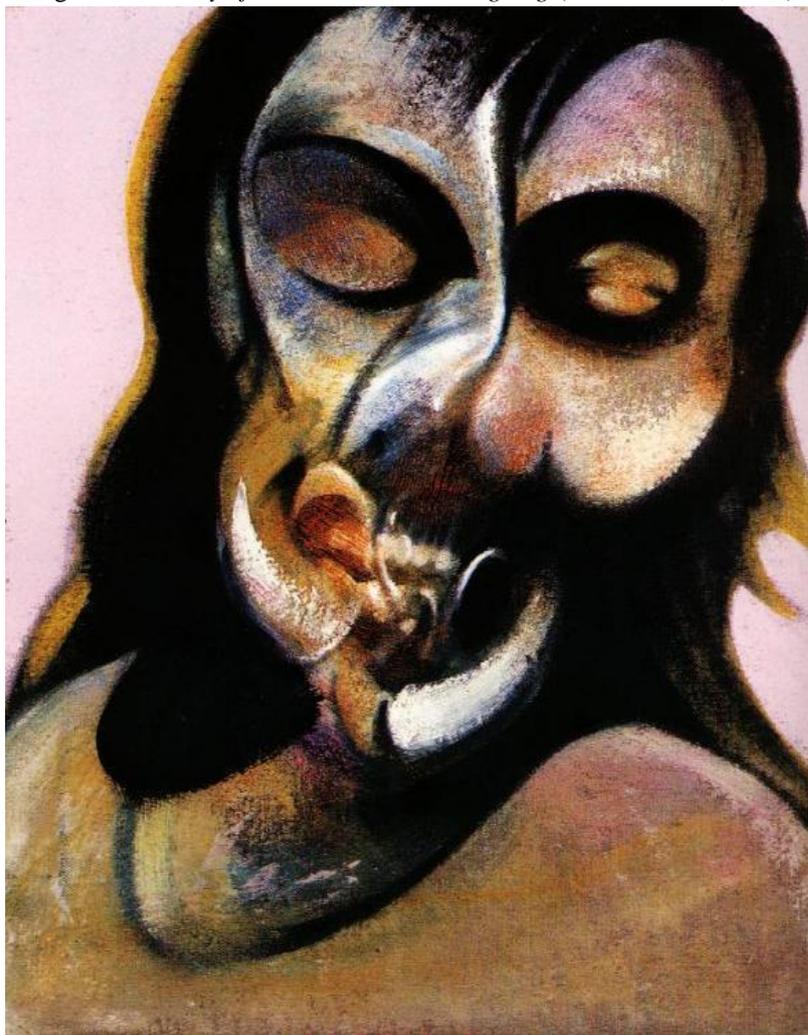
De fato, o devir não diz respeito a atingir dada forma, e sim a escapar de uma forma dominante. Nas potências do devir, o corpo não aguenta restringir-se a forças que coagem suas formas, independentemente de qual ou quais estratos o coagem. Ele vem para romper com essas forças de dominação por completo, e por isso mesmo “o devir-animal é apenas uma etapa para um devir-imperceptível mais profundo no qual a Figura desaparecerá” (DELEUZE, 2007, p. 35). Ao serem pensadas no contexto da pintura, as Figuras de Bacon surgem como os contornos entre o homem e o animal. Elas caminham pelas formas não formadas, não ditas, seguindo apenas seus instintos e indo além dos signos. Os devires-animais das Figuras são, em si mesmos, como outra potência animal. Há forças que tomam as Figuras e que as fazem devir para além de qualquer domesticação, qualquer utilização, qualquer imitação, qualquer identidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 67).

A tela *Study of Henrietta Moraes laughing* (“Estudo de Henrietta Moraes rindo”) ajuda a pensar o caso: há na obra o provimento de limpeza, e os traços realizados por Bacon deformam a cabeça e o rosto — nesse caso, mais o rosto, que está sobre o fundo escuro, a sombra que encobre a cabeça (ver Figura 56). Trata-se de uma obra de estudo do sorriso da modelo, mas os recursos usados pelo pintor inserem imagens de outra ordem. A cabeça humana é substituída por uma de molde animal parecida com a de um babuíno, e o rosto ganha algo como dentes caninos, presas que saltam para fora da boca. Melhor seria dizer que não é a forma que se assemelha, mas o traço que cria a atmosfera do devir-animal. A imprecisão dos traços constitui uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o animal, o que os lança ao fato comum da tela. A obra “funciona” como retrato: a mulher mantém-se mulher, mas ganha dimensões animais que a levam a experimentar outras formas que não somente a de uma fêmea humana; ao mesmo tempo, ela não é feita à imagem e semelhança de algum animal.

