

Angela Fleury da Fonseca

**O horror da condição humana,
em seu estado de confinamento e solidão,
na pintura de Francis Bacon**

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia
Monografia em Arte e Filosofia**

**Coordenação Central de Extensão /CCE
Departamento de Filosofia
Especialização em Arte e Filosofia**

Rio de Janeiro

Julho de 2017



Angela Fleury da Fonseca

**O horror da condição humana,
em seu estado de confinamento e solidão,
na pintura de Francis Bacon**

**Pós-Graduação em Filosofia
Monografia de Especialização em Arte e Filosofia**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito para obtenção do título de Especialista em Arte e Filosofia, Coordenação Central de Extensão – CCE – da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio.

Professor Orientador: Professor Doutor Ovídio de Abreu Filho

Rio de Janeiro

Julho de 2017





Angela Fleury da Fonseca

**O horror da condição humana,
em seu estado de confinamento e solidão,
na pintura de Francis Bacon**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito para obtenção do título de Especialista em Arte e Filosofia, Coordenação Central de Extensão – CCE – da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Doutor Ovídio de Abreu Filho
Orientador

Profa. Doutora Lígia Teresa Saramago Pádua
Banca examinadora

Profa. Doutora Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira
Banca examinadora

Rio de Janeiro, ____ de _____ de ____



Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Angela Fleury da Fonseca

Graduou-se em Letras, Licenciatura – Inglês - Português, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, em 1975, e lá também, em 1987, cursou a Especialização em Língua Portuguesa (Pós-Graduação *lato sensu*). Esteve na Índia nos anos de 1977 e 1978 em busca de conhecimentos da filosofia budista. É tradutora autônoma de livros budistas e professora de língua inglesa. Estudou Budismo Tibetano para o Ocidente de 1997 a 2007 no Instituto Nyingma do Rio de Janeiro. Mestre em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, com a dissertação de Mestrado em Estudos da Tradução **“A Tradução das Escrituras Budistas na China: a primeira onda”**, em 2009. Cursou a Especialização em Filosofia Antiga, também na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, obtendo o certificado de Especialização em Filosofia Antiga, em 2017, com a monografia intitulada **“A Interdição em Heráclito e no Budismo”**.

Ficha catalográfica

Fonseca, Angela Fleury da

“O horror da condição humana, em seu estado de confinamento e solidão, na pintura de Francis Bacon” / Angela Fleury da Fonseca; orientador: Prof. Doutor Ovídio de Abreu Filho. 38p.

Monografia (Especialização) em Arte e Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio - Departamento de Filosofia, Coordenação Central de Extensão - CCE.

Inclui referências bibliográficas

1. Coordenação Central de Extensão, CCE, Especialização em Arte e Filosofia – Monografia. 1. Arte. 2. Pintura. 3. Sensação. 4. Catástrofe. 5. Horror. 6. Confinamento 7. Isolamento. 8. Interdição. I. Abreu Filho, Ovídio de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio - Departamento de Filosofia, Coordenação Central de Extensão, CCE.

Para meus filhos Alexandre e Isabela

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Dr. Ovídio de Abreu Filho pelas valiosas aulas durante minhas especializações em Arte e Filosofia e em Filosofia Antiga, as quais me despertaram para a genialidade de Francis Bacon e para a filosofia de Gilles Deleuze, juntamente com seus conhecimentos em Nietzsche e Tragédia Grega. À sua pronta aceitação em ser meu orientador, à sua abertura em me dar todo o espaço para que pudesse desenvolver livremente o tema de minha pesquisa, as suas preciosas sugestões bibliográficas, pela amizade e gentileza durante todo o processo.

À Professora Dra. Lígia Teresa Saramago Pádua, pela generosa transmissão de seus conhecimentos de Heidegger, que, assim como Heráclito, Buddha e Francis Bacon, também mergulhou nas *profundidades espantosas e nas zonas arriscadas* do conhecimento e da sensibilidade humana, através da Filosofia e da Arte, pelos seus conhecimentos e sensibilidade diante de questões filosóficas, artísticas e espirituais, por seu incentivo ao meu trabalho e por aceitar prontamente participar da banca examinadora.

À Professora Dra. Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira pelas aulas durante a Especialização em Arte e Filosofia, as quais foram fonte de grande inspiração para minha pesquisa, por ter despertado em mim, através de suas valiosas aulas, inicialmente uma grande admiração e interesse pelo filósofo Walter Benjamin e posteriormente por me levar a perceber pontos de contato entre a sua literatura/filosofia e a pintura de Bacon, e também por aceitar prontamente participar da banca examinadora.

Aos meus filhos Alexandre e Isabela por estarem sempre ao meu lado.

Resumo

Fonseca, Angela Fleury da; Abreu Filho, Ovídio de, (Orientador). **O horror da condição humana, em seu estado de confinamento e solidão, na pintura de Francis Bacon.** Rio de Janeiro, 2017. 38p. Monografia de Especialização em Arte e Filosofia – Coordenação Central de Extensão – CCE - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio.

O objetivo desta monografia - **“O horror da condição humana, em seu estado de confinamento e solidão, na pintura de Francis Bacon”** - é desafiar a dificuldade que é falar sobre a pintura de Francis Bacon. Procurar entender a pintura do artista, não como uma tentativa de passar uma mensagem, mas como a incansável busca de uma sensação. Pesquisar uma pintura que não está interessada na beleza das cores e das formas, mas que paradoxalmente nos faz sentir a beleza da força dos claros e dos escuros retorcidos e deformados. Procurar entender a construção das imagens como um processo inconsciente e irracional que busca atingir o sistema nervoso de quem pinta e de quem observa. Viajar através das obras de Bacon e encarar uma verdade, como quem encara um precipício, como quem encara o que está oculto, como quem encara aquilo que não se quer ver. Pesquisar a pintura de Francis Bacon, olhar o abismo e ter vertigens.

Palavras – chave

Arte, Pintura; Sensação; Catástrofe; Horror; Confinamento; Isolamento; Interdição.

Sumário

1. Introdução

2. Desenvolvimento

2.1. Caminhando à beira de um precipício

2.2. A violência da vida e a violência na pintura

2.3. O buraco apertado e a pintura catástrofe de Bacon

2.4. Solitário

2.5. A Figura Isolada de Bacon

2.6. Pintando Forças

2.7. A impossibilidade da tela/mente vazia e a histeria de pintar.

2.8. Em que consiste esse ato de pintar?

3. Considerações Finais

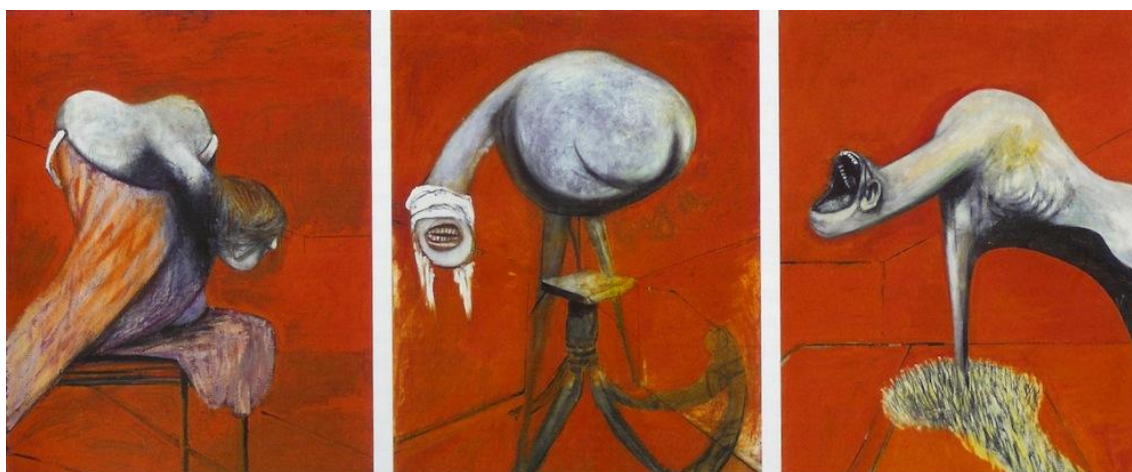
4. Referências Bibliográficas

Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo. Porque se a vida emociona, o oposto dela, como uma sombra, a morte, também deve emocionar. Talvez não emocione, mas a gente tem a consciência da morte da mesma maneira que tem consciência da vida, a gente tem consciência dela como se vida e morte fossem as duas faces de uma mesma moeda. E, de qualquer maneira, eu tenho consciência disso com relação aos outros e com relação a mim. Sempre me surpreendo quando acordo de manhã. (Francis Bacon, em Entrevistas com Francis Bacon, David Sylvester, 2007, p.78).

