

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Alexandre Boccanera Amatto

**Merleau-Ponty, Deleuze e a pintura como uma maneira de
pensar**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Pedro Duarte

Rio de Janeiro, setembro de 2024



Alexandre Boccanera Amatto

**Merleau-Ponty, Deleuze e a pintura como uma maneira de
pensar**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia pelo programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela banca examinadora abaixo:

Pedro Duarte

Orientador

Departamento de Filosofia PUC-Rio

Luiz Camillo Osório

Departamento de Filosofia PUC-Rio

Ovídio de Abreu

Departamento de Filosofia PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2024

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

Alexandre Boccanera Amatto

Graduado em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO (2005). Possui especialização em Arte e Filosofia pela PUC-Rio (2020).

Ficha Catalográfica

Amatto, Alexandre Boccanera

Merleau-Ponty, Deleuze e a pintura como uma maneira de pensar / Alexandre Boccanera Amatto; orientador: Pedro Duarte. – 2024.
90 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2024.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Pintura. 3. Pensamento. 4. Percepção. 5. Visão. 6. Sensação. I. Duarte, Pedro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

À Deise, minha companheira e musa inspiradora.

Agradecimentos

À CAPES e à PUC-Rio, pela concessão da bolsa de pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

Ao meu orientador, Pedro Duarte, pelas sugestões valiosas e, sobretudo, pela confiança no meu trabalho.

Aos professores da banca examinadora, Luiz Camillo Osório, Ovídio de Abreu e Tito Marques Palmeiro (suplente), pelo envolvimento e disponibilidade.

Ao professor Ovídio de Abreu, pelas aulas brilhantes sobre Deleuze.

Aos professores do Mestrado, pelos ensinamentos.

À secretária do departamento de Filosofia, Edna Sampaio, pelo apoio dedicado na lida com as questões burocráticas da universidade.

Aos professores e amigos que me incentivaram a fazer o Mestrado.

Resumo

Amatto, Alexandre Boccanera; Duarte, Pedro. **Merleau-Ponty, Deleuze e a pintura como uma maneira de pensar**. Rio de Janeiro, 2024. 90 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo da pesquisa é abordar um recorte das obras de Merleau-Ponty e Deleuze em que os filósofos estudam, respectivamente, as pinturas de Paul Cézanne e de Francis Bacon para compreender como esses pintores fazem da pintura uma experiência do pensamento. O trabalho se desenvolve a partir das obras em que os autores aproximam a sua filosofia da arte para pensar a natureza do pensamento, da percepção, da visão, da sensação. Dentre as obras estudadas destacam-se os ensaios de Merleau-Ponty, *A dívida de Cézanne* e *O olho e o espírito* e os livros de Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação* e *O que é a Filosofia*, esse último escrito em parceria com Félix Guattari. Para obter uma compreensão mais nítida do pensamento estético dos respectivos artistas, também foi considerado como fonte da pesquisa, imagens das telas dos pintores, bem como, depoimentos extraídos das conversas de Cézanne com o poeta Joachim Gasquet e das entrevistas de Bacon concedidas ao crítico de arte, David Sylvester. A pesquisa indica que ambos os filósofos, contrapondo-se ao modo de pensar da tradição filosófica, buscam na criação artística alternativas para liberar as potências do pensamento. Enquanto Merleau-Ponty procura conceber a percepção, a visão e o pensamento como experiências que nascem do contato com as coisas e o mundo, Deleuze, por sua vez, quer legitimar um modo de pensar que, forçado por um devir intensivo da sensação, se lança na aventura da criação.

Palavras-chave

Pintura; pensamento; percepção; visão; sensação.

Résumé

Amatto, Alexandre Boccanera; Duarte, Pedro. **Merleau-Ponty, Deleuze et la peinture comme mode de pensée.** Rio de Janeiro, 2024. 90 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

L'objectif de la recherche est d'aborder une partie des œuvres de Merleau-Ponty et Deleuze dans laquelle les philosophes étudient respectivement les peintures de Paul Cézanne et Francis de Bacon pour comprendre comment ces peintres font de la peinture une expérience de pensée. L'ouvrage est basé sur des œuvres dans lesquelles les auteurs rapprochent leur philosophie de l'art afin de réfléchir à la nature de la pensée, de la perception, de la vision et de la sensation. Parmi les œuvres étudiées, on peut citer les essais de Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne* et *L'œil et l'esprit* et les livres de Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* et *Qu'est-ce que la philosophie ?* Ce dernier a été écrit en partenariat avec Félix Guattari. Afin de mieux comprendre la pensée esthétique des artistes étudiés, des images des toiles des peintres ont également été considérées comme source de recherche, ainsi que des propos tirés des conversations de Cézanne avec le poète Joachim Gasquet et des interviews de Bacon accordées au critique d'art David Sylvester. La recherche indique que les deux philosophes, en opposition au mode de pensée de la tradition philosophique, cherchent dans la création artistique des alternatives pour libérer les pouvoirs de la pensée. Alors que Merleau-Ponty cherche à concevoir la perception, la vision et la pensée comme des expériences qui naissent du contact avec les choses et le monde, Deleuze, quant à lui, veut légitimer une pensée qui, contrainte par un devenir intensif de la sensation, se jette dans l'aventure de la création.

Mots-clés

Peinture; pensée; perception; vision; sensation.

Sumário

Introdução	10
1. Merleau-Ponty e o olho de Cézanne.	14
1.1 O lugar da pintura na obra de Merleau-Ponty	15
1.2 As incertezas de Cézanne sobre o valor e o sentido de sua pintura.	20
1.3 O paradoxo de Cézanne: pintar uma outra solidez	24
1.4 A experiência de pensar em forma de pintura	36
2. Deleuze e a lógica que anima a pintura de Francis Bacon	49
2.1 O estudo da pintura em Deleuze	50
2.2 A origem da sensação na pintura de Bacon	54
2.3 A luta do pintor para se afastar dos clichês	68
2.4 O pensamento criador na pintura e na filosofia	74
Considerações Finais	82
Referências bibliográficas	84
Referências das telas citadas	87

Quando encontrei Bacon ele disse que sonhava em pintar uma onda, mas não ousava acreditar no sucesso de uma empreitada dessas. É uma lição de pintura, um grande pintor chega a dizer: “Seria bom se eu conseguisse pegar uma ondinha...” Ou então Cézanne: “Ah! Se eu conseguisse pintar uma maçãzinha!”

Gilles Deleuze

Introdução

O tema dessa pesquisa intitulada: *Merleau-Ponty, Deleuze e a pintura como uma maneira de pensar*, surge a partir dos debates, leituras e estudos que realizei, recentemente, no curso de especialização em Arte e Filosofia da PUC – Rio. Essa especialização me permitiu construir algumas compreensões sobre possíveis relações entre a pintura e a filosofia, entre a arte e o pensamento, que passam, nesse momento, a compor o objeto da minha dissertação de mestrado.

O objetivo é abordar um recorte das obras de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Gilles Deleuze (1925-1995), dois dos principais pensadores da filosofia francesa contemporânea, em que os filósofos estudam, respectivamente, as pinturas de Paul Cézanne (1839-1906) e de Francis Bacon (1909-1992), para entender como esses pintores, cada um a sua maneira, tomam a pintura como uma experiência do pensamento.

Para tanto, a proposta é compor uma espécie de díptico,¹ isto é, buscar um formato que possibilite colocar lado a lado as perspectivas filosóficas de Merleau-Ponty e Deleuze, colocar lado a lado o pensamento estético de Cézanne e de Bacon, e ainda, colocar lado a lado o que pensam esses autores a partir das obras desses artistas. Mais do que aproximar, o que se quer é fazer com que uma obra reverbere na outra, estabelecendo possíveis conexões entre a maneira de pensar desses filósofos e artistas. Colocá-los lado a lado, sem deixar de observar o lugar de cada um e de destacar as especificidades de suas obras. As diferentes perspectivas entre o pensamento de Merleau-Ponty e de Deleuze não impedem que se estabeleça relações no modo como os dois filósofos colocaram a filosofia em contato com a pintura.

Me parece importante considerar que o formato escolhido para a dissertação só foi possível por conta da maneira peculiar com que os autores estudados pensam o fazer filosófico. Ou seja, pelo interesse desses autores em buscar novas formas de

¹ O termo díptico designa uma pintura ou outro artefato constituído de duas faces lado a lado, unidas por dobradiça, que se ligam uma a outra como páginas de um livro. O díptico, assim como o tríptico era confeccionado como uma imagem religiosa portátil, protegida por painéis exteriores que também continham pinturas ou relevos. Havia peças maiores chamadas de polípticos (CHILVERS, 1996).

pensar aproximando a sua filosofia da arte. Tanto Merleau-Ponty, como Deleuze insistem, ao longo de suas obras, na importância da arte para a filosofia. Ambos se apoiam nas conquistas artísticas para construir suas argumentações filosóficas. Ambos entendem que a sua filosofia tem necessidade da compreensão não-filosófica.

Por outro lado, cabe considerar também que essa abordagem articulada entre artistas e autores, só é viável na medida em que os artistas estudados buscam, ao longo de suas trajetórias, desenvolver um pensamento próprio para a sua arte. Tanto Cézanne, como Bacon buscam pensar sobre a pintura, buscam no pensamento estético caminhos para fundamentar e legitimar as suas experiências artísticas singulares.

Dessa forma, o olhar sobre as obras dos artistas, acompanhado das referências sobre o que pensavam os artistas, ou sobre o que buscavam exprimir na experiência de pintar, levaram os autores a trazer para seus escritos tanto análises das telas dos pintores, como do pensamento deles expresso em cartas, conversas, entrevistas, depoimentos... É obra e artista que se revelam pelos autores.

Em seus ensaios sobre a pintura são inúmeras as referências de Merleau-Ponty ao que disse Cézanne sobre esse ou aquele tema, bem como, as relações que o autor estabelece entre as telas do pintor e as questões abordadas em seus ensaios. Em seu livro, Deleuze também faz inúmeras referências as telas e aos depoimentos de Bacon. Numa entrevista concedida ao escritor e jornalista francês Hervé Guibert, veiculada no jornal *Le Monde* no mesmo ano da publicação original de *Lógica da sensação*, Deleuze descreve como fez para selecionar as reproduções das telas de Bacon que acompanham o texto do livro, como o seu pensamento passava de uma tela a outra construindo relações que seriam a base da sua escrita. O filósofo reconhece também a importância dos depoimentos de Bacon para o seu livro. Para ele, as falas do pintor sugerem algo da natureza dos conceitos que se desprendem de sua pintura.

É uma base necessária. Primeiramente, as conversas são bonitas e Bacon diz muitas coisas. Em geral, quando os artistas falam daquilo que fazem, eles têm uma modéstia extraordinária, uma severidade consigo próprios e uma grande força. São os primeiros a sugerir com muita força a natureza dos conceitos e dos afetos que se desprendem de sua obra. Os textos de um pintor agem, portanto, de maneira que não é a dos seus quadros, que é totalmente outra. Quando lemos as conversas,

temos sempre vontade de colocar questões suplementares e, como sabemos que não será possível colocá-las, precisamos nos virar sozinhos.²

Pode-se dizer que tanto Merleau-Ponty, como Deleuze escrevem atravessados pelo que se pode ver nas telas dos pintores.³ Ambos tomam as conversas, entrevistas e depoimentos dos artistas como base de seus escritos sobre a pintura. Ambos querem não só escrever sobre a pintura, mas sobretudo, pensar com os pintores.

Assim, o trabalho se desenvolve a partir de dois capítulos distintos que se articulam como dois possíveis diálogos entre a pintura e a filosofia. Cada capítulo da dissertação está dividido em quatro tópicos, um espelhando o outro. No primeiro tópico, procuro destacar esse lugar especial da pintura nas obras de Merleau-Ponty e Deleuze. Nos segundo e terceiro tópicos procuro mostrar a visão desses autores sobre as pinturas de Cézanne e de Bacon; a busca de ambos os filósofos para compreender como se engendra o pensamento desses artistas, a lógica que sustenta as suas concepções estéticas e o que isso pode ter de relevante para a filosofia. No último tópico, procuro dar relevo ao objeto da pesquisa, destacando os argumentos que podem ser encontrados tanto em Merleau-Ponty, como em Deleuze, para se compreender a experiência de pensar em forma de pintura.

O capítulo 1, intitulado *Merleau-Ponty e o olho de Cézanne*, discute as dificuldades que o pintor encontra para legitimar a radicalidade de suas experiências pictóricas; experiências que revelam uma nova forma de ver o mundo e que carregam algo de fundante, tanto do ponto de vista da arte, como do ponto de vista do pensamento. Esse capítulo foi construído com base em dois ensaios que Merleau-Ponty escreveu sobre a pintura: *A dúvida de Cézanne*, um dos primeiros textos do filósofo, escrito em 1942 e publicado originalmente na revista *Fontaine* em 1945 e *O olho e o espírito*, último texto produzido em vida pelo autor, escrito em 1960 e publicado na revista *Art de France* em 1961. Outra fonte utilizada na construção desse capítulo foram os manuscritos redigidos por Merleau-Ponty que

² Deleuze, 2016, p.192.

³ A edição original do livro *Lógica da sensação* é composta por dois volumes, o primeiro com o texto de Deleuze e o segundo com reproduções das pinturas de Bacon citadas pelo autor. A primeira edição continha 82 reproduções de telas do pintor. A terceira edição, ampliada, reunia 97 telas (JUSTO, 2011).

serviram de roteiro para a sua participação no programa *Hora da Cultura Francesa*, transmitido pela Rádio Nacional Francesa em 1948.