---

<sup>135</sup> “Não é um arranjo de homem e bicho, não é uma semelhança, é uma identificação de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir” (DELEUZE, 2007, p. 32).

Figura 56 – *Study of Henrietta Moraes laughing* (Francis Bacon, 1969)



Fonte: Bacon (1969e).

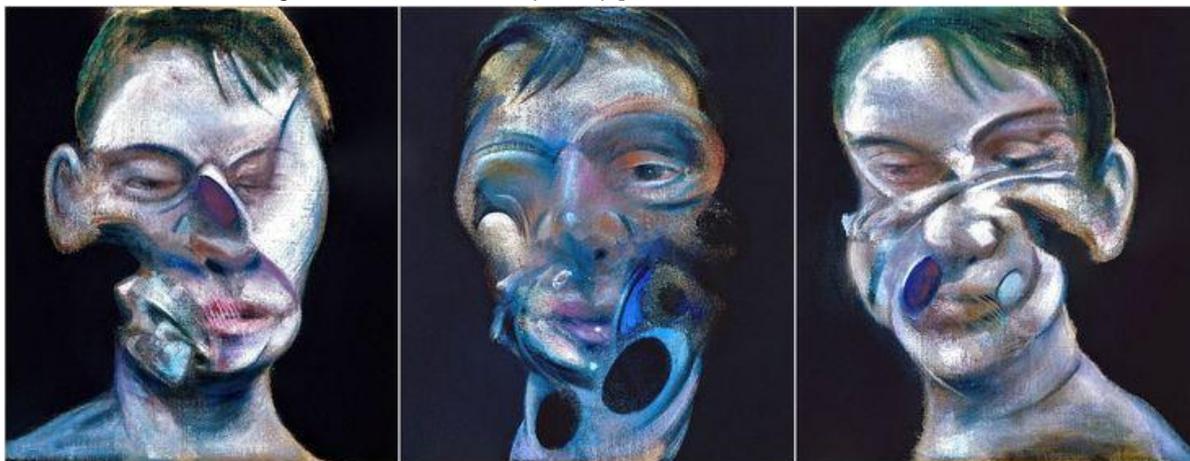
“Além do devir animal, Deleuze também se refere a um devir imperceptível, um devir clandestino, que ele encontra na dissolução da figura existente nos últimos quadros de Bacon, um tipo de ‘abstração’ que não teria mais necessidade da figura”, como assinala Roberto Machado (2009, p. 230). Para Deleuze e Guattari, todos os devires se encaminham ao rumo de um devir imperceptível, pois a instância imperceptível é o fim imanente do devir. Não há uma definição única para o devir imperceptível, pois ele diz respeito a muitas coisas. Destacamos, contudo, que ele traça uma relação com o imperceptível (entre o orgânico e o anorgânico), o indiscernível (entre o significante e o assignificante) e o impessoal (entre o subjetivo e o assubjetivo). Ele diluiu a primeira categoria em favor da segunda. A ligação entre o imperceptível, o indiscernível e o impessoal pode se reduzir a uma pequena linha abstrata, um simples traço que demarca a zona de indiscernibilidade da tela, para onde os demais devires se direcionam e pela qual tudo será transformado: o artigo indefinido, o infinitivo-devir e o nome próprio. Desse modo, *saturar* e *eliminar* são as suas máximas. Nessas telas, o devir se inicia

sem que se saiba onde, como e quando passa de uma ordem a outra através do impulso da sensação, a mestra das deformações. Palavras como “indeterminação” e “indiscernibilidade” talvez sejam as que mais esclarecem os rostos das Figuras de Bacon nesses trabalhos.

O tríptico *Three studies for self-portrait* (“Três estudos para autorretrato”), de 1975, apresenta uma das mais profundas dissoluções do rosto e da cabeça no trabalho de Bacon (ver Figura 57). Nele não há apenas a torção das formas, mas algumas partes do corpo faltam à Figura. Ao se autorretratar, Francis Bacon utiliza tons cintilantes de violeta, lilás e azul, responsáveis pela cor acinzentada do rosto. Em sua fisionomia, ele preserva as partes duras do rosto, como os ossos. As telas seguem a sua divisão corriqueira dos trípticos, exceto pelos olhos, que não olham para a mesma direção. Por todos os lados, são vistas partes indissolúveis do rosto, ao mesmo tempo mobilizadas e intempestivas.