1. Introdução

*Mas, nenhum trabalho, nenhuma pintura tem a violência que a vida, em si, tem.
(Francis Bacon em “The Life of Francis Bacon, Documentary”).*

Segundo o documentário, *The Life of Francis Bacon*, a pintura, para Bacon, é pura intuição e sorte. Para o artista, pintar é constantemente, através de imagens, tentar desafiar a morte. Falar sobre pintura é, para Bacon, nadar na parte rasa. Simplesmente é impossível falar sobre pintura e mesmo se fosse possível, isso não seria importante. Partimos então, aqui, neste trabalho, da premissa de que estamos entrando em um campo superficial, raso, que seria a pretensão de falar sobre pintura, quando ele mesmo, o pintor, inviabiliza essa possibilidade. Mas mesmo indo contra a sua ideia e insistindo em articular algumas rápidas questões, nos deparamos com uma pintura de natureza intrigante, hermética e estranha, para dizer o mínimo, e que se prestaria, já em um primeiro minuto, a muitas interpretações dificultando assim o esforço de recuperar o pensamento inicial do artista e atingir uma “interpretação correta” de suas ideias.



Três estudos de figuras à base de uma crucificação, óleo e pastel sobre papelão,
1944, Francis Bacon

Mas fica aqui também a questão: haveria uma “interpretação correta” de suas ideias, de sua pintura? Não, com certeza, não. O que é importante e correto para Bacon é pintar e nada mais. Olhar a pintura, ler a poesia, ouvir a música, o que é importante é sentir e não interpretar e compreender a arte. Para Bacon, pintura não é uma ilustração que possa ser compreendida, mas uma sensação, um sentimento a ser sentido. E o

sentimento e a sensação de morte é, para ele, uma das mais fortes inspirações . “*Eu não passo um dia que eu não tenha pensado em algum momento na morte*”. Para Bacon, a morte está em tudo que fazemos e em tudo que vemos há mistério, interdição, ocultação, algo que se reserva e se retrai. *Estamos aqui por segundos, nossa vida passa como um flash...* e nas pinturas de Bacon estão todos com essa sensação de desconforto, inquietação e interdição.

Como não sentir na pintura de Bacon o horror da condição humana? A solidão e o confinamento que gera a dor, o sofrimento e o grito? Para Bacon, o grito é uma imagem aterrorizante: *Eu queria pintar mais o grito do que o horror. Eu amo as bocas e seus preciosos tons de vermelho. Queria poder pintar, um dia, o mais perfeito grito humano, mas nunca consegui, porque nenhum trabalho, nenhuma pintura tem a violência que a vida tem em si.*

A arte, para Bacon, está sempre em uma constante luta para chegar perto da parte sensível das coisas e os verdadeiros artistas não pintam as coisas como elas são, mas como eles sentem que elas são. Um verdadeiro artista é Vicente Van Gogh, que para Bacon foi o pintor que chegou bem perto dos limites da vida: *Quando ele pinta o campo ele é capaz de pintar a violência da grama, pense na violência do verde que ele pinta! A grama de Van Gogh é uma das coisas mais violentas que se vê se você realmente quer pensar sobre a vida!* Como falar desse verde, dessa violência que está contida nessa grama? Não há como falar, só se pode sentir. Como falar da violência nas pinturas de Bacon? Não há como falar, só se pode sentir. Mas dentro desse paradoxo, proponho nesta breve e superficial pesquisa, um mergulho rápido e raso na pintura de Bacon, proponho aqui o impossível, o impossibilitado, o interditado, que é falar sobre a pintura de Francis Bacon.

Este trabalho será baseado em entrevistas e documentários feitos com o pintor Francis Bacon, na tentativa de buscar em suas próprias palavras algum tipo de fala sobre a sua pintura e seu processo de criação.

2. Desenvolvimento

2. 1. Caminhando a beira de um precipício

Arte verdadeira é profundamente ordenada. ... um desejo de ordem e de também reconduzir o fato ao sistema nervoso de uma maneira mais violenta. (Francis Bacon em "Entrevistas com Francis Bacon", Sylvester 2007, p.59).

A pintura de Francis Bacon está na fronteira da abstração, mas não tem nada a ver com a arte abstrata. Para Bacon a arte deve ser um registro e a abstração *possui apenas a estética do pintor e umas poucas referências à sensibilidade dele* (Sylvester, 2007. p.12). Bacon busca com a sua pintura atingir o sistema nervoso, aquilo que está velado, de uma maneira mais violenta e mais penetrante e não só ficar superficialmente interessado na beleza das formas e das cores. Bacon busca a “Figura”, *a arte é uma obsessão pela vida e afinal, como somos seres humanos, nossas maiores obsessões somos nós mesmos* (ibidem, p.63).

Toda pintura é para Bacon fruto do acaso. *Eu prevejo em pensamento, prevejo em imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura... a tinta faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem estritamente as minhas ordens* (ibidem, p.16). Bacon não tem nenhum controle sobre o resultado de sua obra, durante todo o processo ele parece não saber o que está fazendo, as imagens se transformam e se deformam e voltam ao que eram no início para logo depois surgir uma nova imagem também totalmente inesperada. Bacon confessa que começa a pintar de maneira bem relaxada e solta, mas que logo perde a noção do que possa estar fazendo. Não é um processo consciente como se poderia dizer de uma criação ligada à pintura ilustrativa. *Essa pintura tem uma existência totalmente particular... vive por conta própria, por isso transmite a essência da imagem com mais profundidade.* Desse modo, o artista *pode abrir as válvulas do sentimento... e remeter o espectador à vida com mais violência* (ibidem, p.17). E é somente no imprevisto que se consegue chegar a algo ainda mais profundo do que

aquilo que tinha sido desejado no início. É somente através do acaso que se desvela o oculto, o interdito.

A busca do artista é construir uma imagem da maneira mais irracional e inconsciente possível para que todas as portas dos vários níveis de sentimentos possam ser abertas. Poucos artistas conseguiram essa abertura, Bacon considera Velásquez, assim como Van Gogh, um dos poucos que conseguiu atingir esse nível de sensibilidade mesmo dentro de uma arte ilustrativa. É falso dizer, afirma Bacon, que não se consegue esse nível de profundidade em termos puramente figurativo, Velásquez, por exemplo, consegue um milagre ao se aproximar bem perto da figura pura e ao mesmo tempo ao conseguir deixar tão à mostra as coisas *mais profundas que um homem pode sentir* (ibidem, p.28).