O capítulo 2, intitulado *Deleuze e a lógica que anima a pintura de Francis Bacon*, aborda a luta de Bacon para enfrentar o problema da criação, para se afastar da figuração, do clichê, do pensamento ordinário, para enfrentar o caos do processo criativo e a partir dele fazer surgir algo que ultrapasse a experiência cotidiana de pensar e sentir. Nesse capítulo, utilizo como fonte de pesquisa, as obras de Deleuze relacionadas ao tema: *Francis Bacon: lógica da sensação*, escrito em 1981 e *O que é a filosofia?* escrito em parceria com Félix Guattari em 1991. E ainda, a transcrição das gravações do seminário: *A pintura e a questão dos conceitos*, ministrado por Deleuze na Universidade Paris 8, em 1981, pouco antes da publicação original de *Lógica da sensação*.

Para buscar uma compreensão mais nítida das concepções estéticas de Cézanne e de Bacon, foram utilizados também como material de pesquisa, imagens das telas dos pintores⁴, bem como, depoimentos extraídos das “conversas” de Cézanne com o poeta Joachim Gasquet,⁵ e das entrevistas de Bacon concedidas aos críticos de arte, David Sylvester e Frank Maubert.

No espaço reservado às considerações finais, procuro destacar os principais achados da pesquisa, cotejando o que dizem artistas e filósofos sobre o seu objeto, quer seja, tomar a pintura como uma maneira de pensar.

⁴ As imagens das telas de Cézanne e de Bacon não aparecem reproduzidas no corpo da dissertação, mas podem ser consultadas através dos links que dão acesso a cada tela comentada no trabalho.

⁵ Em seu livro *Paul Cézanne*, publicado em 1921, o poeta Joachim Gasquet recria em três diálogos, intitulados, *O que ele me disse ...* as memórias de suas conversas com Cézanne, incluindo, depoimentos retirados de cartas que o pintor escrevera à amigos.

1.

Merleau-Ponty e o olho de Cézanne

Quando começa uma paixão? Quando começa um pensamento? Meu primeiro contato com a obra de Cézanne foi cursando a disciplina História da Arte Moderna, durante minha graduação em Artes Cênicas, na UNIRIO. A partir dessas aulas, meu olhar se ampliava para a obra do pintor. Se inicialmente suas telas me causavam estranheza, aos poucos fui me percebendo bastante afetado por elas. Era como se meu olhar se ampliasse em seus sentidos, como se estivesse sendo convidado, além de ver, a reparar na obra. Fui sendo conduzido, pelo olhar de meu professor, o filósofo e crítico de arte, Ronaldo Brito, a ver o olho de Cézanne e a abrir novas percepções para a sua pintura. A experiência de olhar as telas de Cézanne, numa visita ao Musée D'Orsay, me aproximou ainda mais da sua pintura. Tempos depois, durante a especialização em Arte e Filosofia na PUC, pude compreender com mais profundidade a dimensão filosófica da obra de Cézanne. Posso dizer, sem risco de exagerar, que estas memórias estão presentes na escrita deste capítulo. Ainda que não componham o texto objetivamente, elas se fazem presentes na minha maneira de olhar para a pintura de Cézanne e para o que Merleau Ponty escreve a partir dela; estão presentes pelos afetos corporificados na própria escolha do objeto.

No primeiro tópico deste capítulo, procuro demarcar o lugar da pintura de Cézanne na filosofia de Merleau Ponty. No segundo tópico, procuro trazer o quanto a dúvida de Cézanne movia o pintor a olhar sempre de novo para o mundo. No terceiro tópico, procuro destacar, nos elementos de sua obra, sua obstinação em pintar a partir da sensação, evidenciando um pensamento que surge de sua relação sensível com o mundo. No último tópico, procuro trazer o quanto a pintura de Cézanne contribuiu para que Merleau Ponty concebesse o pensamento como uma experiência que nasce do contato com as coisas e o mundo.

1.1

O lugar da pintura na obra de Merleau-Ponty

A filosofia de Merleau-Ponty poderia ser pensada em, ao menos, dois momentos que se articulam entre si: um primeiro momento, de invenção, marcado pela publicação de *Fenomenologia da percepção* em 1945, obra em que o autor dialoga diretamente com a fenomenologia de Husserl, e um segundo momento, de reinvenção, relacionado aos seus últimos escritos, particularmente, ao manuscrito inacabado – *O visível e o invisível* – que o autor começara a escrever dois anos antes de sua morte em 1961 e que seria publicado postumamente em 1964.

Esse percurso entre a primeira grande obra de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia e seus últimos escritos seria perpassado por uma interrogação filosófica sempre renovada que resulta numa espécie de revisão de sua filosofia, em favor de uma ontologia do mundo sensível.

Pode-se dizer que a fenomenologia de Merleau-Ponty integra uma corrente filosófica que pertence à tradição moderna da filosofia da consciência. No entanto, enquanto a filosofia moderna se ocupa em legitimar o nosso modo de conhecer o mundo, a fenomenologia vai se ocupar em legitimar a nossa experiência de estar no mundo.

Merleau-Ponty entende a fenomenologia como uma prática filosófica ligada à vida. Uma filosofia ainda por se fazer que quer, sobretudo, compreender a experiência tal como ela é. E é nessa perspectiva que ele procura estudar a percepção. Segundo Merleau-Ponty, a percepção seria o elemento primordial de nossa existência. Um elemento negligenciado pelas concepções filosóficas modernas que acabam por afastar o homem do mundo que o cerca.⁶

No prefácio de sua *Fenomenologia da percepção*, o autor afirma que “Descartes e, mais tarde, Kant desligaram o sujeito ou a consciência [do mundo], fazendo ver que [este] não poderia [conhecer] nenhuma coisa como existente se primeiramente não [se] experimentasse existente no ato de [conhecê-la].”⁷ Merleau-

⁶ Para Descartes, a percepção só pode nos oferecer impressões confusas sobre o mundo. Para Kant, por sua vez, o homem só tem acesso aos fenômenos conforme eles aparecem no espaço e no tempo. Nada além disso nos pode ser oferecido pela percepção.

⁷ Merleau-Ponty, 2018, p.4.

Ponty argumenta que ambos os filósofos pensam a consciência desligada do mundo. Ambos concebem o homem e o mundo separados em domínios distintos. Essa concepção dualista iria regular os modos de pensar e de existir do homem moderno e levaria às sociedades modernas a uma profunda crise de sentido. Uma crise que tem a ver com a falta de contato do homem com as coisas que o cercam. Uma crise que tem a ver com a forma do homem moderno produzir conhecimento, acreditando que o pensamento objetivo pode dar acesso ao mundo em sua totalidade. Uma crise que vai se estender até os dias de hoje e se desdobrar em outras crises que chegam a ameaçar as condições de vida do homem no planeta. Na visão do autor, uma crise radical que se origina na própria maneira de pensar do homem moderno.

A crítica de Merleau-Ponty não se dirige apenas a filosofia moderna que quer refletir sobre o mundo à distancia. Mas também, a ciência que quer explicar o mundo sem habitá-lo. E ainda, a postura prática e utilitária do homem em sua vida cotidiana. Uma postura que desvaloriza o mundo da percepção, o mundo que é revelado pelos sentidos.

Merleau-Ponty entende que para se superar a crise instaurada por essa forma moderna de pensar e fazer ciência, essa forma abstrata e distante de tratar o mundo que marca a filosofia, a ciência e a vida moderna, o homem deveria “retornar às coisas mesmas”,⁸ isto é, reaprender a ver as coisas tais como elas se manifestam. O homem deveria fazer um movimento de retorno ao mundo que é anterior ao conhecimento e ao qual o discurso filosófico-científico moderno depende para se constituir. Um mundo que só pode ser acessado pela experiência perceptiva. Para o autor, a tarefa da sua filosofia seria, justamente, reconduzir o homem a esse mundo originário, esquecido da percepção.

Do ponto de vista da fenomenologia, os fenômenos são como aparecem para a sensibilidade. A percepção seria, então, uma espécie de abertura para o mundo. E o mundo, por sua vez, o meio de nossos pensamentos, o campo de nossas percepções.⁹ Mas como se dá efetivamente essa ligação entre o sujeito e o mundo?

⁸ A expressão “retornar as coisas mesmas” cunhada por Husserl para definir o projeto fenomenológico aparece citada por Merleau-Ponty em sua *Fenomenologia da percepção*: “essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ‘retornar as coisas mesmas’ é antes de tudo desaprovação da ciência. (...) Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência de mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 2018, p.3).

⁹ Segundo Merleau-Ponty: “o mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções

Para a fenomenologia de Merleau-Ponty, o sujeito da percepção é o corpo e não a consciência desencarnada como pretendem as filosofias da consciência. A experiência perceptiva não se dá num lugar remoto, no interior do homem. Mas sim, no seu corpo como um todo, no seu corpo projetado no mundo. É através do corpo que podemos estabelecer vínculos, que podemos experimentar a condição de existir no mundo. Esse corpo, a que se refere a fenomenologia de Merleau-Ponty, não é o corpo dos estudos de anatomia e de fisiologia, nem tampouco o corpo considerado como objeto, lançado no espaço a se relacionar mecanicamente com outros corpos-objetos. O corpo em Merleau-Ponty é o “corpo próprio” do sujeito, um “corpo vivente” que está situado, posicionado no mundo.

Todas essas considerações em torno do tema da corporeidade nos interessam diretamente, na medida em que podem nos ajudar a compreender, mais adiante, o que a filosofia de Merleau-Ponty busca na arte e na pintura. E o que um pintor como Cézanne busca realizar com sua pintura. Merleau-Ponty escreve, citando Valéry: “O pintor ‘emprega seu corpo’. E de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”.¹⁰

Em suas últimas obras, Merleau-Ponty procura pensar a experiência do “corpo vivente”, do corpo situado no mundo de maneira ainda mais imbricada. Para tanto, ele esboça uma ontologia que toma a consciência como algo que transpassa o corpo para se ligar ao mundo na experiência. A questão que se coloca, para o autor, é compreender como se dá esse circuito que se estabelece entre corpo, consciência e mundo. Merleau-Ponty quer, de alguma forma, superar as dualidades corpo-consciência, corpo-mundo que sustentam as filosofias da consciência e que, para ele, ainda aparece em sua própria filosofia. Ele quer rever algumas noções em sua filosofia que ainda tomam a percepção como uma operação cognitiva da consciência.

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty passa a conceber a percepção como ato de ver, ato de tocar, isto é, como uma *praxis* que envolve corpo e consciência num mesmo movimento. O sujeito da percepção não é mais “o corpo

explícitas. A verdade não habita apenas o homem interior, ou, antes não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 2018, p.6).

¹⁰ Merleau-Ponty, 2013a, p.18.

próprio, o corpo de cada um como o vive e o percebe, mas carne.”¹¹ O corpo é tomado como carne do mundo, isto é, como um ser que mantém, no próprio ato de ver e de tocar, relações íntimas com o ser das coisas e do mundo. O conceito de carne surge para nomear o elemento, a trama, o tecido que sustenta a relação entre todas as coisas, que sustenta uma certa experiência de entrecruzamento, de reversibilidade entre o sujeito, as coisas e o mundo.¹²

Em seu último escrito concluído em vida, o ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty volta a criticar, de forma ainda mais contundente, o projeto filosófico-científico e a sua incapacidade de se confrontar com o mundo real. Ele destaca que o projeto moderno estaria fundado num pensamento de sobrevoos, distante do solo, do mundo sensível.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar (...) na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos.¹³

Em contraponto a esse pensamento de sobrevoos que nos retira do mundo e que reduz a experiência perceptiva a uma representação das coisas em nossa consciência, Merleau-Ponty quer conceber um pensamento de contato, um pensamento que nasce no olhar, no gesto do homem que se dirige ao mundo se deixando afetar por ele.

Merleau-Ponty quer compreender o pensamento fazendo-se nas coisas. Em outras palavras, ele quer compreender como se dá a percepção enquanto se efetua, no próprio ato de ver, de tocar. Ele quer, sobretudo, compreender a experiência como experiência, sem transformá-la em discurso. Para o autor, não se trata de pensar a percepção, de se produzir um pensamento sobre a percepção. Mas sim, de experimentá-la enquanto se constitui como abertura para o mundo. De experimentá-

¹¹ Tassinari, 2013, p.163.

¹² Sobre o conceito de carne em Merleau-Ponty: “a carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma “coisa geral”, meio caminho entre o indivíduo espaciotemporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Nesse sentido, a carne é um “elemento” do ser” (MERLEAU-PONTY, 2014, p.138).

¹³ Merleau-Ponty, 2013a, p.17.

la a partir do olhar sensível, interessado em desvendar os mistérios que envolvem a existência das coisas.

O autor aproxima, então, a sua filosofia da arte, ou seja, ele interroga a arte, especialmente a pintura, para encontrar uma maneira original de ver o mundo, de perceber e expressar o mundo. O interesse de Merleau-Ponty pela arte aparece em diferentes fases de sua obra, e pode ser observado nos ensaios em que ele se dedica ao tema da pintura, dentre eles: *A dívida de Cézanne* e *O olho e o espírito*.¹⁴

Para se ter uma ideia do lugar especial que os ensaios sobre pintura ocupam na obra de Merleau-Ponty basta observar a contemporaneidade desses ensaios e de suas obras fundamentais. *A dívida de Cézanne*, escrita e publicada entre os anos 1942 e 1945, é contemporânea de *Fenomenologia da percepção*, publicada originalmente em 1945. *O olho e o espírito*, por sua vez, escrito em 1960 e publicado em 1961, foi produzido no mesmo período do manuscrito *O visível e o invisível*, redigido entre os anos 1959 e 1960 e publicado em 1964. Nota-se, portanto, que o tema da pintura surge em momentos importantes da trajetória filosófica do autor e que parece contribuir para mover o seu pensamento, especialmente, nesses períodos em que ele inventa e reinventa a sua filosofia.¹⁵

Em seus ensaios sobre a pintura, o filósofo não se propõe a fazer crítica de arte, mas sim, a aprender com a experiência do pintor. Para Merleau-Ponty, a arte, e particularmente a pintura, nos permite compreender as relações que sustentam a nossa percepção. E através dela podemos ter acesso a experiência do pensamento do artista.