No primeiro retrato, metade da bochecha e parte do maxilar faltam à Figura. Na tela ao centro, a garganta é perfurada por dois buracos grandes. No último retrato, uma fatia do rosto, em formato de pizza, foi retirada. Não é como se as formas fossem contorcidas e abrissem espaços no rosto; essas partes foram arrancadas sem deixar rastros de sangue, de dor ou de medo. Os rostos estão calmos; eles estão tensionados, porém não estão tensos. O que passa por eles, o devir em que se encontram, não é claro ao observador, por isso é um devir imperceptível: ele recorta a anatomia sem fazer uma carnificina; transforma a cabeça e o rosto ao mesmo tempo que preserva a Figura. A sua força é intensiva, catastrófica, mas esse é o processo do devir. Por fim, não se trata aqui de um animal, pois a Figura é mais andrógina. Ela preserva a singularidade de Bacon sem manter sua identidade: a Figura de Bacon vive uma experiência de vida, mas não aquela da vida do pintor.

Figura 57 – *Three studies for self-portrait* (Francis Bacon, 1975)



Fonte: Bacon (1975b).

#### 4.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: PERDER O “EU”

O pesquisador Daniel Lins, em seu livro de ensaios filosóficos *O último copo: álcool, literatura, filosofia*, discute qual seria o destino do ser humano. Segundo Lins (2012), Deleuze explora esse mesmo questionamento por intermédio do conceito de devir, entendido como o processo capaz de desfazer a identidade. Mas o devir não é só isso. Ele também é capaz de restituir uma nova vida, sendo ela imanente, impessoal, inorgânica e múltipla. Por meio dessa experiência, a noção estratificada de sujeito, de indivíduo e mesmo de individualidade é superada pela força da criação de uma nova vida, de um novo sujeito livre e criador. Esse sujeito também pode ser chamado de “anômalo”, aquele que não tem nome, que não foi territorializado nem codificado: não é sujeito, nem indivíduo, nem espécie, escapando às classificações. O anômalo caminha pelas margens sem deixar que as forças sociais o dominem.

Para romper com o sujeito essencializado, com a identidade unitária, Deleuze busca uma individuação múltipla, heterogênea, que singularize o ser humano. Ele, junto a Guattari, esclarece:

Se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros, que farão com que os próprios traços de rostidade se subtraíam enfim à organização do rosto, não se deixem mais subsumir pelo rosto, sardas que escoam no horizonte, cabelos levados pelo vento, olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles, ou ao invés de olhá-los no morno face a face das subjetividades significantes (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 40).

Desfazer o rosto não é uma tarefa fácil nem segura. Corre-se os mais diversos riscos nesse enfrentamento. É cabível, por exemplo, sucumbir à loucura ao perder o sentido do rosto, seja ele o rosto próprio ou o rosto do outro. O mesmo vale para tudo o que a rostificação toca: a paisagem, a linguagem, as significações dominantes. Nesse sentido, o rosto é político. Ele é um poder de organização social, e perdê-lo implica perder o entendimento comum e compartilhado pelos demais indivíduos sociais sobre o mundo e sobre tudo o que há nele (pessoas, lugares, instituições, objetos, etc.). Por mais que se deseje sair do buraco negro e atravessar o muro branco, esse empreendimento é extremamente complexo. Afinal, apenas quando se alcança o interior do rosto, a parte mais funda do buraco negro e o ponto mais alto do muro branco, é que os traços de rostidade podem ser libertados sem incorrer nos equívocos de uma reterritorialização a uma terra já conhecida. Somente com o pleno funcionamento dos pequenos detalhes do processo de desterritorialização é que a rostidade desaparece no

movimento realizado pelos devires que ultrapassam a barreira do sistema significante, e só então o rosto é, por fim, desfeito. Nesse conjunto de movimentos esquemáticos, é preciso prudência, pois

Não há mais estratos organizados concentricamente, não há mais buracos negros em torno dos quais as linhas se enrolam para margeá-los, não há mais muros onde se agarram as dicotomias, as binariedades, os valores bipolares. Não há mais um rosto que faz redundância com uma paisagem, um quadro, uma pequena frase musical, e onde perpetuamente um faz pensar no outro, na superfície unificada do muro ou no redemoinho do buraco negro. Mas cada traço liberado de rostidade faz rizoma com um traço liberado de paisageidade, de picturalidade, de musicalidade: não uma coleção de objetos parciais, mas um bloco vivo, uma conexão de hastes na qual os traços de um rosto entram em uma multiplicidade real, em um diagrama, com um traço de paisagem desconhecido, um traço de pintura ou de música que se encontram então efetivamente produzidos, criados, segundo quanta de desterritorialização positiva absoluta, e não mais evocados nem lembrados segundo sistemas de reterritorialização. Um traço de vespa e um traço de orquídea. Quanta que marcam mutações de máquinas abstratas, umas em função das outras. Abre-se um possível rizomático, operando uma potencialização do possível, contra o possível arborescente que marcava um fechamento, uma impotência (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 67).