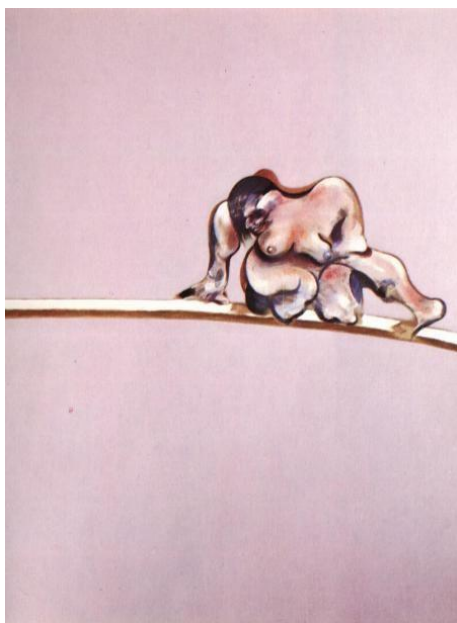
Papa Inocência X, óleo sobre tela, 1650, Velásquez

Surge então a questão: por que certa pintura toca diretamente no sistema nervoso e outra lhe conta uma história em um longo discurso através do cérebro? Esse é um problema muito difícil de ser respondido com palavras. Parece haver uma interdição, algo que nos é negado, algo que não nos é permitido conhecer, mas que parece ser

justamente aquilo que Bacon tenta alcançar, porque simplesmente se deseja essa coisa que é *caminhar à beira de um precipício...* (Sylvester, p. 28).

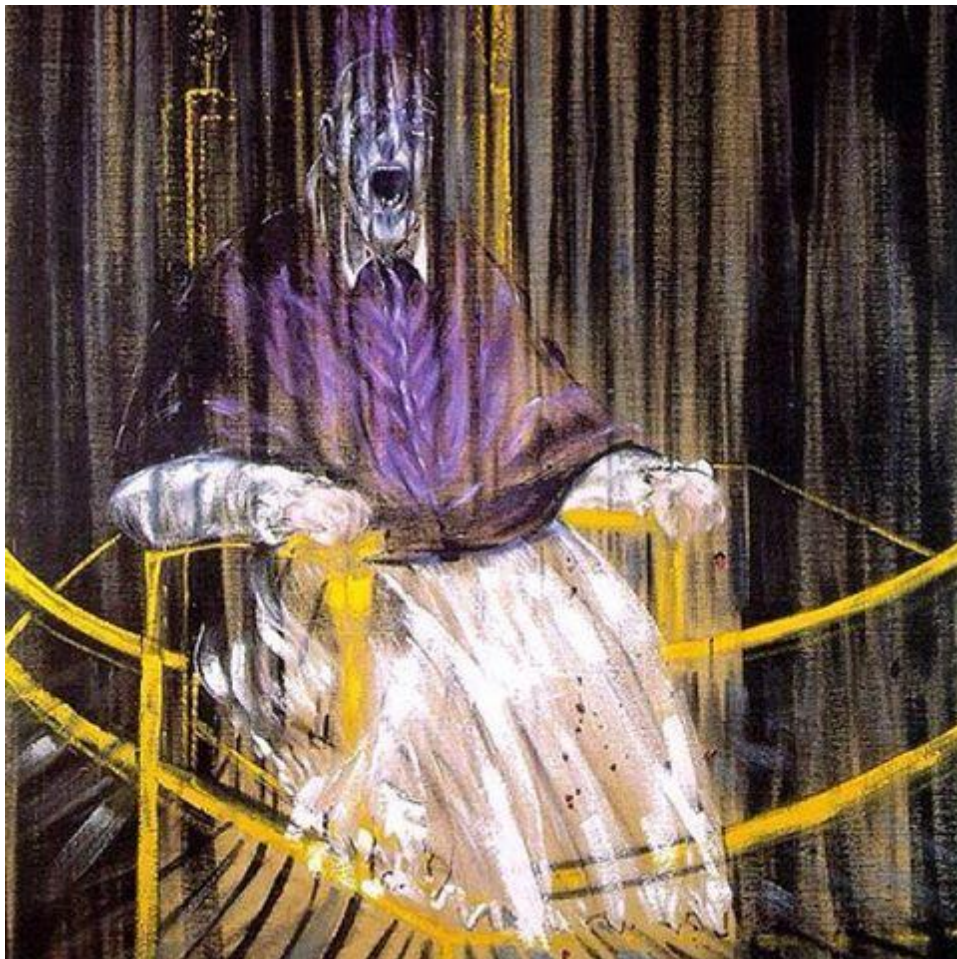
À beira do interditado.

Caminhar a beira do precipício talvez possa ser compreendido como o desejo de Bacon de querer comunicar as coisas da maneira mais crua e direta possível, mesmo que muitas pessoas achem seus trabalhos assustadores por trazerem a luz emoções e sentimentos muitas vezes duros e apavorantes para a maioria das pessoas, emoções arrepiantes que nos sobressaltam, como corpos humanos distorcidos, carnes encharcadas de sangue, de entranhas a mostra, de vísceras expostas, de sentimentos de isolamento, de solidão, de abandono. ... *As pessoas talvez julguem horripilante aquilo que é comunicado muito diretamente. Porque se você conta para elas uma coisa muito diretamente, muitas vezes se sentem ofendidas pelo fato ou o que se costumava chamar de verdade* (Sylvester, p. 48). Encarar a verdade é como encarar o precipício, encarar o que está oculto, aquilo que não se quer ver. Olhar o abismo e ter vertigens.



De um tríptico, Estudos de um Corpo Humano, 1970, Francis Bacon

Caminhar a beira do precipício também talvez possa ser compreendido como perder o controle, gritar: *Se há realmente alguma coisa que funciona no meu caso, ela funciona somente a partir do momento em que conscientemente já não sei o que estou fazendo...* (ibidem, p.53). O artista busca fazer uma armadilha para capturar o fato a cada instante, em sua plenitude, superar a interdição do inconsciente, superar o arrepio e a escuridão do abismo, desvelar a ocultação, transpor o comunicável e o figurativo e chegar naquilo que não pode ser dito, só sentido. A narrativa desaparece, não há transmissão de experiências, o sujeito está só, a sensação é individual, solitária e desesperadora. Bacon pinta o horror da condição humana.



Estudo segundo o retrato de Inocência X, de Velásquez, 1953, Francis Bacon

Para Bacon, tudo parece começar com o sentimento de falta e de desânimo e com um total desconhecimento de onde se quer chegar. O artista confessa que as

manchas de tinta vão sendo colocadas alienadamente sem que ele tenha a mínima ideia para onde elas o irão levar. Há uma ocultação, uma interdição, um abismo, um não saber. Um véu a ser descoberto como se estivéssemos diante de uma porta com ferrolhos, intransponível. *Nesse momento não penso em nada, a não ser na minha falta de animo e na incapacidade para realizar o que queria. Mas, fazendo aquelas manchas sem saber como elas vão comportar-se, surge alguma coisa que de repente o instinto apreende como sendo aquilo que você poderia começar a desenvolver* (ibidem, p.54). Parece então que o véu pode cair.

A pintura de Bacon é feita em cima de imagens não racionais, ele não pode saber o que está fazendo e o acaso é fundamental, por que no momento em que o artista racionaliza e passa a compreender o que está acontecendo, ele sai da beira do precipício, vai para um solo firme e acaba simplesmente fazendo outra forma de ilustração e isso é tudo que Bacon não quer. Muito pelo contrário, para o artista, é preciso desvendar as áreas escuras dos sentimentos, ir à busca de algo mais extremo e tentar chegar a uma percepção mais profunda da realidade da imagem, através da qual se consiga apreender a realidade cheia de vida e em estado bruto (ibidem, p. 65).

A pintura de Bacon não é objetiva nem abstrata, ela nos tira o chão e parece percorrer um caminho indecifrável no qual a verdade nua e crua emerge e aparece como ela é, para logo depois se perder novamente num ir e vir de um duplo movimento de clareira e ocultação. Num eterno aparecer e esconder, partes inalienáveis do processo de vir a ser. Partes inalienáveis do processo criativo. Como entender a vida sem ser à beira de um precipício? Como pintar, como criar em um solo de probabilidades? Como não assumir que há uma interdição? A pintura de Bacon persiste através de um movimento constante, não há nada de fixo nem de estabelecido. Manifesta em si o aparecer e o desaparecer e o artista não tem controle sobre o processo, não é através da inteligência, da razão que a pintura se revela, mas através das emoções, através do confronto direto como o calafrio do precipício.