No ensaio *A dívida de Cézanne*, que abordaremos a seguir, Merleau-Ponty vê a obra de Cézanne como uma experiência singular, em que o pintor se volta para o mundo para explorar a percepção no próprio ato de pintar. A partir dessa relação imbricada e por demais direta que o pintor estabelece com o mundo, o filósofo encontra elementos para desenvolver a sua investigação sobre os mistérios da percepção.

¹⁴ Merleau-Ponty escreve um outro ensaio dedicado a arte em geral, especialmente a literatura, intitulado *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, publicado originalmente na revista *Les temps modernes*, em 1952.

¹⁵ Claude Lefort e Alberto Tassinari que escrevem, respectivamente, o prefácio e o posfácio da edição brasileira dos ensaios sobre a pintura de Merleau-Ponty, publicados na Coleção CosacNaify Portátil, destacam em seus textos, a estreita relação entre os temas abordados nos ensaios e as principais obras do autor. Ambos enxergam uma certa influência da lógica pictórica na escrita filosófica de Merleau-Ponty.

1.2

As incertezas de Cézanne sobre o valor e o sentido de sua pintura

Eu poderia pintar cem anos, mil anos, sem parar, e continuaria a parecer-me que não sabia nada... Os antigos, esses, santo Deus, não sei como faziam para despachar quilômetros de trabalho... Eu cá devoro-me, mato-me para cobrir cinquenta centímetros de tela... Não faz mal... É a vida... Quero morrer a pintar... Outro fará o que não consegui fazer... Eu talvez não passe do primitivo de uma arte nova. É assustadora a vida! Quero morrer a pintar... morrer a pintar.

Paul Cézanne

Inicialmente, o ensaio nos mostra as dúvidas e os riscos experimentados pelo pintor enquanto busca um estilo próprio de pintar. Cézanne era um artista excêntrico, tanto pela vida que levava como pela maneira que encarava a pintura. Pode-se dizer que “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir.”¹⁶ Ele queria fazer parte do mundo para pintá-lo, trabalhava incansavelmente e parecia estar sempre insatisfeito com a sua produção. Era, portanto, rigoroso, obsessivo e extremamente crítico com o seu trabalho. Muitas de suas telas eram deixadas de lado antes mesmo que ele terminasse de pintá-las. Cézanne parece conceber a sua obra como um estudo, através do qual se dedica a solucionar problemas pictóricos que ele mesmo cria.¹⁷

Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação de sua pintura. Ele escreve em 1906, aos 67 anos de idade, e um mês antes de morrer: ‘Encontro-me num tal estado de perturbação cerebral, numa perturbação tão grande que temo, a qualquer momento, que minha frágil razão me abandone. (...) Parece-me agora que sigo melhor e que penso com mais exatidão na orientação de meus estudos. Chegarei à meta tão buscada e há tanto tempo perseguida? Estudo sempre a partir da natureza e faço lentos progressos’.¹⁸

¹⁶ Merleau-Ponty, 2013c, p.125.

¹⁷ Gombrich, 1999, p.538.

¹⁸ Merleau-Ponty, 2013c, p.125.

As incertezas de Cézanne sobre sua pintura eram reforçadas pelas críticas severas que suas telas recebiam. Muitas vezes, sua obra, incompreendida, chegava a ser ridicularizada pelos críticos. Para se ter uma ideia do teor dessas críticas, Merleau-Ponty descreve que, em 1905, um certo crítico se referiu as telas de Cézanne como: “pintura de limpador de fossas embriagado.”¹⁹

Émile Zola, amigo de infância em Aix-en-Provence, sua cidade natal, seria o primeiro a reconhecer o talento de Cézanne, encorajando-o a estudar pintura em Paris. Mais tarde, ele iria tratar a obra de Cézanne como uma manifestação doentia de seu caráter. Cézanne seria visto por Zola como um homem depressivo e, sobretudo, como um “gênio abortado”.

Em Paris, Cézanne estudaria as obras dos pintores antigos e conheceria a técnica impressionista, sendo levado a deixar o atelier para pintar junto à natureza. Nos anos de 1874 e 1877, ele participa das primeiras exposições impressionistas, suas telas estariam entre as mais reprovadas. Os críticos falavam de “desconcertantes desequilíbrios, de casas inclinadas para um lado, como embriagadas; de frutas atravessadas em fruteiras bêbadas ...”²⁰ Contudo, o pintor encontra, pela primeira vez, um comprador para suas obras. A tela *A casa do enforcado* (1873), hoje no Musée d’Orsay, foi adquirida pelo conde Doria, considerado um amador pelo círculo de colecionadores.²¹

Aos poucos, as telas de Cézanne se espalhariam pelo mundo e, aos 51 anos de idade, com recursos para viver de forma independente, ele se isola com a família em Aix para pintar sem a interferência das críticas e em contato direto com a natureza.

Outro amigo e admirador, o jovem pintor Émile Bernard, via na maneira de Cézanne trabalhar, isolado da vida social e em busca de uma pintura aparentemente irrealizável, uma espécie de suicídio. Merleau-Ponty, no entanto, exprime sua discordância em relação a essa visão:

É provavelmente por terem dado demasiada importância à psicologia, a seu conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram num fracasso. É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem sabe fazê-lo.²²

¹⁹ Merleau-Ponty, 2013c, p.126.

²⁰ Vollard, 1999, p.39.

²¹ Ibidem.

²² Merleau-Ponty, 2013c, p.128.

Merleau-Ponty argumenta que o valor e o sentido da obra de Cézanne não podem ser determinados pela sua vida ou pelo seu temperamento, como pretendem Zola e Bernard. Para o autor, existe algo de complexo, algo de fundante na obra que o pintor se propôs a fazer que, de alguma forma, demanda a vida que ele viveu. De alguma forma, a obra de Cézanne se realiza em resposta as condições de vida do pintor, ao seu caráter doentio. De alguma forma, a maneira de viver do pintor, “entregue a si mesmo”, permite que ele perceba o mundo como aparece em sua obra. De alguma forma, vida e obra em Cézanne se comunicam e nessa relação imbricada, tem-se um único projeto.

A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra. A hereditariedade podia ter-lhe dado sensações ricas, emoções fortes, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizassem sua vida voluntária e o separassem dos homens; mas esses dons não fazem uma obra senão pelo ato de expressão, e não interferem nas dificuldades como tampouco nas virtudes desse ato. As dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra.²³

O autor segue argumentando que a pintura para um artista como Cézanne é um ato de criação radical. É que o sentido que buscamos encontrar nela passa justamente pelo desafio da criação. Para ele, a pintura de Cézanne é uma operação que carrega todos os riscos de falhar e de se mostrar irrealizável. Uma operação que demanda a construção de uma imagem nova do mundo. Um artista como Cézanne, cria um mundo com o seu olhar. Um mundo que não está dado pela realidade exterior, que se constrói enquanto é percebido e transformado em pintura. Portanto, o sentido da obra de Cézanne não estaria, propriamente, nas coisas que ele pinta, mas sim, nesse aparecer das coisas.

Para Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne coloca em suspensão esse mundo de objetos, utensílios, casas, ruas, cidades que nos servem e que estamos habituados a pensar que “existe necessariamente e é inabalável.” Ela suspende nossos hábitos para nos revelar “o fundo de natureza inumana” da qual fazemos parte. Talvez seja por isso que seus personagens, objetos e paisagens provoquem tamanha estranheza a ele mesmo e aos outros.²⁴

²³ Merleau-Ponty, 2013c, p.140.

²⁴ Idem, p.135.

Em Cézanne, (...) encontramos objetos de diversas maneiras (...) que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos, mas ao contrário, detêm o olhar, colocam-lhe questões, comunicam-lhe estranhamente sua substância secreta. (...) Assim a pintura nos [reconduz] à visão das próprias coisas. (...) Cézanne dizia que o pintor capta um fragmento da natureza e torna-o absolutamente pintura. (...) A pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo.²⁵

É o que se pode ver na tela *O lago de Annecy* (1896)²⁶, citada por Merleau-Ponty como exemplo desse “fragmento de natureza” que se torna pintura e que aparece na tela despojado de seus “atributos animistas”. A paisagem é sem vento, a água do lago sem movimento e tudo mais que aparece na tela nos traz esse mundo estranho, inóspito, sem familiaridade, anterior a presença do homem que Cézanne quer pintar.²⁷

Merleau-Ponty sugere que, ao nos colocarmos diante de uma tela como *O lago de Annecy*, somos levados a interromper nossa maneira cotidiana de perceber o mundo para seguir o olho de Cézanne. É que esse mundo que Cézanne quer pintar não está dado ao nosso olhar cotidiano. Esse mundo que Cézanne quer pintar, para deixar de ser estranho a ele mesmo e aos outros, isto é, para se tornar acessível aos olhares dos homens, ainda precisa ser instaurado e ser reconhecido como pintura.

Cézanne trabalhou incessantemente na criação de um mundo pictórico. No entanto, a expressão completa do que percebe parece sempre lhe escapar.²⁸ Daí a insatisfação crescente do pintor com as suas pinturas. O processo criativo de Cézanne estaria fundado nessa insatisfação e também numa incerteza, numa espécie de hesitação diante do que vê e do que pinta. Uma hesitação que o leva a olhar para as coisas como se fosse pela primeira vez.

Pode-se dizer que as dificuldades de realização em Cézanne estariam relacionadas com a própria concepção que ele tem da sua arte. Ou seja, com os riscos que envolvem a execução de uma obra artística que não quer reproduzir uma realidade dada. Ou ainda, que não pretende criar uma ilusão de realidade. E que tampouco quer seguir um modelo, uma escola, um estilo. Nessa condição, o artista não se contenta em trabalhar com formas conhecidas, ou mesmo, em seguir concepções estéticas que já foram experimentadas e que já estão instituídas como

²⁵ Merleau-Ponty, 2004, p.55, 56 e 58.

²⁶ Referências e link para consulta da tela *O lago de Annecy* (1896) estão disponíveis na p.87.

²⁷ Merleau-Ponty, 2013c, p.136.

²⁸ Para Merleau-Ponty (2013c, p. 139), “a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros”.

arte. Pelo contrário, ele faz da sua arte uma busca obstinada para tornar reconhecível aos outros aquilo que lhe aparece, inicialmente, como forma confusa.

Mas se o sentido da obra de Cézanne não deve ser tomado pelo que dizem os amigos, que davam demasiada importância as atitudes do pintor em seu trato cotidiano. Esse sentido também não deve ser buscado na história da arte, isto é, nas influências que a obra de Cézanne tivera de pintores como Tintoretto, Delacroix, Courbet, ou mesmo, dos impressionistas.

Para Merleau-Ponty, tanto as influências, como as hereditariedades “são o texto que a natureza e a história lhe deram para ser decifrado. Elas fornecem apenas o sentido literal de sua obra. As criações do artista, (...) impõem a esse dado um sentido figurado que não existe antes delas.”²⁹ É no âmbito da criação, do enfrentamento para superar as adversidades que o ato criador impõe, que podemos buscar sentido para a obra de Cézanne. E é, justamente, a partir dessa perspectiva, que Merleau-Ponty relata, em seu ensaio, a trajetória artística de Cézanne. Não para determinar algo sobre a obra do pintor, para explicar a obra de Cézanne, mas sim, para procurar compreender o que movia Cézanne em seu processo criativo. Para compreender as dificuldades, as contradições, os impasses que o pintor enfrenta para dar conta de pintar o mundo, assim como ele quer, em vias de aparecer.

1.3

O paradoxo de Cézanne: pintar uma outra solidez

Cézanne teria se formado sem mestres, estudando as obras que admirava de pintores antigos e modernos em suas frequentes visitas ao Louvre. Suas primeiras telas, de tendência romântica, “provêm dos sentimentos e querem antes de tudo provocar sentimentos.”³⁰ Cézanne explorava a dramatização da cena com pinceladas densas em tons escuros e contrastantes. A partir do contato com os impressionistas, o pintor passa a conceber a pintura como um trabalho a ser realizado junto à natureza. Ele abandona as cenas imaginadas e o seu trabalho no atelier em favor da experiência de pintar a visualidade do mundo exterior.

²⁹ Merleau-Ponty, 2013c, p.140 e 141.

³⁰ Idem, p.128.

Em suas conversas sobre pintura relatadas por Joachim Gasquet, o pintor reconhece a influência que os impressionistas tiveram sobre a sua obra: “Eu próprio fui um impressionista, não vou escondê-lo. Pissarro teve sobre mim uma enorme influencia.”³¹ Ele destaca ainda a sua especial admiração pela pintura de Monet: “Monet é o mais prodigioso olhar desde que há pintores. (...) basta uma mancha verde para nos dar a paisagem, tal como um tom de carne para traduzir um rosto, dar-nos uma figura humana.”³² Cézanne admira a fluência de Monet ao pintar uma paisagem: “São dele o único olhar, a única mão que conseguem acompanhar um pôr do sol em todas as suas transparências, de lhe dar de repente os matizes sem ter de voltar a mexer na tela.”³³ Em outra passagem de suas conversas sobre pintura, Cézanne admite a importância da pesquisa impressionista com a cor para os pintores da sua geração. “E o que é o impressionismo? É a mistura óptica das cores, está a compreender? A divisão dos tons sobre a tela e a sua reconstituição na retina. Era preciso passarmos todos por isso.”³⁴

Assim como os impressionistas, Cézanne também queria a renovação da pintura. No entanto, ele logo iria se distanciar do impressionismo. A tendência impressionista de dissipar a corporeidade das coisas, transformando-a em luminosidade, significa, para Cézanne, abrir mão do que seriam as principais qualidades da pintura: a voluminosidade e a profundidade. Ele dizia; “só os volumes importam. Para os objetos serem bem pintados tem de haver ar entre eles. Como tem de haver, para pensarmos bem, a sensação entre as ideias.”³⁵ Enquanto os impressionistas buscam mostrar a maneira como os objetos impressionam os nossos sentidos, envolvidos numa atmosfera luminosa, Cézanne, por sua vez, quer mostrar a solidez dos objetos escondidos por trás dessa luminosidade. Ele quer pintar o corpo das coisas. Para ele, aquilo que impressiona os sentidos, que provoca a sensação está no corpo das coisas e não na atmosfera que a percepção imediata oferece.