A arte surge em tal recorte teórico de Deleuze e Guattari como um recurso que auxilia no processo de desfazer o rosto e criar individuações que não dependam da forma do sujeito. Mas não se trata de qualquer arte; apenas aquelas capazes de criar afectos e perceptos — conforme exposto na obra *O que é a filosofia?* (1991) — são tomadas como cúmplices. Esses tipos de fazeres artísticos são capazes de traçar picturalidades imperceptíveis, musicalidades animais ou escritas de suor que lançam os sujeitos aos devires. Na maioria das vezes denominada pelos autores “arte menor” — o que não se refere a um valor atribuído com base na qualidade da obra —, essa arte tem a aptidão de criar devires minoritários em suas obras, e para tanto basta ao espectador ter a experiência estética para encetar os devires e, com isso, vivenciar outros mundos.

Sendo assim, Deleuze e Guattari veem a arte como uma possível aliada no desfazimento dos rostos, uma vez que a obra não aceita o retorno, a reterritorialização, em sua experiência. A cada novo encontro com a mesma obra de arte, o sujeito é levado a lugares novos, ao mundo do não significado, do não subjetivo, isto é, do sem-rosto. O que pode sugerir uma proximidade com a vivência da loucura é, com efeito, uma criação de arte que, por seu turno, não tem um fim em si mesma. As expressões artísticas almejam o ainda não criado, o impensável, o impossível, por meio de desterritorializações positivas que não se reterritorializam no mesmo. A arte dá forças ao movimento que arrasta o sujeito para as regiões do assignificante, do asubjetivo e do sem-rosto.

Com isso, cria-se um novo plano, uma nova imanência, com formações sociais e agenciamentos muito diferentes daqueles do sistema no qual estamos inseridos. A criação da nova imanência se faz devido às conexões plurais que se estabelecem e que formam outra *coisa*, mas não há receitas para a criação do novo. Neste ponto, “a questão seria saber se os pedaços podem se ligar e a que preço. Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22). Isso chega a tal ponto que um desses pedaços pode “ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22). Esse “eu”, por sua vez, não está ligado à sua terra, à sua origem, à sua política social. Trata-se de um “eu” novo, não identitário, porém singular. Nesse novo cenário, o sujeito, o “eu”, pode tornar-se inumano — não como um monstro, mas como uma possibilidade ético-estética da diferença que o singulariza sem o classificar. Afinal, como sugerem Deleuze e Guattari, o humano é feito somente de inumanidades, o rosto do Cristo europeu não equivale a ele.

Parece que foi com essa perspectiva que Deleuze encontrou as obras de Bacon. Observando a pintura de cabeças, Deleuze vislumbra nas telas de Bacon a presença de um aparato estético que age na desorganização dos *traços de rostidade* e que, por isso, impõe uma nova dimensão ao “eu”. A anatomia convencional é explodida para fora dos limites da cabeça, abrindo espaço para uma geometria subversiva e contorcida do rosto. Levando ao limite a máxima “a dissolução do ‘eu’ através dos rostos deformados”, Deleuze observa um caminho decisivo nos retratos de Bacon: o rosto de suas Figuras se torna um elemento outro, ou até mesmo um não-elemento, pois não serve ao feito de retratar. Segundo a argumentação de Deleuze, à sua maneira, Bacon rompeu com a representação e retirou a subjetividade identitária das Figuras quando as pintou sem retratar o seu rosto. Assim, não é possível fixar a identidade do sujeito ali retratado. Sem uma unidade identitária, a subjetividade do modelo transformado em Figura fica móvel no dinamismo da subjetivação. Daí a defesa, por parte dos autores, das ações de desfazer e desorganizar os traços de *rostidade*.

Ocorre que perder o rosto equivale a perder a identidade individualizante e, por isso, classificatória. Sendo mais detalhista: o rosto é — justamente — a máxima representação do “eu”, de maneira que perdê-lo implica perder a noção de “eu”. Gilles Deleuze condensa as fissuras desse acontecimento na seguinte frase, que nos leva a pensar sobre *perder o rosto*: “‘Eu, eis como sou’, tudo isso acabou. Já não há fantasmas, mas apenas programas de vida que se modificam à medida que se fazem” (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 64). Dessa perspectiva, a

subjetividade polifônica abre mão do rosto a fim de poder constituir outros modos de existência e inventar novas possibilidades de vida, possibilidades sem subjetividade identitária e passíveis de ressignificações constantes. Isso reverbera até numa outra construção da imagem do pensamento, mais especificamente na instauração de um pensamento sem imagem, interesse exposto desde os primeiros livros de Deleuze e, por isso, um dos eixos de sua filosofia.