2.2. A violência da vida e a violência na pintura

Sempre me surpreendo quando acordo de manhã (Francis bacon, em “Entrevistas com Francis Bacon”, Sylvester 2007, p.78).

As pinturas de Bacon carregam o peso de uma catástrofe que acabou de acontecer ou que está prestes a se desenrolar. Há uma agonia, uma crise, um sentimento pesado de dor e de sofrimento em seus quadros. Bacon concorda com isso: *Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo. Porque se a vida emociona, o oposto dela, como uma sombra, a morte, também deve emocionar. ... a gente tem a consciência dela como se a vida e a morte fossem as duas faces de uma mesma moeda* (Sylvester, p.78).



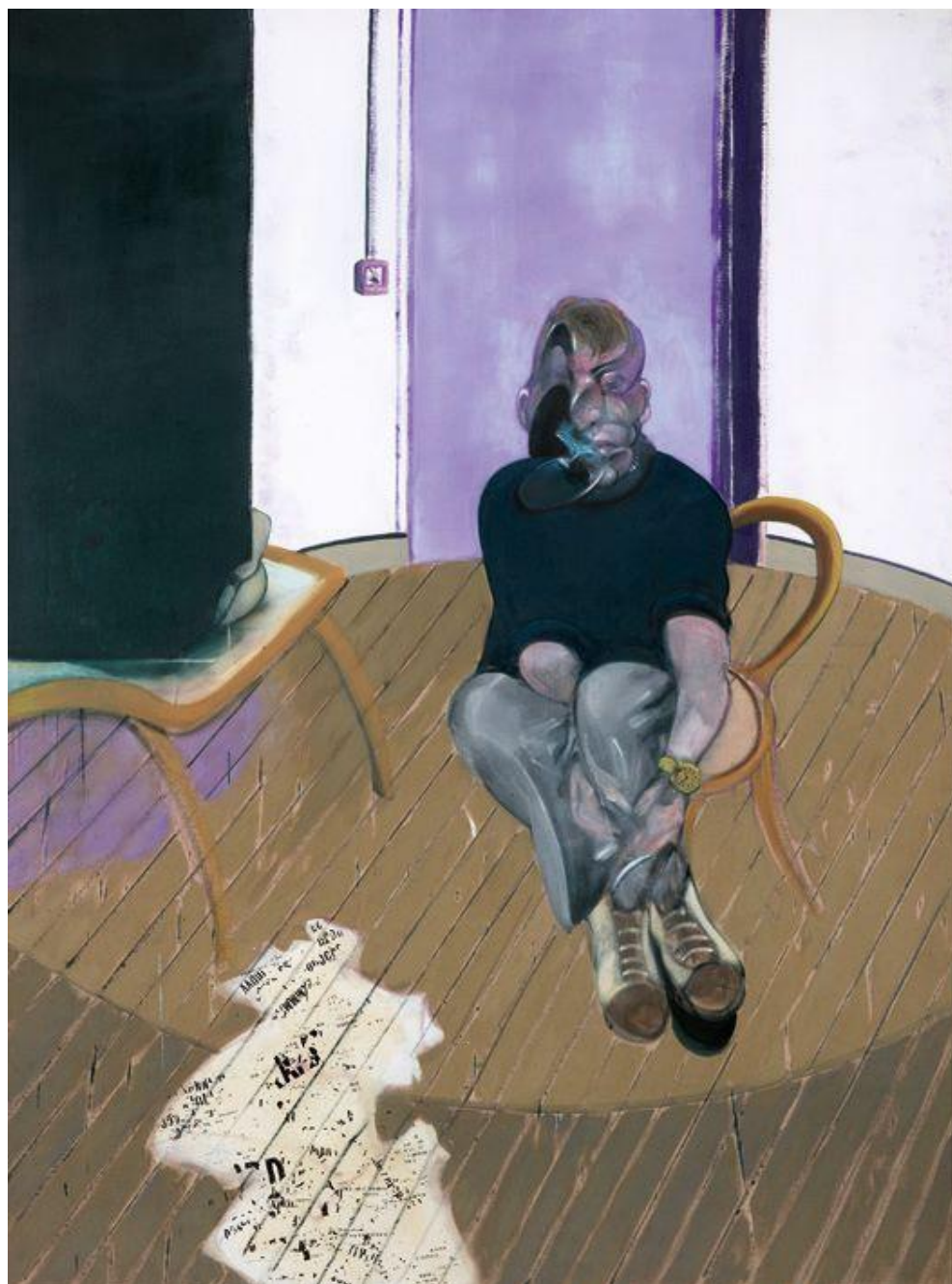
Figura com Carne, 1954, Francis Bacon.

Bacon confessa que tem *a consciência da brevidade da existência entre o momento do nascimento e o momento da morte*. E afirma: *E disso estou consciente o tempo todo. Suponho que seja uma coisa que transpareça em minha pintura*.

Claramente podemos sentir que suas figuras estão em um momento de crise, num momento de consciência daquilo que ele chama de *verdades nuas e cruas de si mesmas* (ibidem, p. 80).

Há uma aflição, um silêncio rondando que sugere algo sombrio, uma presença estranha, uma ameaça de morte. E deve haver uma razão para isso, reconhece o pintor. Bacon nasceu na Irlanda em 1909 e confessa que em suas lembranças de infância sempre aparece um regimento da cavalaria inglesa galopando pela aleia de sua casa e executando manobras militares, isso um pouco antes de começar a guerra de 1914. Durante a guerra, Bacon ainda um menino, foi levado para Londres quando *passou a ter consciência daquilo que se costumava chamar de possibilidade de perigo, numa idade realmente muito jovem*. Volta para a Irlanda e se cria durante o movimento *Sinn Fein*, contra a presença britânica no país. *Sua casa era cercada de sacos de areia e havia fossos nas estradas onde caíam carros, carroças ou qualquer coisa parecida enquanto os atiradores aguardavam emboscados nas margens*. Aos dezessete anos vai para Berlim e vê aquela Berlim violenta de 1927-28. Encontra na Alemanha outro tipo de sofrimento humano e uma violência, não militar como estava acostumado na Irlanda, mas *uma violência no sentido emocional*. Vai mais tarde para Paris e vive os anos conturbados que precederam a guerra de 1939. *Desse modo, posso dizer que sempre fui acostumado a viver no meio da violência... Se pode ou não ter tido um efeito sobre mim, é provável que tenha tido*. (ibidem, p. 81).

Para Bacon a violência de seus quadros nada tem a ver com a violência da guerra, mas sim com a violência da vida, da realidade em si mesma, do horror da condição humana. Vivemos quase sempre encobertos por véus, vivemos uma existência velada, tentando esconder a dor e o desespero de ser humano. *E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, é que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo* (ibidem, p. 82). Bacon não está preocupado em passar uma mensagem, ele busca apenas ser fiel a seu sistema nervoso, não há uma narrativa, não há como contar uma história, não há um enredo escondido. Talvez a catástrofe tenha trazido essa impossibilidade de narrar. Mas, uma coisa é certa, parece impossível não se levar em conta a atmosfera mortal que pairava sobre seu tempo. É difícil imaginar uma vida inteira mergulhada em tão grandes tragédias.



Auto Retrato com Relógio, 1973, Francis Bacon

2. 3. O buraco apertado e a pintura catástrofe de Bacon

Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário, nos dez anos seguintes, não continham experiências transmissíveis de boca a boca.
(Walter Benjamin, 1994, p. 114/115).