Ao se aproximar de Pissarro, um pintor aberto às novas tendências e, ao mesmo tempo, voltado à pesquisa estrutural da composição, Cézanne, enfim, compreende que a renovação da pintura deveria passar pelo diálogo com a

³¹ Gasquet, 2012, p.78.

³² Ibidem.

³³ Idem, p.79.

³⁴ Idem, p.78.

³⁵ Idem, p.82.

tradição.³⁶ A partir daí, ele passa a buscar a estrutura e a solidez das pinturas antigas sem, contudo, se valer dos métodos de composição da academia. Para ele, as regras da arte acadêmica estariam em desacordo com o mundo visível. Ele pretende fazer uma pintura sólida como a que via nos museus, entregando-se as suas próprias sensações.

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro.”³⁷

Cézanne não quer abrir mão da liberdade de olhar para o mundo e de pintar a partir da sensação visual, como aprendera com os impressionistas. Mas também não quer que a sua pintura seja puramente visual. Ele quer se valer da sensação, para “refletir ativamente” sobre as coisas enquanto pinta, para explorar o mundo percebido em sua concretude, em sua realidade.³⁸

Deleuze e Guattari chamam a atenção para o real sentido da crítica que Cézanne fazia aos impressionistas: “o que Cézanne criticava, nos impressionistas, era que a mistura óptica das cores não bastava para fazer um composto suficientemente sólido e durável como a arte dos museus.”³⁹ Mas essa seria apenas uma maneira de Cézanne dizer que estava buscando outras bases para a sua pintura. Cézanne não quer trazer solidez para a pintura impressionista. Ele quer pintar “uma outra solidez”. Cézanne quer pintar algo que não pode ser dado pela pesquisa impressionista com a cor, mas que tampouco pode ser encontrado na pintura clássica, ou mesmo, nos ensinamentos clássicos sobre as propriedades geométricas do espaço e dos objetos.

Pode-se dizer que os desafios enfrentados por Cézanne em sua busca de uma composição, a princípio irrealizável, iria inaugurar uma nova experiência plástica,

³⁶ Argan destaca a importância do encontro entre Cézanne e Pissarro: “talvez tenha sido proveitosa a proximidade daquele pintor corajoso e meditativo, aberto às pesquisas avançadas, mas avesso às aventuras, que era Pissarro. O fato é que Cézanne, quase de súbito, compreendeu que do impressionismo poderia e deveria nascer um novo classicismo, não mais fundado sobre a imitação escolar dos antigos, e sim dedicado a formar uma nova e concreta imagem do mundo, a qual não deveria mais ser buscada na realidade exterior, mas na consciência” (ARGAN, p.110, 1992).

³⁷ Merleau-Ponty, 2013c, p.130.

³⁸ Argan, 1992.

³⁹ Deleuze e Guattari, 2010, p.195.

a partir da qual se desenvolveriam as principais correntes da pintura moderna, especialmente, o cubismo de Braque e Picasso.⁴⁰

Aí começa a construção do espaço plástico moderno com toda a sua fascinante irrealização. Essa irrealização não é sinônimo de insuficiência, não tem um sentido negativo. Ela apenas indica a inexistência de padrões objetivos para a construção da obra. (...) Suas pinceladas passam a querer combinar impressão e construção. Verifica-se assim, que para além de solidez, Cézanne daria gravidade àquela pintura luminosa e palpitante dos impressionistas. Essa gravidade decorre da estruturação plástica de seus quadros. Sem recuperar os volumes desenhados da pintura clássica ele vai usar os contrastes de cor para criar uma relação nova entre volume e espaço.⁴¹

Para compreender melhor a solidez, a estrutura que Cézanne busca para a sua pintura, Merleau-Ponty procura confrontar a maneira de ver e de pintar de Cézanne, dos clássicos e dos impressionistas. O autor argumenta que os ensinamentos da pintura clássica se baseiam na distinção entre o desenho e a cor. Primeiro se esboça o desenho, se constrói um esquema do objeto no espaço, para depois preenchê-lo com a sua cor própria.⁴² No entanto, esse método do desenho clássico não atende a pesquisa de Cézanne que quer pintar à sua maneira o objeto. Em Cézanne a forma e a cor surgem na tela à medida que ele pinta.

No lugar de recobrir os volumes dos objetos com cores determinadas, ele vai tratar de construí-los através da cor. No lugar de marcar o contorno do desenho para destacar a figura do fundo da composição, ele vai se utilizar do contraste da cor para trazer a solidez da figura, criando uma nova relação entre a figura e o espaço. Ele dizia: “o desenho é abstração. E por isso não deve ser separado da cor, (...) logo que a vida o atinge, logo que significa sensações, fica colorido.”⁴³

Para Cézanne, a sensação é colorante. Em suas telas, o desenho resulta da cor. O objeto é mostrado a partir de uma criteriosa modulação de cores, através da

⁴⁰ Se vamos falar de Bacon no segundo capítulo, é importante lembrar que entre Cézanne e Bacon tivemos o cubismo, tivemos Picasso. Em Cézanne tem-se a cena, em Bacon tem-se a tela. O cubismo faz, justamente, essa passagem entre a cena e a tela. O cubismo “rompe radicalmente com a ideia de arte como imitação da natureza, que prevalece na pintura e escultura europeias desde a Renascença. Picasso e Braque abandonaram as noções tradicionais de perspectiva, tentando representar solidez e volume numa superfície bidimensional, sem converter pela ilusão a tela plana num espaço pictórico tridimensional. (...) Na tela cubista múltiplos aspectos do objeto eram figurados simultaneamente; as formas visíveis eram analisadas e transformadas em planos geométricos, que eram recompostos segundo vários pontos de vistas simultâneos” (CHILVERS, 1996, p.137).

⁴¹ Osório, 1992, p.67.

⁴² Merleau-Ponty, 2004.

⁴³ Gasquet, 2012, p.81.

qual os contornos surgem como linhas pulsantes. Dessa forma, tem-se a impressão de que as coisas, na composição de Cézanne, não têm lugar fixo no espaço.

(...) o contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. (...) Não marcar nenhum contorno seria tirar dos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis *vários* contornos. O olhar remetido de um a outro percebe um contorno que nasce entre todos eles, como acontece na percepção.⁴⁴

Cézanne não quer a linha firme, o contorno fechado do desenho clássico para estabelecer limites entre as coisas e os espaços que as circundam. Mas tampouco quer a dissolução completa da forma, daquilo que é sólido, como se tem na tela impressionista. Para ele, a concepção impressionista seria uma fuga dos problemas pictóricos que surgem quando se quer pintar os volumes e os espaços em sua realidade.

Segundo a artista e pesquisadora Fayga Ostrower, no impressionismo tem-se uma espécie de excitação visual provocada pela cor. As pessoas, as coisas, o espaço, tudo se converte em reflexo colorido. Tudo é visto como se estivesse reunido na trama de uma “tapeçaria de pontos de cor”. Não existe, como na pintura clássica, um espaço estruturado no interior da tela com seus eixos e pontos de fuga. No lugar desse espaço estruturado, tem-se uma espécie “de mosaico de pontos luminosos”, uma atmosfera luminosa em que o espaço se mistura com as coisas.⁴⁵ O problema para Cézanne é que essa atmosfera, que resulta da pesquisa impressionista com a cor, sacrifica a profundidade da tela, sufocando o volume dos objetos com uma espécie de invólucro. O espaço e as coisas se tornam tão imateriais que são contidos apenas pela moldura da tela.⁴⁶

Merleau-Ponty argumenta que a primazia da cor sobre o desenho, não teria o mesmo sentido para Cézanne e para os impressionistas. Enquanto o pintor impressionista quer explorar a impressão visual, mostrando em suas telas como os objetos afetam a nossa visão, Cézanne, por sua vez, quer revelar algo de secreto que

⁴⁴ Merleau-Ponty, 2013c, p.132 e 133.

⁴⁵ Ostrower, 2003.

⁴⁶ Idem.

existe em cada objeto. Ele quer, de alguma forma, iluminar o objeto a partir de seu interior, com o movimento de suas pinceladas coloridas.⁴⁷

Em Cézanne, tanto na pintura como no mundo percebido, a forma das coisas surge da modulação de cores no interior de cada coisa e da relação das cores de cada coisa com as cores das outras coisas que as cercam. O pintor entende que o mundo é um “organismo de cor” e que, a pintura, deve trazer em si esse todo colorido. Para ele, os limites entre as coisas devem se constituir vibrando em diferentes matizes. Cézanne dizia: “à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude.”⁴⁸

É o que se pode ver na tela *Natureza-morta: maçãs e laranjas* (1899)⁴⁹. Nela, o aspecto das maçãs, das laranjas, das tigelas, das louças, das toalhas surge muito mais pelo arranjo das cores do que pelo desenho, que define cada objeto. Ou seja, a forma dos objetos surge das variações e das nuances obtidas pelas pequenas pinceladas coloridas de Cézanne. Para Merleau-Ponty, a maçã de Cézanne, “estudada com uma paciência infinita em sua textura colorida, acaba por inflar-se, por romper os limites que o desenho bem comportado lhe imporia.”⁵⁰

Na tela *Maçãs e Laranjas* também não encontramos uma ordem espacial que garante previamente o lugar de cada objeto no plano. O que se tem é uma construção complexa, com uma disposição das coisas que nos remete a nossa percepção vivida. Os objetos encontram-se quase que amontoados no espaço da tela dando a impressão que vão deslizar sobre a mesa, ou mesmo, que vão rolar e cair da mesa a qualquer momento.

Pode-se dizer que seria a partir desse conjunto de arranjos que envolve a modulação das cores e a disposição das coisas no espaço da tela que Cézanne vai encontrar as bases para a sua pintura. Pode-se dizer ainda que a pesquisa de Cézanne com a cor se desdobra numa pesquisa espacial, numa pesquisa sobre a perspectiva, na medida que enquanto pinta, ele não só encontra a forma dos objetos, da maçã, da laranja, como também os espaços necessários para que esses objetos existam, para que as maçãs e laranjas se mostrem quase que espontaneamente na tela.

⁴⁷ Merleau-Ponty, 2013c.

⁴⁸ Idem, p.134.

⁴⁹ Referências e link para consulta da tela *Natureza-morta: maçãs e laranjas* (1899) estão disponíveis na p.87.

⁵⁰ Merleau-Ponty, 2004, p.12.

Cézanne busca trazer para a tela “a perspectiva vivida, (...) não a perspectiva geométrica ou fotográfica.”⁵¹ Para o pintor, a nossa percepção efetiva das coisas não se dá como aparece no desenho geométrico ou na fotografia. Nosso olhar para as coisas não segue as convenções do desenho ou as funções do aparelho fotográfico. A perspectiva geométrica⁵² ou fotográfica é uma perspectiva artificial que imita a grosso modo a visão que temos do espaço. O que se tem com o desenho perspectivado ou com a própria fotografia é uma representação do espaço, uma ideia de espaço, uma ilusão de espaço.

Enquanto a perspectiva geométrica ou fotográfica nasce de um observador ausente que domina o espaço a partir de um ponto de vista absoluto, a perspectiva vivida, por sua vez, se dá a partir de diferentes pontos de vistas do olhar que está envolvido pelo que vê. Em nossa percepção efetiva, em nossa visão natural o espaço e os objetos nos circundam, estão em torno de nós. Nosso olhar vagueia livre com vistas distintas. O que nos aparece, isto é, os elementos que nos aparecem, não nos aparecem ordenados a nossa frente. Em nossa experiência efetiva da visão, quando nos colocamos a olhar atentamente para as coisas, experimentamos uma certa desordem, uma certa instabilidade, uma certa variação na forma como o mundo aparece. Para Merleau-Ponty, é justamente essa desordem, essa instabilidade, essa variação do mundo em vias de aparecer que Cézanne quer pintar.

No lugar de planejar a tela a partir de uma concepção espacial prévia, de um esquema, de um esboço perspectivado, Cézanne quer realizá-la a partir da experiência viva, isto é, a partir do próprio construir-se da consciência no contato com a natureza, com o mundo. O espaço na tela de Cézanne não surge de um projeto previamente elaborado, pelo contrário, em Cézanne, “antes da expressão, não há senão uma febre vaga e somente a obra feita e compreendida provará que se pode encontrar ali alguma coisa em vez de nada”.⁵³

⁵¹ Merleau-Ponty, 2013c, p.132.

⁵² A perspectiva é uma técnica de representação do espaço tridimensional em uma superfície plana, baseada “no uso de certos fenômenos ópticos, como a diminuição aparente no tamanho dos objetos e a convergência das linhas paralelas à medida que se distanciam do observador. A perspectiva não é absolutamente comum à arte de todos os povos e de todas as épocas. A arte pictórica dos egípcios, por exemplo, não levava em conta os efeitos ópticos do afastamento”. A partir do Renascimento tem-se uma sistematização desse modo de se representar o espaço no plano que permaneceria como um dos principais fundamentos da pintura até o final do século XIX. Vários nomes surgem para designar esse tipo de representação: perspectiva geométrica, linear, óptica, renascentista. No texto da dissertação optamos por designá-la como perspectiva geométrica (CHILVERS, 1996, p. 405).

⁵³ Merleau-Ponty, 2013c, p. 139.

Portanto, diferentemente da perspectiva geométrica, com seu olhar fixado no horizonte, o que se tem em Cézanne é uma visão livre, uma composição com diversos pontos de vista que acabam dando a impressão de “erros de perspectiva”, deformando os objetos.