Romper com a noção de “eu” e com uma ideia de individualidade parece extremamente radical e mesmo inconsistente. Afinal, como já comentado, não há registros de uma civilização em que a ideia de “eu” não tenha existido. Mas Deleuze não defende um devir absoluto no qual cada pessoa perca a concepção de si mesma; a sua proposta é mais precisa e sofisticada, e a ela o filósofo agrega a ideia de singularidade — sem identidade, sem rosto. Utilizando uma expressão do poeta Lawrence Ferlinghetti, Deleuze (2015, p. 105) define a singularidade como “a quarta pessoa do singular”; ele afirma que, “longe de serem individuais ou pessoais, as singularidades presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas”, mesmo estando imersas na instabilidade da subjetividade. Isso equivale a dizer que as singularidades não comportam a estrutura representacional. Pelo contrário: elas “repartem em um ‘potencial’ que não comporta por si mesmo nem Ego (*moi*) individual, nem Eu (*je*) pessoal, mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado” (DELEUZE, 2015, p. 105). Dito de outra forma: as singularidades definem-se como acontecimentos que não comportam em si nem o individual, nem o pessoal, mas que se produzem na medida em que se efetuem. Assim, a nova perspectiva das singularidades requer um novo entendimento do “eu” e da categoria de sujeito. Faz-se necessário, no limite, o esvaziamento da primeira pessoa do singular. Nessa direção, as singularidades são vistas como a *quarta pessoa do singular*, pois não são nem individuais, nem pessoais, mas atuam na produção de individuações.

O que foi exposto até aqui indica, a nosso ver, que o que Deleuze encontra no trabalho de Francis Bacon é mais do que pinturas disformes: ele encontra a promessa de um novo mundo ainda por vir, no qual a rostificação é desfeita, descodificada — e, com ela, o rosto. Trata-se de uma realidade outra na qual não é aceito que a pessoa com sua singularidade seja reduzida à sujeição da aparência nem que seja por ela determinada. Um mundo no qual a identidade tornou-se animal, clandestina, imperceptível. Apropriando-nos da argumentação de Deleuze no artigo “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”, vemos nos quadros de Bacon uma coexistência de elementos díspares que não implica nenhuma confusão, mesmo com a indeterminação das formas. Os elementos diferenciais coexistem em um todo determinado em vista do mesmo fato, no qual as singularidades se atualizam por meio da pintura. Há nas faces