A Primeira Guerra inaugura a guerra de trincheira. O terror e a quase insuportável vida nas trincheiras enlouquece muitos soldados. Um buraco apertado com pouco mais de dois metros de profundidade e cerca de 1,80m de largura. À frente e atrás largas fileiras de sacos de areia, com quase um metro de altura aumentavam a proteção. Era uma guerra de espera, havia um silêncio perigoso que aguardava o vacilo de algum soldado que ousasse erguer a cabeça para fora do buraco. Corpos em decomposição enterrados em covas rasas perto das trincheiras atraíam ratos que proliferavam sem controle. Vísceras expostas, corpos distorcidos e contorcidos, corpos encharcados de sangue e de dor, sentimentos profundos de isolamento, solidão, abandono. Puro sofrimento. Mortes solitárias, sem testemunhas que pudessem ouvir suas últimas palavras.

Foi uma guerra que mudou a própria natureza da guerra. Não havia mais contato entre os soldados, não se sentia mais o calor do sangue do inimigo, não se podia ver os olhares de medo e de pavor. Estavam todos isolados. Havia um silêncio total. Não se via mais o sangue jorrar nem se ouvia os gritos ensurdecedores dos combatentes. Não se usava mais couraça, lança e capacete, não havia mais luta corporal, nem batalhas fervorosas. Não se podia mais, como Aquiles, atravessar a lança na garganta do inimigo e receber o último olhar do herói. O soldado não tinha a experiência moral de ver seu inimigo morrer. Não, isso não era mais possível, a guerra tinha mudado. Você lutava sozinho e morria sozinho. Passamos de uma guerra de movimento para uma guerra de trincheiras. Acontecia naquele momento uma grande inovação tecnológica, aviões decolavam em plataformas instaladas em navios, os quais eram usados, juntamente com submarinos, para grandes batalhas de destruição em massa. Aqueles que lutaram nessa guerra presenciaram um sofrimento nunca antes visto. Benjamin descreve: *Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada,*

sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (ibidem, p. 115).



Homem de azul III, 1954, Francis Bacon

Uma atmosfera mortal pairava sobre os combatentes, até que um dia as armas silenciaram e a batalha acabou. Tudo parou. Todos se olharam e se conscientizaram de que a partir daquele dia não tinham mais um objetivo claro pela frente a ser alcançado e que tinham acabado de viver a experiência mais devastadora da história. Nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizante do que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras. Não havia como compartilhar coletivamente as traumáticas experiências. Agora era cada um por si, cada um com sua vivência individual. Estavam todos mudos e solitários, na volta pra casa, no meio da multidão urbana e barulhenta.

A impossibilidade de falar sobre a catástrofe, afetou aqueles que quase morreram na guerra e que voltaram traumatizados e silenciosos para suas casas. A

Primeira Guerra trouxe novas técnicas e tornou o indivíduo pequeno, frágil, solitário e incapaz de dar sentido a sua vida. É claro que estávamos ali vivendo os resultados de um longo processo que já vinha se desenrolando ao longo de muito tempo, mas foi na ruptura da passagem do século XIX para o século XX e mais precisamente na catástrofe da Grande Primeira Guerra, que a tradição é quebrada.

Francis Bacon nasce no meio desse movimento.

Com o monstruoso desenvolvimento da tecnologia uma nova forma de miséria havia surgido, uma quebra do tradicional, uma perda, uma subtração da experiência, um mutismo e Bacon viveu tudo isso na pele. Com a impossibilidade da narração, não havia como expressar em palavras ou em imagens o choque e o trauma daqueles duros tempos. Havia uma total incapacidade de lembrar e de contar racionalmente aquela tragédia moderna. O nervo tinha sido alcançado, o sistema nervoso estava totalmente exposto, era fratura absolutamente exposta. Bacon e sua imensa sensibilidade apenas eram fieis a seu sistema nervoso, não tinha como ser diferente, não tinha como a sua pintura ser uma narrativa, imagens não existiam que pudessem exprimir aquele sentimento, não havia como ter nela uma historia, aquilo tudo não poderia nunca ser descrito, não há em seus quadros um enredo a ser decifrado.

Nada mais seria como antes. Acelerados, mudos e solitários tentando juntar os cacos. A teia parece ter se sido desfeita na ruptura da virada do século, parece que perdemos o fio da meada, o passado se perdeu do presente e assim a única saída era a arte e foi esse o caminho que Bacon traçou. O pintor buscava uma arte maior que criasse uma situação extrema. Com a fotografia e todos os meios mecânicos que vieram com o advento da técnica *o que é que se pode fazer senão sair em busca de uma coisa muito mais extrema que lhe permita documentar o fato, não como simples fato, mas o fato em vários níveis, em que você desvende as áreas do sentimento que levam a uma percepção mais profunda da realidade da imagem* (Sylvester, 2007, p.66). A viagem às profundezas dos sentimentos a que Bacon se refere é uma viagem solitária, ele pinta sozinho, assim como os combatentes, não tem com quem trocar suas ideias nem compartilhar as suas experiências.



Estudo para um Auto Retrato,
1976, Francis Bacon

2.4. Solitário

*Um gosto do nada... Perdeu a doce primavera o seu odor...
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste. (Baudelaire, 1985).*

Há um silêncio no ar. *Um gosto do nada*. Um silêncio que parece encarnar o espírito da modernidade. Um sentimento de ruína, de fragmentação, de dúvida, de distância. Não há mais transmissão de experiências. Interdição. Estou sozinha lendo um romance no sofá da sala, estou sozinha pintando um quadro no meu ateliê, sou agora um indivíduo urbano e solitário, impossibilitado de relatar e registrar o caos e a catástrofe. Incapacitado de transmitir minha própria experiência. Narrativa atrofiada, desencontros, esbarrões, choque, afastamento, espírito sombrio e melancólico. Só Baudelaire me inspira e me traduz.

Mudos, assim como os combatentes que voltaram do campo de batalha.

Não há mais troca de experiências boca a boca: *Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?* (Benjamin, p. 114).

Tudo mudou. Tudo se rompeu. *Perdeu a doce primavera o seu odor*. Há a todo instante uma ultraconvocação dos sentidos os quais vão sendo aceleradamente requisitados, tudo, ao mesmo tempo, agora, *a rua é um frenético alarido*. Todos estão sós. Como sobreviver a esse choque, a essa aceleração da vida? *Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste* (Baudelaire, 1985). Sofremos um processo de interiorização, sentimos um aperto enorme. Perdi-me de ti, estou mudo, perdi-me de mim, não há palavras, não há racionalizações, não há figuração nem ilustração, mas também não há abstração.

Há apenas sentimentos e sensações.

2.5. A Figura Isolada de Bacon

*Não existe uma só pessoa com quem eu possa falar. (Sylvester, 2007, p.66).
A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. (Deleuze, 2007, p.26).*

Sylvester entende nas palavras de Bacon que seu processo de trabalho é muito solitário, o artista trabalha de maneira isolada e não possui interlocutores com os quais possa compartilhar suas experiências. Ele não faz parte de nenhum grupo, mas não está sozinho neste sentimento, com o advento da modernidade a solidão impera por todos os cantos. *Não existe uma só pessoa com quem eu possa falar*, confessa Bacon. *As que são conhecidas de muito tempo têm uma visão muito diferente da minha... Sempre quis encontrar um pintor com quem realmente eu pudesse conversar... Adoraria ter pessoas que me dissessem o que fazer, que me dissessem onde estou errado* (Sylvester, 2007, p.66). Bacon estava isolado assim como todos os cidadãos modernos, a modernidade confinou e silenciou. Desde então estamos todos só, a área em volta pode ser redonda ou oval pode ocupar mais ou menos espaço, seja qual for o modo de isolamento, de todo modo estamos sós. Estamos sós e mudos como os combatentes que voltaram do campo de combate. Quais seriam as forças invisíveis e insensíveis que embaralhavam todo o mundo de Bacon, transbordando tanta dor e tanta sensação? Se essas forças são invisíveis não poderíamos vê-las, mas seria plausível associar os rostos destorcidos e deformados, as bocas que gritam e as Figuras aprisionadas de Bacon ao isolamento e ao mutismo do homem moderno?