Esses “erros” ficam evidentes quando observamos cada objeto que aparece na tela *Maçãs e laranjas*, como: a fruteira, o prato e a mesa deformados e virados em nossa direção para mostrar as frutas. Para Merleau-Ponty, “nada menos arbitrário” do que essas deformações perspectivas de Cézanne. No conjunto, elas aparecem incorporadas à tela, “como fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em vias de aglomerar-se sob nossos olhos.”⁵⁴

Em uma de suas conferências transmitidas pela Rádio Nacional Francesa no ano de 1948, Merleau-Ponty se dedica a pensar a nossa percepção do espaço. Para tanto, ele procura contrapor as noções do espaço baseadas na geometria euclidiana com as noções da ciência e da pintura de seu tempo. Ele destaca que o pressuposto da ciência clássica é que o espaço é um meio estável e homogêneo com três dimensões, onde as coisas se ordenam e conservam sua identidade. Esse modelo seria a base do ensinamento da pintura que fundamenta outro pressuposto, de que a tarefa do pintor é transpor para a tela uma representação desse espaço tridimensional.

[O pintor] vê uma árvore perto dele, depois fixa o olhar mais adiante, na estrada, por fim, leva-o ao horizonte e, de acordo com o ponto que fixa, as dimensões dos outros objetos são cada vez modificadas. Em sua tela, dará um jeito de representar apenas o compromisso entre essas diversas visões e irá esforçar-se para encontrar um denominador comum a todas essas percepções, atribuindo a cada objeto não o tamanho, as cores e o aspecto que apresenta quando o pintor o fixa, mas um tamanho e um aspecto convencionais, os que se ofereciam a um olhar fixado na linha do horizonte.⁵⁵

Para o autor, esse olhar fixado no horizonte, num certo ponto no infinito, num ponto de fuga, diz respeito a um procedimento analítico que em nada tem a ver com a nossa “visão livre” para as coisas e para o mundo. A cada momento em que olhamos algo, nosso olho se movimenta, nosso olhar passeia de um ponto de vista a outro, registrando “instantâneos sucessivos” impossíveis de serem

⁵⁴ Idem, p.129.

⁵⁵ Merleau-Ponty, 2004, p.12 e 13.

sobrepostos. Merleau-Ponty argumenta que se os pintores modernos, a partir de Cézanne, recusam o espaço da perspectiva geométrica, é porque não se contentam em olhar o mundo à distancia e querem estar presentes, querem aproximar-se do mundo, querem ligar-se ao mundo, querem ser afetados pelo mundo, ou seja, querem pintar o mundo como este se mostra na experiência perceptiva.

O espaço, assim, não é mais esse meio das coisas simultâneas que poderia ser dominado por um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, pura inteligência, em suma, o espaço da pintura moderna (...) é o espaço onde também estamos situados, próximo de nós, organicamente ligados a nós.⁵⁶

Merleau-Ponty afirma que após se passarem quatro séculos, desde o Renascimento, a profundidade ainda é um problema para a pintura. E que Cézanne quer enfrentar esse problema. O pintor vive esse problema como um verdadeiro impasse. Ele quer pintar a profundidade, mas não quer o espaço perspectivado da geometria. Cézanne busca a profundidade em pequenos planos que se sobrepõem, proporcionando uma ligação sutil entre as coisas e os espaços. Uma ligação que não vai sacrificar, como no impressionismo, os volumes e a profundidade da tela.

Esses planos sobrepostos que estruturam as telas de Cézanne, também resultam da cor, e de alguma forma, acompanham a disposição e a intensidade de suas pinceladas. O pintor afirma que os constrói com os tons que tem na paleta, “temos que ver os planos com nitidez, compondo-os, fundindo-os. A menor falha no olhar faz cair tudo por terra.”⁵⁷ Para o pintor, a sua tela seria resultado desse estudo prévio das formas, das estruturas geológicas das paisagens. Dessa espécie de meditação que ele fazia diante da paisagem antes de encontrar o seu “motivo” e começar efetivamente a pintar.

Então ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo.⁵⁸

⁵⁶ Merleau-Ponty, 2004, p.15.

⁵⁷ Gasquet, 2012, p.82.

⁵⁸ Merleau-Ponty, 2013c, p.137.

Para Cézanne, é fundamental combinar em seu processo criativo inteligência e sensibilidade. Ele quer seguir, como ele mesmo diz, as suas *petites sensations*, mas ao mesmo tempo, não quer perder de vista a sua capacidade de construção, a sua capacidade de harmonizar as cores, a sua capacidade de ordenar os objetos espacialmente na tela. Nesse sentido, os seus estudos sobre a cor e a perspectiva, seriam como “instrumentos mentais”⁵⁹, através dos quais ele constrói em sua consciência, enquanto pinta, os objetos e o conjunto da realidade.

As pequenas pinceladas justapostas que figuram na tela de Cézanne *O monte Sainte-Victoire* (1904-1906)⁶⁰, nos revelam o dinamismo da consciência do pintor, que no próprio ato de perceber o mundo o converte em realidade plástica.

Podemos observar que as pinceladas de Cézanne aparecem como manchas coloridas, dando forma aos elementos da paisagem através de variações que misturam os tons terrosos dos rochedos, os verdes da vegetação e os azuis e cinzas do céu. Merleau-Ponty chama a atenção para a riqueza de cores que compõe a palheta de Cézanne. Enquanto a palheta impressionista utiliza apenas “as sete cores do prisma” para pintar as coisas ligadas pelos reflexos da luz, a palheta de Cézanne vai utilizar dezoito cores, dentre elas, as cores quentes, as cores terrosas, os ocre e o preto que vão trazer de volta volume e profundidade para a pintura.⁶¹

Em *O monte Sainte-Victoire* podemos ver manchas de diferentes matizes verdes-azulados, terrosos e cinzas dando forma a montanha e iluminando a atmosfera ao seu redor. Ao mesmo tempo, essas manchas coloridas também modelam pequenos planos que, sobrepostos pelo movimento das pinceladas e pela modulação das cores quentes e frias, nos dão a noção de avanços e recuos do espaço, ou ainda, de uma certa profundidade que coloca a montanha ao fundo e, ao mesmo tempo, no alto da tela.

Cézanne pintou inúmeras vezes o monte Sainte-Victoire, localizado nos arredores de Aix, sua cidade natal, descobrindo a cada nova tentativa, uma nova montanha. Essa experimentação obstinada, essa peregrinação que ele fazia ao redor da montanha, na busca por novas vistas, nos dão a dimensão dos desafios e dos problemas pictóricos enfrentados por ele.

⁵⁹ Argan, 1992, p. 112.

⁶⁰ Referências e link para consulta da tela *O monte Sainte-Victoire* (1904-1906) estão disponíveis na p.88.

⁶¹ Merleau-Ponty, 2013c.

Ao longo de seu ensaio, *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty nos faz ver que o problema da realização em Cézanne estaria diretamente relacionado com as dificuldades que o pintor se impôs para realizar a sua pintura, isto é, com a intenção de sua obra que seria uma espécie de experimento com a percepção. Não com a percepção cotidiana que nos move apenas no conhecido e que utilizamos na lida com as coisas práticas da vida. Mas um experimento com uma certa “percepção originária” que percebe as coisas e o mundo como que pela primeira vez. Que é capaz de nos surpreender com algo de novo antes que o cotidiano, que o conhecido intervenha. Uma percepção que é uma espécie de abertura para a criação de novos sentidos para as coisas.⁶²

Enquanto pinta, Cézanne não quer perceber apenas as coisas, o conhecido das coisas, o que já está nomeado e instituído como cultura. A cada vez que se instala com seu cavalete ao redor da montanha Sainte-Victoire, ele busca uma nova experiência visual, ele busca ver algo que ainda não foi revelado, algo que está ali na montanha para ser visto e ainda não foi. Ele busca ver a montanha não como um objeto conhecido, mas como algo que guarda segredos que ainda não foram revelados ao seu olhar.

Para o filósofo, a pintura de Cézanne seria uma experiência que expressa uma nova forma de ver o mundo e, portanto, uma experiência de pintura que carrega algo de fundante do ponto de vista do pensamento, dos modos de pensar. Nesse sentido, o maior desafio para o pintor seria a afirmação dessa nova visão de mundo, pois uma arte fundante necessita ser reconhecida para deixar de ser sonho, delírio do artista e se instituir como arte.

Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão. Nas outras consciências. Se a obra é bem sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por descobrir o que lhes quiseram comunicar. O pintor pode apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo o espírito possível, como uma aquisição para sempre.⁶³

⁶² Tassinari, 2013.

⁶³ Merleau-Ponty, 2013c, p. 140.

Para Merleau-Ponty, os riscos experimentados por Cézanne, enquanto busca um estilo próprio de pintar, revelam, de alguma forma, o quanto a mais sofisticada forma de pensar pode se avizinhar, por um momento, do que se considera irracional. O filósofo entende que a obra e os processos criativos de Cézanne revelam novos modos de pensar, para além do que a tradição filosófica pensa sobre o pensamento. Assim como Merleau-Ponty, o historiador Giulio Carlo Argan também vê na pintura de Cézanne uma dimensão filosófica que contribui para a formação do pensamento do século XX.

Seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante o processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém, como ainda, torna-se mais precisa, revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura. (...) Se há aí uma filosofia, não é, porém, uma filosofia que procede por silogismos, mas se efetua junto com a experiência viva e atual da realidade efetuada pela consciência. O modo de fundir e estabelecer uma identidade entre a experiência (a sensação) e o pensamento é a pintura: o único que não só permite acompanhar a transformação, como também transforma concretamente a impressão sensorial fugidia, quase inapreensível, em pensamento concreto, vivido, de modo a realizar a consciência em sua totalidade.⁶⁴

No lugar do pensamento que nasce da contemplação passiva, como entende a tradição filosófica, tem-se na obra de Cézanne o exemplo de uma consciência em ação, o registro de uma experiência do pensamento,⁶⁵ transformada em pintura. Quando Merleau-Ponty escreve sobre Cézanne, a obra do pintor já alcançara o reconhecimento artístico que não teve enquanto o pintor era vivo. Contudo, Merleau-Ponty vai além do reconhecimento dessa excelência artística, revelando também, na pintura de Cézanne, algo de fundante para o pensamento do século XX.

⁶⁴ Argan, 1992, p.110 e 111.

⁶⁵ Sobre a experiência do pensamento, Marilena Chaui comenta que “a tradição filosófica jamais conseguiu suportar a experiência (...), inerente de nosso ser ao mundo. Fugindo dela ou buscando domesticá-la, a filosofia sempre procurou refúgio no pensamento da experiência, isto é, representada pelo entendimento e, portanto, neutralizada: tida como região do conhecimento confuso ou inacabado, a experiência como exercício promíscuo de um espírito encarnado só poderia se tornar conhecível e inteligível se fosse transformada numa representação ou no pensamento do experimentar, pensamento do ver, pensamento de falar, pensamento de pensar. Assim procedendo, a tradição, tanto empirista como intelectualista, cindiu o ato e o sentido da experiência, colocando o primeiro na esfera do confuso e o segundo na do conceito. Compreender a experiência exigia sair de seu recinto, destacar-se dela para, graças à separação, pensá-la e explicá-la, de sorte que, em lugar da compreensão da experiência, obteve-se a experiência compreendida, um discurso sobre ela para silenciá-la enquanto fala própria” (CHAUI, 2022, p.162).

Para Merleau-Ponty, o modo de pensar de Cézanne, a sua maneira de figurar um pensamento em vias de se constituir, seria uma espécie de ensinamento para a filosofia.

1.4

A experiência de pensar em forma de pintura

Somos tão fascinados pela ideia clássica da adequação intelectual que esse pensamento mudo da pintura nos dá às vezes a impressão de um vão redemoinho de significações, de uma fala paralisada ou abortada.

Maurice Merleau-Ponty

Se no ensaio *A dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty busca, de alguma forma, legitimar a dimensão filosófica da obra de Cézanne, em *O olho e o espírito*, seu terceiro ensaio sobre a pintura, o autor faz um movimento ainda mais contundente no sentido de incorporar à sua filosofia algo que considera fundamental na experiência do artista, a experiência de pensar em forma de pintura.

Merleau-Ponty quer investigar o sentido que pode ter para a sua filosofia essa espécie de “ruminação do mundo” que o pintor experimenta enquanto pinta. O filósofo quer compreender “o instante em que [a visão do pintor] se faz gesto”⁶⁶, tornando-o capaz de juntar a sua consciência ao mundo para transformar o mundo em pintura.

O autor argumenta que para se compreender essa maneira peculiar do artista pensar em forma de pintura se faz necessário conceber a consciência como uma espécie de experiência corporal que se liga, pelo movimento, ao corpo das coisas e ao mundo. E ainda, para se compreender como se dá essa íntima ligação entre o corpo do pintor e o corpo das coisas, se faz necessário, sobretudo, pensar o corpo como um corpo em ação e o olhar do pintor como “um trançado de visão e movimento.”⁶⁷

⁶⁶ Merleau-Ponty, 2013a, p.40.

⁶⁷ Idem, p.18.

Nesse sentido, a visão não seria uma operação do “pensamento puro”, como quer a tradição filosófica, uma apropriação das coisas em imagem “que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo”⁶⁸. A partir dessa concepção não existiria o “pensamento puro”. A visão, por sua vez, seria uma abertura ao mundo, um projetar-se, um ligar-se ao mundo pelo movimento. Como se o olhar do pintor e o mundo visível fossem “partes totais do mesmo ser.”

Nota-se que Merleau-Ponty quer confrontar o modo de pensar da ciência e da filosofia moderna, que se coloca separada das coisas e do mundo, com o modo de pensar da arte, especialmente, da pintura, que promove uma total imbricação entre a consciência do pintor e o mundo. Para tanto, ele vai questionar o “pensamento [cartesiano] que não quer mais frequentar o visível e decide reconstruí-lo segundo [modelos abstratos].”⁶⁹ Para se contrapor a esse “pensamento de sobrevoo” o autor se propõe a conceber, um “pensamento de contato”, em que o corpo e o olhar, de alguma forma, habitam o mundo.