a singularidade que não se assemelha à rostidade, mas ao rosto do modelo. Nas palavras do filósofo, “elas ‘simbolizam’ com eles” (DELEUZE, 2006b, p. 117) sem manter uma correspondência mimética (DELEUZE, 2006b, p. 118). Assim, “desfazer o rosto” consiste tanto em buscar um novo “eu” como em traçar uma nova vida, ir em busca de uma nova paisagem até encontrar uma nova galáxia. No limite, o intuito é inventar uma outra forma para o rosto fora da rostidade, criar uma nova face que expresse a singularidade. Afinal, o rosto humano ainda não encontrou a sua face... (DELEUZE, 2007, p. 24).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Ovídio de. A arte na filosofia de Deleuze. *In*: HADDOCK-LOBO, R. (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 289-313.
- ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Organização, tradução e notas: Cláudio Willer. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019. (Coleção Rebeldes e Malditos).
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Consultoria da tradução: Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ART Mesopotamia: estátua do Intendente Ebih-il. c2023. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Sumerian-Mesopotamian-School/856219/Art-Mesopotamia:-est%C3%A1tua-do-Intendente-Ebih-il.-Escultura-de-albastro,-concha,-1%C3%A1pis-laz%C3%BAli-e-xisto,-por-volta-de-2500-aC.html>. Acesso em: 19 maio 2023.
- BACON, Francis. **Crucifixion**. 1965. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/crucifixion-1>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Figure at a washbasin**. 1976a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-washbasin>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Figure in movement**. 1976b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-movement-0>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Figure with meat**. 1954b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-meat>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Head VI**. 1949b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Jet of water**. 1979. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/jet-water>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Lying figure**. 1966a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/lying-figure-5>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Lying figure**. 1969a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/lying-figure-6>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Painting**. 1946. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-1946>. Acesso em: 2 maio 2023.
- BACON, Francis. **Painting**. 1978a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-2>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Portrait of George Dyer in a mirror**. 1968. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-george-dyer-mirror>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Portrait of George Dyer staring into a mirror**. 1967a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-george-dyer-staring-mirror>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Second version of Painting, 1946**. 1971b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/second-version-painting-1946-museum-modern-art-new-york>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Second version of Triptych, 1944**. 1988. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/second-version-triptych-1944>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Self-portrait**. 1969d. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-2>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study for portrait I, II, III (after the life mask of William Blake)**. 1955. 3 gravuras. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Study for portrait (José Capelo)**. 1990. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-portrait-jose-capelo>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Studies from the human body**. 1975a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/studies-human-body>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study after Velázquez's portrait of pope Innocent X**. 1953a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study for a pope IV**. 1961. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-pope-iv>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study for a self-portrait**. 1986. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-self-portrait-triptych>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study for portrait VI**. 1953b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-portrait-vi>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study from the human body**. 1949a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-human-body>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study from the human body**. 1983. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-human-body-2>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study of Henrietta Moraes laughing**. 1969e. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-henrietta-moraes>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Study of nude with figure in a mirror**. 1969b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-nude-figure-mirror>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Study of red pope, second version**. 1962a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-red-pope-1962-second-version>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies for a crucifixion**. 1962b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-figures-base-crucifixion>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies for figures at the base of a crucifixion**. 1944. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-figures-base-crucifixion>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies for self-portrait**. 1975b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-self-portrait-3>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies from the human body**. 1967b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-human-body>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies of Isabel Rawsthorne**. 1966c. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-isabel-rawsthorne>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies of Lucian Freud**. 1969c. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-lucian-freud>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies of Muriel Belcher**. 1966b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-muriel-belcher>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Three studies of the human head**. 1953d. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-human-head>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Triptych**. 1976c. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-1>. Acesso em: 19 maio 2023.

BACON, Francis. **Triptych August**. 1972. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-august-1972>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Triptych May-June**. 1973. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/george-dyer/triptych-may-june>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Triptych – Studies from the human body**. 1970a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-studies-human-body>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Triptych – Studies of the human body**. 1970b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-studies-human-body-0>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Two figures**. 1953c. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-figures>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Two figures in the grass**. 1954a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-figures-grass>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Two men working in a field**. 1971a. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-men-working-field>. Acesso em: 2 maio 2023.

BACON, Francis. **Two studies for a portrait of Richard Chopping**. 1978b. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/two-studies-portrait-richard-chopping>. Acesso em: 19 maio 2023.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BELTING, Hans. **Faces: Eine Geschichte des Gesichts**. München: C. H. Beck, 2019.

BOGUE, Ronald. **Deleuze on music, painting, and the arts**. New York: Routledge, 2003.

BRASSAÏ. **Graffiti, série III: O nascimento do homem, 1935-50**. [ca. 1940a]. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.iconica.com.br/site/rostos\\_brassai/](https://www.iconica.com.br/site/rostos_brassai/). Acesso em: 19 maio 2023.

BRASSAÏ. **Graffiti, série III: O nascimento do rosto, 1935-50**. [ca. 1940b]. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.iconica.com.br/site/rostos\\_brassai/](https://www.iconica.com.br/site/rostos_brassai/). Acesso em: 19 maio 2023.

BRASSAÏ. **Graffiti, série VIII: Magia, 1933-1956**. [ca. 1940c]. 1 fotografia. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/422705115003560280/>. Acesso em: 19 maio 2023.

CAMPOS, Augusto de. Jaguadarte. *In*: CARROLL, L. **Aventuras de Alice**: Alice no país das maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou lá. Tradução: Sebastião Uchoa Leite (prosa) e Augusto de Campos (poemas). São Paulo: Summus, 1980. p. 146.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CÉZANNE, Paul. **Autorretrato com chapéu**. 1882. 1 gravura. Disponível em: <https://arteartistas.com.br/autorretratos-paul-cezanne/>. Acesso em: 19 maio 2023.

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

CHAUI, Marilena. Intensivo e extensivo na ética de Espinosa: a interpretação dos modos finitos por Deleuze. *In*: FORNAZARI, S. K. (coord.). **Deleuze hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 21-39.

CHIH, Chiu Yi. Por uma estética da diferença: um diálogo entre Deleuze e Artaud. *In*: FORNAZARI, S. K. (coord.). **Deleuze hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 479-490.