Bacon vivia tempos difíceis.

Seria razoável imaginar que os tempos difíceis seriam algumas das forças invisíveis por trás das obras de Bacon? Poderíamos talvez tentar “compreender” suas pinturas através deste cenário catastrófico da Europa pós-guerra ou seria esta interpretação uma busca de contar uma história, fazer uma ilustração, o que na verdade era tudo o que o próprio artista rejeitava? Haveria como narrar uma dor terrível através de cores fortes e tintas espessas? Estaríamos indo exatamente ao encontro de uma

identidade, de uma semelhança e de uma analogia ao relacionar o grito mudo e isolado de Bacon ao grito e a solidão do homem moderno? Não há respostas, não há narrativas, há apenas isolamento e silêncio, na volta dos combatentes e nas Figuras de Bacon que delimita estruturas cúbicas, redondas e ovais que emolduram, concentram e isolam um ser humano deformado e decomposto, que grita e que está enclausurado em um espaço claustrofóbico. Não há uma narrativa, há apenas uma figura isolada em momento claro e nítido de crise e colapso. A área que delimita frequentemente o lugar onde a Figura está sentada, deitada, inclinada ou em outra posição pode ser redonda, cúbica ou oval, mas é sempre um confinamento. O quadro, entretanto, quase sempre, compõe uma espécie de circo, uma arena, que é um procedimento muito simples que consiste em isolar. Os elementos de isolamento podem variar em paralelepípedos de vidro, trilhos com barras esticadas, como no arco magnético de um círculo infinito, mas sempre fica claro o procedimento de Bacon de isolamento e imobilização da Figura (Deleuze, 2007, p. 12).

Bacon, entretanto, justifica a realidade isolada de seus quadros e de seus sempre três triptícos para conjurar o caráter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo*, que a Figura necessariamente teria se não estivesse isolada. Para Bacon a pintura não tem nem modelo a representar, nem história para contar.



Três estudos de Lucian Freud, 1969.

Assim como Deleuze busca escapar da representação na filosofia através da diferença, Bacon busca escapar da figuração e dos clichês, através do isolamento. Para

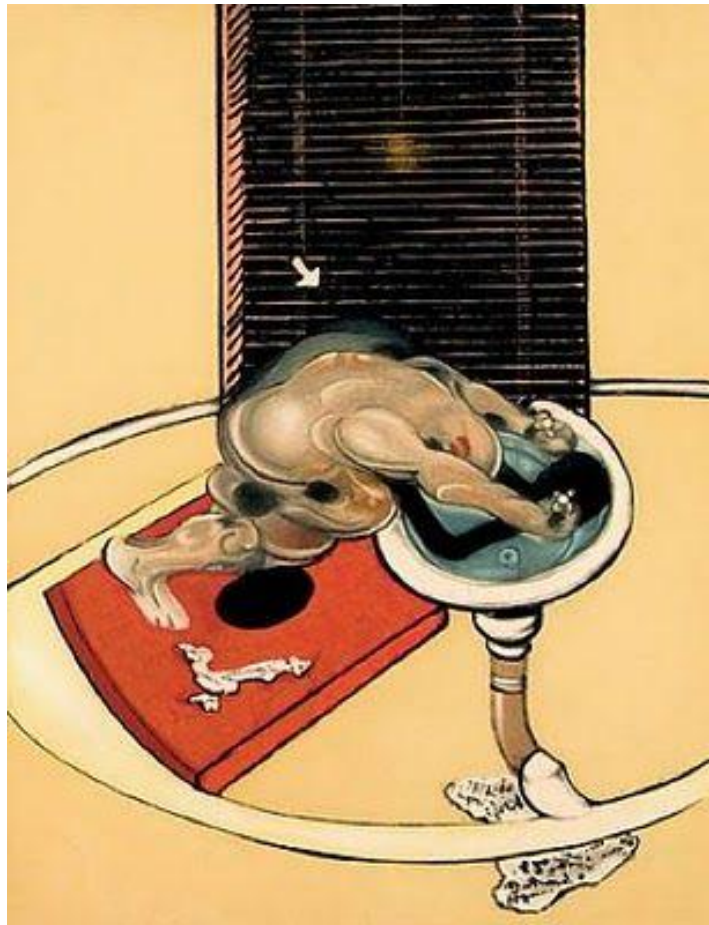
Bacon haveria *duas formas de escapar do figurativo: em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção de um puro figural, por extração e isolamento*. Bacon opta pelo isolamento a fim de romper com a representação, interromper com a narração, impedir a ilustração e assim liberar a Figura, atendo-se dessa maneira exclusivamente ao fato (ibidem, p. 12). Para Deleuze, Bacon faz figuras acopladas que não querem narrar nenhuma história, seus painéis separados de seus trípticos apesar de possuírem uma intensa relação entre si, nada tem a ver com uma narrativa.

Resta saber que tipo de relação intensa seria essa?

Se a pintura não tem nada a narrar, afirma Deleuze, a verdade é que algo se passa na tela, mesmo sem que haja uma narrativa. *Em muitos quadros, a grande superfície plana é tomada por um movimento pela qual ela forma um cilindro: ela se enrola no contorno, no lugar, e envolve, aprisiona a Figura*. (ibidem, p. 22). Existem três elementos pictóricos de Bacon, que seriam para Deleuze as grandes superfícies planas que funcionam como estrutura material espacializante; a Figura e a área redonda ou contorno. E haveria uma dupla relação dinâmica que se movimenta em dois sentidos, entre a estrutura material e a Figura e entre a Figura e a grande superfície plana. (ibidem, p.20). Muitas vezes o que se sente na pintura de Bacon, insiste Deleuze, é o movimento da *estrutura material que se enrola no contorno para aprisionar a Figura que acompanha o movimento com todas as suas forças. Extrema solidão das Figuras, extremo enclausuramento dos corpos...* Haveria, segue Deleuze, na sua análise de Bacon, um atletismo da Figura, uma vez que esse aprisionamento acontece graças a esse duplo movimento em que ela se fecha e que a fecha. E o outro movimento que coexiste com o primeiro seria o da Figura em direção à estrutura material, em direção à grande superfície plana (p.22/23).