O autor argumenta que o corpo em ação, o corpo em movimento carrega consigo uma espécie de enigma, que aqui tomo a liberdade de nomear de consciência corporal. Ao mesmo tempo que olha todas as coisas ele pode se olhar, ele pode “reconhecer no que vê (...) o outro lado do seu poder vidente. Ele se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.”⁷⁰ Trata-se, porém, de um “em si”, que se dá por uma espécie de “inerência” do vidente com o que ele vê, do tocante com o que ele toca.⁷¹

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado do mesmo corpo.⁷²

Assim, após procurar compreender esse “estranho sistema de trocas” entre vidente e visível, essa ligação do corpo do pintor com o corpo das coisas, de conceber o corpo do pintor como coisa sensível entre as coisas, o autor volta-se para o problema da pintura, isto é, para compreender como se dá o pensamento em

⁶⁸ Merleau-Ponty, 2013a, p.19.

⁶⁹ Idem, p.28.

⁷⁰ Idem, p.19.

⁷¹ Merleau-Ponty, 2013.

⁷² Idem, p.20.

forma de pintura. Para Merleau-Ponty, “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.”⁷³ Nesse sentido, essa mesma ligação que suscita a presença das coisas para o pintor, segue uma espécie de circuito, suscitando também, através da mão do pintor, do gesto do pintor, os traços e as manchas de cores que se transformam em pintura.

Merleau-Ponty argumenta que a animação do corpo do pintor não se dá pela junção mecânica de suas partes ou pela descida de um espírito vindo de algum lugar, mas sim, pela reversibilidade do sentir,⁷⁴ que ascende, durante o ato de ver, uma espécie de faísca entre vidente e visível.⁷⁵ Essa experiência de reversibilidade mobiliza consciência e corpo do pintor de forma tão intensa que alguns pintores admitem se sentirem olhados pelas coisas que veem.

Assim, através desse modo de ver acurado do pintor, a visão “retoma seu poder fundamental de se manifestar, de mostrar mais que ela mesma.”⁷⁶ Para o pintor a “visibilidade manifesta” das coisas, estaria, quase sempre, acompanhada de uma “visibilidade secreta” que impacta a sua visão e reverbera em seu corpo até que seja “restituída ao visível” em forma de pintura. O olho do pintor “vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro”⁷⁷ e daí surge um “visível em segunda potência”. Um visível que não é “um duplo enfraquecido”, a ilusão de alguma coisa, mas sim, algo que “dá existência visível” ao que a visão cotidiana considera invisível. A imagem que se produz na tela seria parte total dessa “visibilidade manifesta”, algo que até então estava oculto, invisível, que se mantinha no limiar da visão e que se revela por conta da sensibilidade exacerbada do pintor.

Luz, iluminação, sombra, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa [pictórica] não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual. Inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são comumente vistos. O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma

⁷³ Merleau-Ponty, 2013a, p.21.

⁷⁴ Em *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty constata a reversibilidade no corpo próprio do sujeito, na experiência tátil de se apalpar ou apertar uma mão contra a outra. Em *O visível e o invisível* ele passa a considerar as relações entre todos os seres sensíveis. “Por que não existiria a sinergia entre diferentes organismos, já que é possível no interior de cada um? Suas paisagens se cruzam, suas ações e suas paixões se ajustam exatamente: isto é possível desde que se pare de definir primordialmente o sentir pela pertença à mesma consciência, compreendendo-o, ao contrário, como aderência carnal do senciente ao sentido e do sentido ao senciente” (MERLEAU-PONTY, 2014, p.140).

⁷⁵ Merleau-Ponty, 2013a.

⁷⁶ Idem, p.40.

⁷⁷ Idem, p.23.

coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.⁷⁸

Ao longo do ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty se coloca a pensar a visão como uma experiência que nos aproxima das coisas, que nos coloca em contato com o ser das coisas. Uma experiência que não seria exclusiva do pintor e que também poderia ser experimentada em alguns momentos de nossa vida comum, isto é, naqueles momentos em que nos deixamos surpreender pelas coisas e o mundo ao nosso redor. Essa é uma questão que parece atravessar a obra de Merleau-Ponty. O autor quer com a sua filosofia se contrapor ao excesso de objetividade do pensamento e da vida moderna.

Merleau-Ponty entende que o pensamento moderno, desde Descartes, não se preocupa em “aderir a visão”, mas apenas, em procurar explicar de que modo ela se produz em nossos olhos, ou melhor, de que modo a luz toca nossos olhos para através dos nervos óticos projetar a imagem em nossa alma. O objetivo de Descartes em seu tratado sobre a *dióptrica* é estudar a incidência da luz nas lentes, para aperfeiçoar instrumentos que corrijam a visão, como os telescópios. Nas poucas páginas em que se dedica ao tema da pintura, Descartes se refere ao quadro, isto é, ao “talho-doce”,⁷⁹ quase como se esse fosse um texto para leitura, não um texto poético, mas um texto descritivo que se vale de “figuras achatadas” para nos ajudar a formar ideias claras sobre algo que está ausente.

Descartes toma a pintura pelo desenho e o desenho por uma projeção regulada pelas leis da geometria euclidiana. A cor, para ele, não é mais do que um ornamento. E a própria pintura não passa de um artifício que nos permite representar no plano as três dimensões do espaço.

Para Descartes, a visão, antes de tudo, tem a função de “excitar o pensamento”, de provocar o pensamento a produzir ideias, modelos, representações claras sobre as coisas. Portanto, para o filósofo, nada mais natural do que tomar a visão a partir das próprias ideias, dos “pensamentos puros” que ela suscita.

No projeto filosófico cartesiano seria inconcebível, por definição, um pensamento unido ao corpo, um pensamento corporal. E se em algum momento, consciência e corpo se juntam para ver as coisas, ou para tocar as coisas, isso não

⁷⁸ Merleau-Ponty, 2013a, p.24.

⁷⁹ Em seu estudo, intitulado *A Dióptrica*, Descartes faz referência ao “talho doce”, uma técnica de impressão de gravuras em metal.

deve merecer atenção da sua filosofia, pois não poderíamos tirar nada de verdadeiro de uma experiência como essa.

Merleau-Ponty reconhece a dificuldade da tradição filosófica em conceber um pensamento que nasce no instante de se ver as coisas. Ele reconhece também, para além de sua crítica a Descartes, a importância do modelo cartesiano da visão para se construir as coisas, para se desenvolver um modo de representação do mundo que viabiliza um certo pensamento científico. Portanto, para o autor, não se trata de negar Descartes e tudo que a filosofia e a ciência moderna construíram a partir dele, mas sim, de questionar se esses modelos, projeções, esquemas, representações do mundo devem se colocar como definitivos.

Trata-se de saber se a ciência oferece ou oferecerá uma representação do mundo que seja completa, que se baste, que se feche de alguma maneira sobre si mesma, de tal forma que não tenhamos mais nenhuma questão válida a colocar além dela. Não se trata de negar ou limitar a ciência; trata-se de saber se ela tem o direito de negar ou de excluir como ilusórias todas as pesquisas que não procedam como elas por medições, comparações e que não sejam concluídas por leis como as da física clássica, vinculando determinadas consequências a determinadas condições.⁸⁰

Esses questionamentos que Merleau-Ponty faz à filosofia e à ciência moderna se dirigem também ao homem comum. O autor argumenta que em nossa vida cotidiana esquecemos o mundo em que vivemos, esquecemos o mundo da percepção em favor de um mundo idealizado, de um mundo construído em pensamentos incorpóreos. Pode-se dizer, que vivemos em nosso cotidiano uma certa contradição entre o pensamento de ver e o ato de ver propriamente as coisas que nos cercam. Penso que vejo as coisas e o espaço ao meu redor, mas não os vejo propriamente, vejo segundo ideias que tenho sobre as coisas, segundo significações que já estão dadas e que me condicionam a uma certa relação com as coisas, uma relação quase sempre excessivamente objetiva e utilitária.

O problema é que essas representações nos são tão úteis na vida prática que acabamos por acreditar que são definitivas, ou ainda, que acabamos por desacreditar que podemos estar presentes no mundo a partir da experiência de ver. Como observamos anteriormente, essa é uma questão que move o pensamento de Merleau-Ponty e que faz o autor buscar na pintura uma maneira de pensar que reabilite o mundo da visão.

⁸⁰ Merleau-Ponty, 2004, p. 5 e 6.

Assim, enquanto Descartes constrói o seu modelo da visão a partir de um olhar absoluto que visa tomar posse, ao menos em pensamento, das coisas e do mundo, a filosofia de Merleau-Ponty, por sua vez, quer pensar a visão a partir de um olhar que se faz presente, que habita o mundo. Ou seja, um olho que quer ver de perto e que se deixa envolver pelo que vê. Enquanto Descartes segue o olho do geômetra, Merleau-Ponty quer seguir o olho do pintor. Enquanto Descartes quer legitimar um certo modo de ver e de pensar a partir da lógica da geometria e da matemática, Merleau-Ponty, por sua vez, quer legitimar uma maneira de ver e de pensar a partir da lógica da pintura.

Para Merleau-Ponty a experiência do pensamento do pintor estaria relacionada não só ao exercício acurado da visão, mas também, ao manuseio sensível dos elementos que constituem a pintura, como: a linha, a forma, a profundidade, a luz, a cor. Em algum sentido, a maneira de pensar do pintor tem a ver com o modo como ele lida com esses elementos, com esses *logos* da pintura.⁸¹

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty retoma a análise criteriosa sobre os elementos pictóricos presentes na obra de Cézanne, iniciada em *A dúvida de Cézanne*. Ele reconhece que esses elementos, especialmente a profundidade, como é tratada por Cézanne em sua pintura, merece uma atenção renovada em seu ensaio, dado que nos permite pensar as coisas e o espaço em vias de aparecer, nos permite conceber o aparecer das coisas em sua incompletude. Nos permite, sobretudo, aceitar a incompletude do ver e do pensar.

O autor argumenta que, desde o Renascimento, os pintores buscam soluções para expressar o espaço. A perspectiva da pintura renascentista seria um exemplo dessa busca, um exemplo de uma “representação poética do mundo” que teve o seu momento, mas que não deve ser vista como uma solução definitiva.⁸² Pelo contrário, para Merleau-Ponty, a profundidade continua a ser um desafio para a arte de seu tempo, para a arte moderna. Um desafio que não é o da mera representação, mas sim, o de suscitar questões sobre o ver, ou ainda, de lidar com os mistérios que envolvem a visão em si.

⁸¹ O *logos* é um “conceito central da filosofia grega que possui inúmeras acepções em diferentes correntes filosóficas, variando às vezes no pensamento de um mesmo filósofo. Na língua grega clássica equivale a palavra, verbo, sentença, discurso, razão, definição. Supõe-se que em seu sentido etimológico originário de reunir, recolher, estaria contido o caráter de combinação, associação e ordenação que daria sentido as coisas” (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2015, p.172).

⁸² Merleau-Ponty, 2013a.

Nesse sentido, Merleau-Ponty compara as vistas que podemos tomar de um avião, com as vistas do desenho em perspectiva e observa que ambas são muito explícitas e que acabam por não suscitar questões sobre o que está sendo visto. Do ponto de vista do avião, temos “o intervalo sem mistério” entre as coisas. E do ponto de vista do desenho em perspectiva, temos por sua vez, “a escamoteação das coisas umas pelas outras.”⁸³ Ambas as vistas escondem do nosso olhar o que há de mais enigmático na visão que é a ligação das coisas, aquilo que está entre elas. Para o autor, o que constitui propriamente o enigma da visão é a misteriosa ligação carnal entre as coisas: é ver “as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas eclipsam uma à outra”.⁸⁴ Merleau-Ponty entende que a profundidade é um mistério a ser decifrado. Um mistério que tem a ver com uma certa “deflagração do ser” em sua forma e conteúdo.

Se desde o Renascimento os pintores buscam soluções originais para expressar a profundidade, provavelmente, é porque a profundidade demanda uma experiência incomum da visão. Uma experiência de ver que é também uma experiência de presença, de envolvimento, de pertencimento. Uma experiência de permanecer no visível para se sentir próximo das coisas e do mundo. Uma experiência que pode figurar na tela de muitas maneiras e que demanda dos artistas exercícios e pesquisas que podem levar uma vida inteira.

A “profundidade pictórica” não se concebe por um pensamento de ver, não se concebe por cálculos ou medições, mas sim, por uma experiência imbricada da visão. Merleau-Ponty diz compreender a “profundidade pictórica” como expressão de uma dimensão primeira que contenha as outras. Como uma experiência de simultaneidade, onde tudo se dá ao mesmo tempo, onde se experimenta o local e o global ao mesmo tempo.

Como se vê, não se trata mais de acrescentar uma dimensão às dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção do objeto cuja a perfeição seria assemelhar-se ao máximo possível à visão empírica. A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas) vem, não se sabe de onde, colocar-se, germinar sobre o suporte. A visão do pintor não é mais o olhar posto de um fora, relação meramente físico-óptica com o mundo. O mundo não está mais à distância por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível.⁸⁵

⁸³ Merleau-Ponty, 2013a, p.42.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Idem, p.44.