CRAIG, Megan. Deleuze and the Force of Color. **Philosophy Today**, v. 54, supplement, p. 177-186, 2010. Disponível em: <http://www.megancraig.com/uploads/3/0/6/3/30630963/deleuzeandforceofcolorweb.pdf>. Acesso em: 17 maio 2023.

DALÍ, Salvador. **Mae West's Face which May be Used as a Surrealist Apartment**. 1935. 1 gravura. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/65819/mae-west-s-face-which-may-be-used-as-a-surrealist-apartment>. Acesso em: 19 maio 2023.

DAMASCENO, Diego. A questão do figural na teoria contemporânea do cinema vista a partir de Jean-François Lyotard. **Revista Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 9, n. 2, p. 27-54, 2022. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/823>. Acesso em: 19 maio 2023.

DELEUZE, Gilles. **12/05/81 – 3 transcription : Jean-Arneau Fitness**. 1981d. Disponível em: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=58](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=58). Acesso em: 3 maio 2023.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006b.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>. Acesso em: 3 maio 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cartas e outros textos**. Preparação: David Lapoujade. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cours Vincennes – St Denis**: cours du 05/05/1981. 1981f. Disponível em: <https://www.webdeleuze.com/textes/253>. Acesso em: 25 maio 2023.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas. Organização: David Lapoujade. Tradução: Guilherme Ivo. Revisão técnica: Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e a filosofia prática**. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002b.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon** : logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 1981a.

DELEUZE, Gilles. **Gilles Deleuze – peinture cours 15 du 07/04/81 – 3 transcription : Damien Houssier**. 1981e. Disponível em: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=216](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=216). Acesso em: 9 maio 2023.

DELEUZE, Gilles. **Gilles Deleuze – Peinture cours du 07/04/1981 – 1 transcription : Boudon Véronique**. 1981b. Disponível em: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=40](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=40). Acesso em: 3 maio 2023.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Transcription Chloé Molina-Vée Gilles Deleuze 7/04/1981 15B**. 1981c. Disponível em: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=42](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=42). Acesso em: 3 maio 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b. v. 2.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012c. v. 5.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011c.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Ribeiro. São Paulo: Escuta, 2004.
- DELGADO, Luís. Inocência X e a teoria das transformações: o terror puro. **Revista Portuguesa de Psicanálise e Psicoterapia Psicanalítica**, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 45-53, 2016. Disponível em: [https://www.apppp.pt/revista/vol-7-n-1-junho-2016/inocencia-x-e-a-teoria-das-transformacoes-o-terror-puro\\_43](https://www.apppp.pt/revista/vol-7-n-1-junho-2016/inocencia-x-e-a-teoria-das-transformacoes-o-terror-puro_43). Acesso em: 17 maio 2023.
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, T. T. (org. e trad.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 113-136.
- ELIAS, Frederico Reis. **A mímica do rosto na arte: a sua importância na representação e interpretação artística**. 2014. Dissertação (Mestrado em Anatomia Artística) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.
- ESPINOSA, Baruch. **Ética**. 1. ed. São Paulo: Editora Abril, 1973. (Coleção Os Pensadores).
- FICACCI, Luigi. **Francis Bacon, sob a superfície das coisas**. Tradução: Ana Margarida Obst. Köln: Taschen, 2010.
- FLAUSINO, Cristina Valéria. **Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade**. 2019. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana por Frédéric Gros. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. Renovación y decadencia: siglos XIX y XX. *In*: FRANCASTEL, P.; FRANCASTEL, G. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. (Cuadernos Arte Cátedra).

FREITAS, Maísy de Medeiros. **Antonin Artaud: por uma cultura de crueldade**. Curitiba: CRV, 2015.

GÁLLEGO, Julián. **Diego Velázquez**. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988.

GASPARETTO, Antonio Junior. A precisão e a distorção: diálogos entre Diego Velázquez e Francis Bacon. **Estudios Historicos– CDHRP**, n. 6, jul. 2011. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion6/eh0603.pdf>. Acesso em: 17 maio 2023.

GIL, José. O corpo paradoxal. *In*: LINS, D.; GADELHA, S. **Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p. 131-147.

GIL, José. Uma reviravolta no pensamento de Deleuze. *In*: ALLIEZ, É. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 65-83.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Tradução: Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1988.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HARRIS, Enriqueta. **Estudios completos sobre Velázquez**. Madrid: Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

HISTERESE. *In*: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/histerese>. Acesso em: 12 maio 2023.

HORSTMANN, Gernot; LOTH, Sebastian. The Mona Lisa Illusion — Scientists See Her Looking at Them Though She Isn't. **i-Perception**, v. 10, n. 1, p. 1-5, 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2041669518821702>. Acesso em: 19 maio 2023.