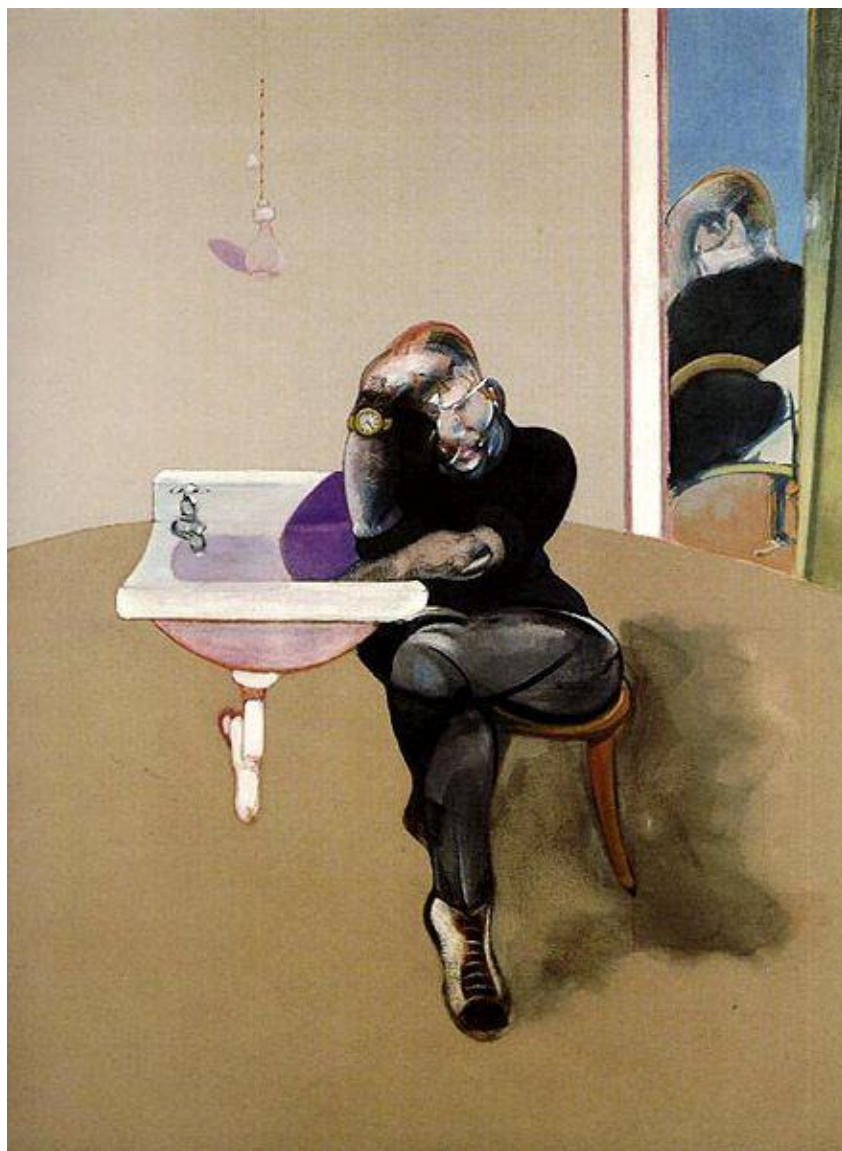
Em “A Figura na pia”, logo abaixo, vemos a Figura pretendendo passar *por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material*. Essa é, para Deleuze, *a segunda direção de troca e a segunda forma de atletismo derrisório*. O contorno assume uma nova função, ele não é mais plano e desenha um volume oco e comporta um ponto de fuga que é o ralo da pia. O desejo de escapar, de fugir por um buraco.

Fugir do buraco apertado, por outro buraco, também apertado. O corpo se contrai, ele não está mais apenas isolado, ele está deformado, aspirado, *todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a Figura* (Deleuze, 2007, p.27).



A Figura na pia, 1976, Francis Bacon

Não há mais saída, o auto-retrato de Bacon mostra essa desolação. O ser humano derrete e escoa e se deforma e se transforma, já não há mais contornos nítidos, já não há mais nada nítido. O que é braço, o que é perna, o que é sombra o que é realidade, já não se sabe mais. Há um derretimento para o caos, um isolamento externo, mas também um derreter para dentro, um duplo movimento, uma dupla imagem, uma dúbia imagem.



Auto Retrato, 1973, Francis Bacon

2.6. Pintando Forças

...o grito é como a captura ou a detecção de uma força invisível.
(Deleuze, 2007, p.66).

Para Deleuze, *em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa* (p.62). Há aqui uma estreita ligação entre força e sensação. Para Deleuze, Cézanne buscava a sensação e Francis Bacon estaria levando adiante o que Cézanne iniciara. O gênio de Cézanne teria sido o de ter subordinado todos os meios da pintura a uma tarefa: tornar visíveis as forças das montanhas, a força de germinação da maçã, a força térmica de uma paisagem... Para Deleuze, o gênio de Francis Bacon teria sido o de ter subordinado todos os meios da pintura para tornar visíveis forças invisíveis que se escondem nos corpos.

Cézanne talvez tenha sido o primeiro a produzir deformações sem transformações ao fazer a verdade incidir sobre um corpo. É por isso que Bacon é cézanniano. Para Deleuze, *tanto em Bacon como 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, “as paredes se contraem e deslizam, as cadeiras se inclinam... as roupas se encarquilham...” Tudo está então em relação com forças, tudo é força* (p.65). As bocas são abismos e os corpos escorrem e se decompõem. O grito é abafado, há um homem engasgado, paralisado, horrorizado. A boca está escancarada, mas calada, muda, nada fala, as palavras já escorreram para fora da boca depois que a verdade incidiu sobre todo o corpo.



Estudos para um retrato, 1952, Francis Bacon.

Francis Bacon declarava em entrevistas que sempre quis pintar as formas da boca, os movimentos que vem da boca, da mesma maneira que Monet pintou o por do sol, que queria que a força da violência, do horror aparecesse em seus quadros, já que não queria contar histórias, mas provocar um choque com suas imagens, um choque visual em forma de expressão.

... a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças. Ora, as forças que compõem o grito, e convulsionam o corpo para chegar até a boca como zona limpada, não se confundem absolutamente com o espetáculo visível diante do qual se grita, nem mesmo com os objetos sensíveis assinaláveis, cuja ação decompõe e recompõe a nossa dor. Quando se grita é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação (Deleuze, 2007, p.65).

Para Deleuze, as primeiras forças são as do isolamento que estão em grandes superfícies planas e se tornam visíveis quando se enrolam ao redor do contorno, e enrolam a grande superfície plana ao redor da Figura. As segundas são as forças da deformação, que se apoderam da cabeça e do corpo da Figura e se tornam visíveis. As terceiras são as forças de dissipação, quando a Figura se junta a grande superfície plana. (p.68). Há ainda muitas outras forças, a força do acoplamento e forças contrárias de reunião e de separação. Forças de clareira e de ocultação. *Forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação.*

2. 7. A impossibilidade da tela/mente vazia e a histeria de pintar

É um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície em branco.
(Deleuze, 2007, p. 91).

Para Deleuze, antes que o artista comece o seu trabalho, a tela já está cheia, tudo está presente *sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem que preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la*. O pintor está lutando contra os clichês e sua dificuldade não é estar diante de uma tela em branco, mas seu drama é estar diante de uma tela cheia. Cheia de clichês psíquicos e físicos, de sensações, lembranças, experiências passadas e muitos fantasmas antigos e atuais que já ocupam a tela até mesmo antes que ele comece a pintar. *A luta contra os clichês é algo terrível* (ibidem, p. 94).

Mas como fazer com que aquilo que pinto não seja um clichê? Como escapar dessa impossibilidade da tela em branco? Para Deleuze, será preciso fazer rapidamente *“marcas livres” no interior da imagem pintada para destruir a figuração nascente e dar uma chance à Figura, que é o “próprio improvável”*. Essas marcas são acidentais, *“ao acaso”*, que agora quer dizer *um tipo de escolha... e que só dizem respeito à mão do pintor... que vai se servir delas para extrair a imagem visual do clichê nascente, para se desvencilhar da ilustração e da narração nascente*. (p. 97/98).

E é assim que Bacon rompe essa impossibilidade, faz um gesto não mais guiado pelo olho, desorganiza aquela ordem nascente ainda dominada pela ordem dos clichês. O que era para ser um pássaro vira um guarda chuva. Há desse modo, em Bacon, um escape da representação com a Figura e surge a pintura catástrofe, a pintura caótica, que é o que em um segundo momento se passa no quadro quando a ordem nascente é desorganizada. É a arte em luta contra a dominação da sensibilidade dominante. Acontece aqui uma nova perspectiva, que é colocada no mundo através da arte de Bacon, que faz existir alguma coisa que não sabemos bem o que é, mas que nos sensibiliza.

Um combate, uma luta, um campo de forças de onde resulta a criação. O que era para ser uma coisa vira outra. A pintura de Bacon tenta ultrapassar a função narrativa que, como afirmava Walter Benjamin, já não dava mais conta de expressar a catástrofe.

O que era para ser um pássaro vira um guarda chuva.



Pintura, 1946, Francis Bacon.

Descritos por alguns, como uma das maiores obras de arte do século XX, e por outros, como uma das maiores loucuras já vista na arte moderna, dependendo de quem você pergunte, o quadro, *Pintura*, de 1946, de Francis Bacon é, todavia, com certeza, horripilante. A pintura, que contém várias imagens que lembram pedaços de corpos ensanguentados, talvez pendurados em um tipo de açougue, foi criada completamente por acidente, de acordo com o pintor. *Originalmente haveria um planejamento de ser um chimpanzé em pé em uma grama alta e um grande pássaro pousando em volta.*

Bacon, conta que, entretanto, acidentalmente acabou pintando o que podemos ver acima.