Em Cézanne o problema da profundidade é também o problema da linha, da forma e, especialmente, da cor. Como vimos anteriormente, Cézanne busca espaço e conteúdo, ao mesmo tempo, enquanto pinta. Ele quer expressar a profundidade e a forma pela cor, pela modulação das cores, por uma certa dimensão da “cor que cria nela mesma, identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...”⁸⁶

Segundo Argan, a forma e o espaço, especialmente nas últimas telas de Cézanne, se constroem a partir de um estudo “de amplitude e frequência” de suas pinceladas coloridas. “Cada nota de cor [corresponde a] uma definição formal precisa”⁸⁷, cada pincelada tem uma “razão estrutural”. O espaço na tela de Cézanne não é dado por uma “construção perspectiva *a priori*”, mas sim, pelo resultado de uma “rítmica profunda” que expressa as mudanças das aparências das coisas e a consciência do pintor em ação.⁸⁸

Ostrower, por sua vez, entende que a profundidade em Cézanne surge da superposição de pequenas manchas de cores. Assim como Argan, ela afirma que o espaço na pintura de Cézanne se constrói pelo ritmo de suas pinceladas. E pela modulação de cores quentes e frias que produzem uma oscilação constante de avanços e recuos. Para a artista, essa “articulação rítmica” das telas de Cézanne corresponde a uma “visão cósmica do espaço” em que tudo se movimenta, ou melhor, em que “todo o espaço se equilibra em si mesmo.”⁸⁹ A artista argumenta ainda que assim como o espaço, as figuras também não estão estáticas em Cézanne, tudo na tela respira, tudo se movimenta e tem permanência ao mesmo tempo.⁹⁰

Na tela *O jardineiro Vallier* (1906)⁹¹, tem-se um exemplo nítido dessa construção que coloca espaços e objetos em movimento. O retrato de Vallier é modelado a partir de pequenas manchas coloridas e de vazios de cores que surgem para recortar o espaço e a figura do jardineiro. Um estudo minucioso com as cores faz surgir na tela a figura do jardineiro e de alguns objetos. Ao mesmo tempo que liga essa figura e esses objetos aos espaços que os circundam.

⁸⁶ Idem, p.43 e 44.

⁸⁷ Argan, 1996, p.111.

⁸⁸ Argan, 1996.

⁸⁹ Ostrower, 2003, p.125.

⁹⁰ Ostrower, 2003.

⁹¹ Referências e link para consulta da tela *O jardineiro Vallier* (1906) estão disponíveis na p.88.

A figura que aparece na tela com o rosto quase apagado se constitui da mesma textura, da mesma trama que o espaço ao seu redor. Ela se anima a partir da modulação das cores que introduz uma instabilidade interna na trama. Nota-se que Cézanne não enxerga a cor como “cor-envoltório”: o azul, o verde, o amarelo. Mas sim, como matizes de cores que se põem a vibrar “cor-contracor”, animando a tela. Assim, as figuras em Cézanne não são “visíveis em si”. Elas “se formam espontaneamente e invadem o visível.”⁹² O contorno que delineia o limite entre elas e os espaços não se fixa, não está aqui ou ali. Se existe contorno, se existe linha que delineia um contorno, que designa uma forma, ela não é “como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre um vazio; ela é, como nas geometrias modernas, modulação de uma espacialidade”⁹³ Ao olhar de Cézanne, o lago, as maçãs e laranjas, a montanha, o jardineiro nunca se mostram por completo. Eles se movem, se revelam e se escondem.

O espaço também surge na tela como uma composição em movimento. Ele é construído por pequenas manchas de cores que se cobrem e recobrem, que avançam e recuam, que flutuam, criando diferentes perspectivas, diferentes pontos de vista combinados.⁹⁴ No retrato do jardineiro Vallier, o espaço se “irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável.”⁹⁵ A profundidade surge, germina “não se sabe de onde.”⁹⁶ Na tela *O lago de Annecy*, o lago também não se encontra em nenhum lugar específico, ele pulsa “entre o lago que parece plano, vertical, que escorreria pela tela, e a sua margem oposta longínqua, que também se avista através dele.”⁹⁷

Pode-se dizer que o estranhamento inicial que se tem diante de uma tela de Cézanne se deve, sobretudo, a essa ausência de um ponto de vista fixo, de um horizonte, ou mesmo, de um “espaço-envoltório” para conter os objetos na tela. Nosso olhar percorre a tela a procura de orientação até ver as diferentes vistas simultâneas que ela revela.

O jardineiro Vallier que cuidava dos jardins da casa de Cézanne em Aix, seria retratado algumas vezes pelo pintor, no ano de sua morte em 1906. Nota-se

⁹² Merleau-Ponty, 2013a, p.47.

⁹³ Idem, p.48.

⁹⁴ Argan, 1996.

⁹⁵ Merleau-Ponty, 2013a, p.44.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Tassinari, 2013, p.166.

nessas últimas telas que a incompletude já não é considerada uma falta por Cézanne, pelo contrário, ela é assumida, talvez como um sinal da compreensão do pintor de que o nosso acesso ao visível é assim mesmo, incompleto.⁹⁸ Os vazios, as manchas brancas que compõem a tela *O jardineiro Vallier* e que aparecem como “expressões falhadas”, incompletas seriam frequentes nas últimas telas do pintor. Elas aparecem também na tela *O monte Sainte-Victoire* e evidenciam a dificuldade do pintor em dar conta do mundo percebido em sua totalidade. “O que resiste à expressão, é deixado de lado”⁹⁹ ou deixado em branco até mesmo nas telas consideradas acabadas por Cézanne.

Pode-se dizer que o retrato de Vallier traz as marcas de uma certa incompletude que caracteriza tanto a obra de Cézanne, como o pensamento de Merleau-Ponty. Em Merleau-Ponty a aparência do objeto também não é a sua completude. Todo o objeto tem algo de oculto que ora se revela, ora se esconde ao nosso olhar. O que se mostra é uma “latência da forma”, uma alternância entre o visível e o invisível.

Assim como na tela de Cézanne, em Merleau-Ponty, o ver só é possível porque o visível emerge de uma trama, de um estofado que liga todas as coisas. “E se o olhar muda de posição, o não visto surge na medida em que o antes visto é que agora se ausenta. Esse surge e desaparece, esse “esconde-esconde” é o modo de nosso acesso sempre incompleto ao ser.”¹⁰⁰

Merleau-Ponty entende que a experiência da visão é o meio que nos é dado para estar em contato com o ser das coisas e do mundo.¹⁰¹ Assim como nos mostra Cézanne, a visão não nos dá acesso completo ao ser das coisas, mas nos aproxima tanto delas e do mundo, que nos permite assistir por dentro a “fissão do ser”, a sua divisão, a sua separação entre o ser que é visível e o ser que é invisível.¹⁰² Ou seja,

⁹⁸ A Folha de São Paulo (ilustrada), de 16 de julho de 2000, traz uma reportagem sobre a exposição “Cézanne: acabado - inacabado”, realizada pelo museu Kuntsforum, de Viena. Esta exposição contou com 147 obras “inacabadas” do artista advindas de 68 diferentes museus do mundo, sendo duas do Masp. A ideia da exposição é justamente dar destaque ao caráter inconcluso da obra de Cézanne, motivo de controversa e fascínio. Segundo a matéria, “paradoxalmente, o “inacabado” em Cézanne é a plenitude do “acabado”.

⁹⁹ Tassinari, 2013, p.153.

¹⁰⁰ Tassinari, 2013, p. 162 e 163.

¹⁰¹ Merleau-Ponty, 2013a.

¹⁰² Segundo Chauí a visão, em Merleau-Ponty, é “o ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz o Outro no interior de si mesmo.” Merleau-Ponty não fala de visão do ser, mas sim, de “fissão do ser”, um termo com o qual “as cosmologias e a física nuclear decifram a origem do universo pela explosão em energia, cuja a peculiaridade está em que as novas partículas produzidas são da mesma espécie das que as

somos capazes de ver as figuras que se fixam por um instante ao nosso olhar e que logo somem dando lugar a outras figuras que surgem.

Dialogando com Merleau-Ponty, a filósofa e pesquisadora Marilena Chaui assim define a experiência da visão relacionando-a com a experiência da linguagem e do pensamento:

O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência da linguagem? É o ato de dizer como advento simultâneo do dizente e do dizível, graças ao silêncio que misteriosamente os sustenta. O que é a experiência do pensamento? É o ato de pensar como advento simultâneo do pensamento e do pensável, graças ao impensado que misteriosamente os sustenta. A experiência é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos. (...) Visível, dizível e pensável não existem em si como coisas ou ideias; vidente, falante e pensante não são operações de um sujeito como pura consciência desencarnada; visível, dizível e pensável não são causas da visão, da linguagem, do pensamento, assim como o vidente, falante e o pensante não são causadores intelectuais do ver, falar e pensar. São simultâneos e diferentes, são reversíveis e entrecruzados, existem juntos sustentados pelo fundo não visível, não proferido e não pensado.¹⁰³

Nesse sentido, a experiência da visão, assim como a experiência do pensamento, seria uma abertura para o que não está em nós. A atitude do pintor diante do mundo, enquanto pinta a sua tela, é também uma abertura para que algo do mundo se pense nele. “A paisagem, dizia Cézanne, pensa em mim e eu sou a sua consciência.”¹⁰⁴ Esse talvez seja o sentido da filosofia que Merleau-Ponty encontrou na pintura de Cézanne. Uma possibilidade de conceber o pensamento como uma experiência que não se fixa numa coisa ou consciência, no sujeito ou no objeto, pelo contrário, ele está sempre “a se mover no entre-dois, (...) como uma passagem de um termo por dentro do outro.”¹⁰⁵

Nota-se que uma relação imbricada entre pintura e pensamento vai se construindo ao longo dos ensaios de Merleau-Ponty sobre a pintura de Cézanne. Nota-se, entre um ensaio e outro, que o pensamento de Merleau-Ponty se move, se renova, se desdobra sem se esgotar, sem esgotar nem mesmo o tema da pintura.

produziram, de tal maneira que o próprio ser, divide-se por dentro sem separar-se de si mesmo, diferencia-se de si mesmo permanecendo em si mesmo como diferença de si a si.” (CHAUI, 2022, p.163 e 164)

¹⁰³ Idem, p. 164.

¹⁰⁴ Merleau Ponty, 2013c, p. 137.

¹⁰⁵ Chaui, p.165, 2022.

Se em *A dívida de Cézanne* o autor descobre na obra do pintor um exemplo concreto de sua fenomenologia, em *O olho e o espírito*, ele vai se inspirar no modo de ver do artista para elaborar a sua ontologia do visível e do invisível. Me parece, que, num certo sentido, Cézanne é para Merleau-Ponty menos um exemplo de sua fenomenologia do que uma transformação do que ele pensava. O que Merleau-Ponty diz sobre Cézanne parece mais próximo do que ele escreve em *O visível e o invisível*.

De qualquer forma, Merleau-Ponty quer fazer na filosofia o que Cézanne fez na pintura. Assim, como o pintor nos faz ver seu pensamento se fazendo nas coisas que pinta, o filósofo quer expressar seu pensamento se fazendo em palavras da filosofia. A maneira peculiar do artista pensar em forma de pintura, ver o mundo em sua origem, desvelar algo de invisível no visível, faz com que Merleau-Ponty reconheça a pintura de Cézanne como uma espécie de “filosofia figurada da visão”.

Merleau-Ponty quer tanto se inspirar em Cézanne que para escrever o ensaio *O olho e o espírito*, no verão de 1960, ele se retira por alguns meses em Le Tholonet, uma aldeia provençal localizada nos arredores de Aix-en-Provence, cidade natal do pintor. Lá, instalado numa casa que alugara do pintor Francis Tailleur, ele procura habitar o mundo de Cézanne, refazer os caminhos de Cézanne para, de alguma forma, experimentar a maneira de pensar do pintor em contato com o mundo. Conforme nos relata Claude Lefort, que esteve com Merleau-Ponty em Le Tholonet, o filósofo volta a interrogar a visão e a pintura como se fosse pela primeira vez.¹⁰⁶ Para tanto, ele procura seguir o olho de Cézanne se deixando envolver pela atmosfera das paisagens que ele pintou.

Na publicação da editora Gallimard, das obras quase completas de Merleau-Ponty, encontramos uma biografia com registros da estada do autor em Le Tholonet, dentre eles, uma fotografia do filósofo no mirante do monte Sainte-Victoire.¹⁰⁷

Como se não bastasse olhar de perto as paisagens pintadas por Cézanne, o filósofo sobe a montanha Sainte-Victoire como um andarilho, quem sabe se para recobrar a realidade da rocha que Cézanne transformara em pintura e que se faz tão presente em nosso imaginário.

¹⁰⁶ Lefort, 2013.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, 2010, p.90.

Na fotografia, ele está sem camisa, de bermuda e alpercatas, no alto da montanha que fora muitas vezes o “motivo” de Cézanne, contemplando do mirante algumas paisagens que também foram “motivos” do pintor. O filósofo está ali, fumando um cigarro, meditando, quem sabe se a pensar sobre pintura ou filosofia, quem sabe se a pensar sobre o ensaio que estava escrevendo, quem sabe...

2.

Deleuze e a lógica que anima a pintura de Francis Bacon

Quando começa uma paixão? Quando começa um pensamento? O primeiro contato que tive com a pintura de Bacon foi numa retrospectiva sobre a obra do pintor realizada no Centro Georges Pompidou, Beaubourg, em Paris, no ano de 1996.¹⁰⁸ Naquela ocasião, pude experimentar o quanto é arrebatadora a experiência de ver as telas de Bacon. Fiquei impactado com a presença, com a intensidade daqueles corpos em deformação. O que mais me intrigou naquela experiência foi perceber que as telas de Bacon têm existência própria, ou melhor, que existe algo guardado nelas, algo que anima aquelas imagens e que é capaz de afetar quem se coloca diante delas. Toda vez que volto às telas de Bacon, algo retorna daquela experiência, algo que segue a me intrigar profundamente. Daí volto a me perguntar: Como alguém é capaz de criar imagens como aquelas? Tempos depois, a leitura de Deleuze me ajudou a perceber o quanto a obra de Bacon também provoca a filosofia a conceber novas formas de pensar, fundadas na potência da sensação que até hoje permanece em mim.

Posso dizer que a pesquisa que se segue tem a ver com esse arrebatamento, e que é também uma tentativa de compreender, através do olhar de Deleuze, o que se passa nas telas de Bacon. No primeiro tópico desse capítulo procuro abordar a maneira peculiar de Deleuze estudar as artes e, em especial, a pintura. A maneira de Deleuze pensar com os artistas para criar novos conceitos para a sua filosofia. No segundo e terceiro tópicos procuro pensar a deformação das Figuras e outros elementos pictóricos que constituem a pintura de Bacon e que capturam a sensação em suas telas. No último tópico procuro fazer a relação entre os processos criativos de Bacon e a maneira que Deleuze pensa o pensamento enquanto criação.