LACROIX, Xavier. **O corpo de carne: as dimensões ética, estética e espiritual do amor**. Tradução: Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução: Laymet Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

LICHTENSTEIN, Roy. **Shipboard girl**. 1965. 1 gravura. Disponível em: <https://martinlawrence.com/products/shipboard-girl-c-ii-6>. Acesso em: 19 maio 2023.

LINS, Daniel. **O último copo: álcool, literatura, filosofia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

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

MALERISCH. *In*: GLOSSARY – Francis Bacon. London: The Estate of Francis Bacon, 2023c. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/content/malerisch>. Acesso em: 5 maio 2023.

MARINI, Maurizio. **Velázquez**. Milano: Electo, 1997.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon**: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

MAUSS, Marcel. Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de "moi". **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, v. 68, p. 263-281, Jul./Dec. 1938. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2844128>. Acesso em: 17 maio 2023.

MILOŠEVIĆ, Petar. **Theodora mosaic – Basilica San Vitale (Ravenna)**. 2015. 1 fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodora\\_mosaic\\_-\\_Basilica\\_San\\_Vitale\\_\(Ravenna\)\\_v2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodora_mosaic_-_Basilica_San_Vitale_(Ravenna)_v2.jpg). Acesso em: 19 maio 2023.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

NEUSER, Wolfgang. A formação e o conceito de indivíduo na Renascença. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 25-32, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/8666>. Acesso em: 19 maio 2023.

ORGANISMO. *In*: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PICASSO, Pablo. **Retrato de Sylvette David**. 1954. 1 gravura. Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/@/8XYNWP-Pablo-Picasso-retrato-de-sylvette-David>. Acesso em: 19 maio 2023.

RADATTO, Carole. **Artemision Zeus or Poseidon, c. 460 BC, Archaeological Museum of Athens**. 2014. 1 fotografia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemision\\_Zeus\\_or\\_Poseidon,\\_c.\\_460\\_BC,\\_Archaeological\\_Museum\\_of\\_Athens\\_%2814081683875%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemision_Zeus_or_Poseidon,_c._460_BC,_Archaeological_Museum_of_Athens_%2814081683875%29.jpg). Acesso em: 19 maio 2023.

RAMACCIOTTI, Bárbara. Deleuze: “como criar um corpo sem-órgãos”? **Revista Psicanálise & Barroco**, v. 10, n. 2, p. 112-126, dez. 2012. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/article/view/8699>. Acesso em: 20 maio 2023.

- REZINO, Larissa Farias. **Gilles Deleuze e a intercessão da arte na criação do pensamento da diferença**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.
- ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. *In*: SILVA, T. T. (org. e trad.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 139-204.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SALES, Márcio. **Caosmofagia**: a arte dos encontros. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2014a.
- SALES, Márcio. Deleuze e Artaud: um passeio pelo Corpo sem Órgãos. *In*: FORNAZARI, S. K. (coord.). **Deleuze hoje**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014b, p. 491-508.
- SASSO Robert; VILLANI, Arnaud. **Le vocabulaire de Gilles Deleuze**. 3. ed. Paris: Pritemps, 2003.
- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Puf, 2009. (Collection Lignes d'art).
- SILVA, Cíntia Vieira da. **Corpo e pensamento**: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SILVA, Cíntia Vieira da. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. **Dois Pontos**, v. 11, n. 1, p. 145-166, abr. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/32809>. Acesso em: 17 maio 2023.
- SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- THE CINEMATOGRAPHY of Silence. 2016. 1 fotografia. Disponível em: [https://www.evanerichards.com/2021/55701?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=silence-2016](https://www.evanerichards.com/2021/55701?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=silence-2016). Acesso em: 19 maio 2023.
- VELÁZQUEZ, Diego. **Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj**. 1650. 1 gravura. Disponível em: <https://www.doriapamphilj.it/portfolio/velazquez/>. Acesso em: 2 maio 2023.
- VIESENTEINER, Jorge L. Deleuze: ética como resistência e reinvenção. *In*: SGANZERLA, A.; FALABRETTI, E.; BOCCA, F. (org.). **Ética em movimento**. São Paulo: Paulus, 2009. p. 283-296.
- WOLF, Norbert. **Diego Velázquez**: el rostro de Españã. Traducción: P. L. Green. Köln: Taschen, 2006.
- ZOURABICHVILI, François. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris: Éditions Ellipses, 2003.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: [s. n.], 2004. Disponível em: [www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf](http://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf). Acesso em: 20 maio 2023.