Para Bacon, qualquer pessoa é capaz de fazer marcas ao acaso, *justamente por se tratar de um ato não pictural, mas na verdade ela não pode fazê-las de fato, porque não saberia utilizar esse acaso, não saberia manipulá-lo*. E, é na manipulação que o acaso se torna pictural e se integra ao ato de pintar e é nesse processo que se encontra o pintor. A impossibilidade de fugir dos clichês é vencida através das marcas manuais. Nem sempre funcionam, é verdade, *mas abre uma chance e podem eventualmente dar certo, arrancando o conjunto pré-pictural de seu estado figurativo para constituir a Figura, finalmente pictural* (Deleuze, p.99/100).

Um combate, uma luta, um campo de forças ocultas de onde resulta a criação. Uma tarefa, arduamente e *perpetuamente recomeçada a cada quadro, a cada momento de cada quadro*. Mas, não se para de esbarrar na impossibilidade da tela e da mente livres de clichês. A Figura insiste em ser alguém, a Figura insiste em ser representativa: um homem que grita, um homem preso em algum lugar, ela ainda busca uma narrativa, ela ainda quer contar alguma coisa, *nem que seja um conto surrealista, cabeça-guarda-chuva- vianda, vianda que grita...* São muitas as probabilidades na cabeça do pintor e os clichês não podem ser eliminados completamente, há uma interdição, dela sempre se conserva alguma coisa.

Mas há, para Deleuze, depois de muitas tentativas, um segundo momento, um segundo figurativo, *aquele que o pintor obtém, dessa vez como resultado da Figura, como efeito do ato pictural. Pois a pura presença da Figura é a restituição de uma representação, a recriação de uma Figuração*. Há um salto da primeira figuração para uma figuração reencontrada e essas duas figurações não são de maneira nenhuma da mesma natureza. Produziu-se entre as duas uma deformação, o surgimento da Figura no próprio lugar, o ato pictural. Houve uma desorganização uma primeira figuração que é deformada *por traços naturais livres, que reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)* (p.100/101).

A atividade da criação se decide neste combate contra o clichê.

2.8. Em que consiste esse ato de pintar?

*É como uma “catástrofe” ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos...
é como o nascimento de um novo mundo (Deleuze, 2007, p.103).*

Para Bacon, pintar é fazer marcas ao acaso, limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas, jogar as tintas, caoticamente, a partir de diversos ângulos e em varias velocidades com o intuito de deformar, varrer da tela ou ainda recobrir os dados figurativos, as imagens pré-formadas que já existem na tela e na cabeça do pintor. É o que Bacon chama de *Diagrama*. É como uma catástrofe ocorrida na tela, no estúdio, no pintor, nos dados figurativos e probabilísticos. *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. São traços de sensação, de sensações confusas que se traz consigo ao nascer, dizia Cézanne.* (Deleuze, p.103).

É como se a mão do pintor ficasse livre, ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, forças, ocultas, invisíveis que já não mais dependem da vontade e do olho do pintor. *Nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos.* E é isso o ato de pintar, o momento decisivo do quadro, que pode ou não acontecer ou pode dar errado, *pode falhar a execução do diagrama, sobrecarregá-lo de tal maneira que ele se torne inoperante (essa é outra maneira de se permanecer no figurativo: mutilar e maltratar o clichê).* (ibidem, p. 104).

A função do diagrama é, para Bacon, “sugerir”, *introduzir possibilidades de fato..., romper com a figuração... e nos dar eventualmente a Figura. O diagrama é um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou de ritmo.* É um caos em relação aos dados figurativos, mas é um germe de ritmo e “abre domínios sensíveis”. *O pintor passa pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele.* É fundamental, acredita Bacon, que o diagrama não corra todo o quadro, que permaneça controlado, e que os meios violentos não se desencadeiem e que o caos e a catástrofe, tão necessários, não inundem tudo por completo. Nem todos os dados figurativos devem sumir, mas a Figura, a nova figuração, deve surgir do diagrama, *conduzindo a sensação ao claro e ao preciso.* (ibidem, p.112).



Estúdio de Francis Bacon

3. Considerações finais

A Arte tem uma função vital, ela abre aquilo que está fechado.

Iniciamos essa pesquisa a respeito da obra de Francis Bacon, com um paradoxo, que foi a afirmação do próprio artista de que simplesmente é impossível falar sobre pintura. Partimos, assim sendo, da premissa de que não haveria, aqui, uma busca por uma interpretação da obra do pintor. Pelo contrário, logo de início aprendemos que o que importa é sentir a pintura e não interpretá-la, uma vez que a pintura para Bacon, não possui uma narrativa, um enredo a ser contado.

Posto isso, tentamos então apenas vivenciar a pintura de Bacon e aí ficava a pergunta: Qual seria esse sentimento que encontramos na pintura de Francis Bacon? O sentimento de morte parece ser um dos sentimentos mais presentes em toda a sua obra, ele mesmo admitia. A morte, que pode ser compreendida como uma interdição, um abismo, um precipício diante de nós, a morte que *parece estar em tudo o que fazemos*, afirma Bacon, e com ela vem um sentimento de inquietação, de desconforto, uma sensação de que há algo que não se decifra, que não se narra com palavras, a sensação definitiva de interdição. Bacon parece buscar em sua pintura, a todo custo, abrir as portas dos sentimentos, abrir o que está fechado, chegar à profundidade do sistema nervoso e remeter o espectador ao encontro de algo além da racionalidade e do consciente. Ir além do interditado, trazer a luz sensações que procuram desesperadamente ser esquecidas e ignoradas e ao mesmo tempo mergulhar na escuridão do abismo e do horror da condição humana.

Bacon desafia o sentimento de que há algo que falta, desafia a sensação inexplicável de aperto, de vazio no peito que vem junto com um desanimo e com o total desconhecimento de onde estamos e de onde queremos chegar. Mas Bacon insiste, enfrenta o sempre presente desanimo inicial, enfrenta a condição inevitável do caos. Bacon confessa em suas entrevistas ao amigo Sylvester, que as manchas de tinta vão sendo colocadas em seus quadros de maneira alienada e que ele se encontra completamente perdido sem, na verdade, saber aonde suas pinceladas e seus gestos o irão levar. Fica evidente a sua incapacidade, ou melhor, a sua vontade de controlar

racionalmente a pintura e reconhecer o caminho para onde seus gestos o estão levando. Entretanto, há um aperto, um tormento, um fim em seus quadros. Algo se cala. Há ao mesmo tempo uma ausência e uma ameaça.

Há o desejo de escapar, de fugir do buraco, fugir por um buraco. Mas, há também a certeza de que não temos mais para onde fugir, esse é o sentimento. Há sempre o sentimento de uma interdição. O corpo isolado se contrai, se contorce e se deforma, escoa, escorre, mas ao mesmo tempo não há por onde escoar, não há escapatória, só resta um grito surdo, abafado, um homem, engasgado, paralisado e mudo. Pressão de dentro e de fora. *Vai levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?* (Baudelaire, Flores do mal, p. 301). O que talvez podemos afirmar é que acontece aqui uma outra perspectiva, um novo olhar que é colocado no mundo, através da arte de Bacon, e que faz existir alguma coisa que não sabemos racionalmente bem o que é.

4. Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles, **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter, **Obras Escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles, **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Coleções Estéticas, direção Roberto Machado, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, **A Dúvida de Cézanne**, tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, Cosac Naify Portatil, 24, São Paulo, 2004.

SYLVESTER, David, **Entrevistas com Francis Bacon**, tradução Maria Teresa Resende Costa, Cosacnaify, 2ª. Edição, São Paulo, 2007.