¹⁰⁸ A Folha de São Paulo (ilustrada) de 28 de junho de 1996, traz algumas informações sobre a retrospectiva de Bacon, realizada naquele ano, no Centro Georges Pompidou, em Paris. A matéria destaca que a exposição, considerada uma das mais importantes retrospectivas do pintor, reúne 79 telas de diferentes períodos da obra do artista.

2.1

O estudo da pintura em Deleuze

Pode-se dizer que o estudo da pintura em Deleuze estaria inserido num projeto filosófico extremamente peculiar. Um projeto em que o autor procura rever os limites da filosofia criando um pensamento original a partir do pensamento de outros filósofos ou através do pensamento oriundo de outros saberes, como a arte e a ciência.

Para Deleuze, pensar é criar, fazer aparecer algo de novo. Portanto, o seu interesse em estudar as obras de outros autores, sejam eles filósofos ou não, seria uma espécie de procedimento filosófico que visa valorizar o pensamento enquanto criação. Deleuze afirma que “a filosofia não é comunicativa, assim como não é contemplativa nem reflexiva: ela é por natureza, criadora ou mesmo revolucionária, uma vez que não para de criar novos conceitos.”¹⁰⁹

Na concepção de Deleuze, a filosofia, a arte e a ciência são formas de pensamento que produzem diferentes tipos de criações: a filosofia cria conceitos, a ciência funções e a arte sensações. Assim, ele não hesita em colocar lado a lado em sua filosofia conceitos elaborados a partir de estudos das obras de outros filósofos, de cientistas, escritores ou até mesmo de artistas que pensam por imagens, como pintores e cineastas. Deleuze não quer privilegiar a filosofia ou a não-filosofia, mas sim, afirmar novas perspectivas que se desdobrem em novas formas de pensar.

O problema para Deleuze é escapar daquilo que introduz a moral no pensamento, isto é, escapar ao julgamento, ao juízo. Para tanto, ele busca um pensamento que não esteja coordenado pela identidade. Um pensamento que não pressupõe um modelo, um padrão para orientá-lo; um pensamento que afirme a diferença, a mudança, a experiência.

Um tema recorrente na filosofia de Deleuze é pensar a natureza do pensamento. Em algumas de suas obras, ele critica a imagem que a tradição filosófica faz do pensamento e, em contrapartida, se propõe a conceber “um novo estatuto do pensamento em filosofia”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Deleuze, 2013, p.174.

¹¹⁰ Abreu, 2010, p.293.

Deleuze reconhece na história da filosofia uma orientação dominante que ele nomeia como “filosofia da representação” e que, desde Platão, submete o pensamento ao crivo da identidade, da analogia, da semelhança.¹¹¹ Ele constata que essa corrente filosófica hegemônica não se põe a pensar o que é o pensamento, o que é propriamente o ato de pensar. Pelo contrário, ela impõe, como postulado, como algo que já está dado, uma certa imagem do pensamento. Uma imagem que desmobiliza, que enfraquece, que afasta o pensamento da experiência, que mina as suas potencialidades. E que submete o pensamento a todo o tipo de transcendências, de ilusões filosóficas.¹¹² Quando Descartes afirma “Eu penso”, ele deixa implícito que todo mundo sabe o que é pensar. Ele quer pressupor que o pensamento é coisa natural do homem. Que o pensamento tem uma afinidade com a verdade e que, sobretudo, deve estar protegido de forças que podem perturbá-lo, como as forças provocadas pelas paixões, pelas emoções.¹¹³ Essa maneira de se conceber o pensamento considera que pensar é um exercício ordinário de reconhecimento das coisas. E é essa a imagem que Deleuze quer combater. De algum modo ele busca um exercício superior do pensamento, ele busca alargar os limites entre o pensável e o impensável. Nesse sentido, a arte é importante para a sua filosofia, especialmente a arte que se afirma como criadora, que põe no mundo algo de extraordinário, que cria novas perspectivas, novos meios para o pensamento se expressar.

Deleuze afirma que o pensamento só se mobiliza quando é forçado, coagido por um encontro extraordinário. Um encontro que desperte as suas potencialidades adormecidas. Para pensar o sujeito tem que se expor a algo inédito, a forças externas, a experiências que desorganizem o funcionamento ordinário das suas faculdades. Isso acontece quando a sensibilidade é violentada por algo que ela não comporta, por algo que a imaginação não concebe e que a memória não é capaz de reconhecer de prontidão. O sujeito é obrigado a buscar novas referências, a experimentar a intensidade da sensação, a imaginar o inimaginável, a fazer um

¹¹¹ Pensar do ponto de vista de Platão é contemplar uma realidade transcendente que está fora da experiência, mas que tem a função de modelo para o pensamento. Pensar do ponto de vista de Descartes é ter uma ideia, uma imagem mental, uma representação do mundo dentro da subjetividade. Pensar do ponto de vista de Kant é refletir, estabelecer um acordo entre as faculdades para que se reconheça o objeto a partir da “identidade concebida, analogia julgada, oposição imaginada, semelhança percebida” (DELEUZE, 2021, p.190).

¹¹² Abreu, 2010.

¹¹³ Deleuze, 2021.

esforço extraordinário de memória. Essa desorganização, esse descentramento das faculdades mobiliza o pensamento de forma criativa, abrindo um novo campo de experiência, em que a linguagem passa a funcionar num exercício superior. Quando Deleuze evoca o extraordinário ele está se referindo a experiências sensíveis da ordem da paixão amorosa, da memória involuntária, do arrebatamento artístico.

Ao longo de sua trajetória, o próprio Deleuze procura se deixar afetar pelos encontros extraordinários com o pensamento daqueles que ele nomeia como intercessores da sua filosofia. A partir desses encontros ele busca construir uma nova maneira de pensar.

A criação [começa pela fabricação de intercessores]. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas, mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. (...) Sempre se trabalha com vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro.¹¹⁴

A partir da fala de Deleuze, proferida numa entrevista em que conversa sobre a sua obra, podemos observar o quanto os encontros, as relações com outros pensadores são vitais para o desenvolvimento da sua filosofia. Deleuze não quer pensar sobre filosofia, sobre arte, sobre ciência, mas sim, com os filósofos, com os artistas, com os cientistas. Assim, ele convoca intercessores para colocar seu pensamento em movimento, suscitar problemas e a partir deles criar conceitos para a sua filosofia. Como o próprio Deleuze diz, ele fabrica uma série de intercessores: Guattari, Nietzsche, Bergson, Proust, Kafka, Beckett, Artaud, Bacon, Godard...

O conjunto da obra de Deleuze pode ser pensado em, ao menos, três recortes distintos. O primeiro estaria relacionado às monografias em que ele faz filosofia pensando com o pensamento de outros filósofos, dentre eles, aqueles que são considerados seus principais aliados, como: Espinosa, Nietzsche, Bergson. Essa filosofia produzida a base de releituras, de apropriações, ou mesmo, de torções do pensamento desses filósofos iria culminar em obras autorais, como: *Diferença e repetição* (1968) e *Lógica dos sentidos* (1969). Um segundo recorte estaria relacionado ao que ele escreve, em parceria com o psicanalista Félix Guattari, obras fundamentais, como: *O anti-Édipo* (1972), *Mil platôs* (1980) e *O que é filosofia?*

¹¹⁴ Deleuze, 2013, p.160.

(1991), em que os autores pensam sobre a psicanálise, o inconsciente, o desejo, a linguagem, a política, a ciência, a arte, a filosofia. E ainda, um terceiro recorte, em que Deleuze se dedica a pensar com os artistas. Nesse último recorte, ele busca na criação artística, na literatura, no teatro, na pintura, no cinema inspiração para a sua filosofia. Dentre as obras produzidas com os artistas pode-se destacar: *Proust e os signos* (1964/1976), os dois livros sobre o cinema: *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985) e *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981), obra que abordaremos a seguir.

Se vamos pensar o lugar da criação artística na obra de Deleuze é importante observar que as artes aparecem em quase todos os seus livros. Especialmente aquelas expressões artísticas que buscam escapar da representação, como a pintura moderna. Pode-se dizer que existe uma “afinidade de problemas” que conecta o pensamento de Deleuze à pintura moderna.¹¹⁵ Pode-se dizer também que Deleuze quer a pintura, como forte aliada no seu combate à “filosofia da representação”, no seu combate à imagem dogmática que a tradição filosófica faz do pensamento.

Em *Diferença e repetição*, ele afirma que “a teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que a faz passar da representação à arte abstrata; esse é o objeto do pensamento sem imagem.”¹¹⁶ Em algum sentido, para Deleuze, a pintura que faz esse movimento de escapar da representação tem o poder de impulsionar a sua filosofia. Talvez seja esse o principal motivo que o leva a estudar tão minuciosamente os problemas pictóricos, a lógica que engendra o pensamento do pintor, especialmente, a lógica da pintura de Bacon. Uma lógica da sensação que se mostra capaz de afetar, de provocar a sensibilidade, forçando o pensamento a rever seus limites, a mudar de registro, a passar do regime ordinário ao extraordinário, do reconhecimento à criação de novos sentidos.

O que existe de comum entre o estudo que Deleuze faz da pintura e os seus outros estudos sobre literatura, teatro, cinema é, justamente, investigar as condições em que se engendra o pensamento criador. A partir desses estudos minuciosos em cada arte em particular, Deleuze articula uma teoria sobre os modos variados de criação na arte, na filosofia e na ciência.¹¹⁷

¹¹⁵ Abreu, 2010.

¹¹⁶ Deleuze, 2021, p. 365.

¹¹⁷ Abreu, 2010.

2.2

A origem da sensação na pintura de Bacon

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta substância para fazer durar a coisa. O que se conserva, na coisa ou na obra de arte, é um bloco de sensações. (...) A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Em seu livro *Lógica da sensação*, Deleuze se propõe a pensar a origem da sensação na pintura de Bacon. Para tanto, o filósofo estuda os procedimentos pictóricos que constituem as telas do pintor, dentre eles, a deformação da Figura¹¹⁸ e a composição do “diagrama”.

O termo Figura, com a inicial em maiúsculo como quer Deleuze, diz respeito a uma imagem pictórica cuja natureza se distingue da figuração, da ilustração, da narração, da representação.¹¹⁹ Uma imagem que aparece na tela, livre de qualquer história e que quer se constituir unicamente do seu “sentido pictural.” Para definir essa imagem original, Deleuze se vale da noção de “figural” desenvolvida pelo filósofo francês Jean-François Lyotard. O “figural” é uma imagem não figurativa que surge como uma espécie de presença pictórica, uma Figura que não é totalmente abstrata e que guarda uma eventual semelhança com a coisa que supostamente representa.

O autor encontra referências dessa Figura original em alguns pintores antigos como Giotto, El Greco e Tintoretto. Esses pintores se valem da ideia de que Deus não deve ser representado para abrir um campo de experimentação e criar um estilo próprio de pintura. Nas telas desses pintores, as Figuras se dobram, se contorcem, livres de toda a figuração e relacionadas apenas com uma “ordem de

¹¹⁸ Ao longo do livro *Lógica da sensação*, Deleuze escreve a palavra “Figura” com a inicial em maiúsculo, ao se referir a imagem de Bacon.

¹¹⁹ Segundo Abreu (2010), a Figura de Bacon quer escapar de toda a forma de figuração. O pintor não quer nem a ilustração, nem a narração. A ilustração é uma imagem que configura uma representação das coisas, a narração, por sua vez, se estabelece na relação entre representações de diferentes imagens.

sensações terrestres ou celestiais” que o suposto “sentimento religioso” do artista procura enfatizar.¹²⁰

Deleuze entende que, assim como a pintura antiga se liberta do figurativo pelo “sentimento religioso”, a pintura moderna busca romper com a representação pela via da abstração. Por conta do surgimento da fotografia que, a seu ver, invade a pintura com toda a sorte de clichês,¹²¹ se fez necessário um “extraordinário trabalho da pintura abstrata para arrancar a arte moderna à figuração.”¹²² Contudo, para ele, ainda existe uma outra via a ser explorada para se escapar da figuração, a via da deformação da Figura.

Deleuze aponta para três tendências da pintura de seu tempo que procuram escapar da representação: o abstracionismo de Kandinsky e Mondrian, o expressionismo abstrato de Pollock e a pintura de Bacon, que busca escapar da representação pela deformação da figura. Bacon pinta uma Figura que corresponde a noção de “figural”, uma Figura que nem é totalmente figurativa, nem totalmente abstrata, mas sim, uma Figura deformada, desfigurada.

Em certo sentido, o estudo da Figura de Bacon procura refazer a forma do corpo humano na pintura. Bacon privilegia o corpo, um corpo que experimenta uma determinada sensação, um corpo pintado como carne que se desprende dos ossos, um corpo pintado como um pedaço de carne que conserva as sensações da carne viva. Bacon entende que o corpo só se revela como corpo nessa condição de “carniça”, “quando deixa de estar sustentado pelos ossos”.¹²³ Daí o interesse do pintor pelo tema da crucificação, pela imagem do corpo crucificado, pela imagem da carcaça pendurada.

No tríptico *Crucificação* de 1962¹²⁴, o que interessa a Bacon é o movimento da carne se desprendendo dos ossos, escorrendo, descendo pelos ossos. Os ossos surgem como mastros, como estruturas que a carne se utiliza para fazer as suas acrobacias.¹²⁵

¹²⁰ Deleuze, 2011.

¹²¹ Para Deleuze um dos campos de profusão dos clichês é a fotografia: “a pintura moderna é invadida, sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam na tela antes ainda do pintor começar o seu trabalho. Contudo, ele acrescenta que “a fotografia não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas sim porque pretende reinar sobre a visão, e conseqüentemente também sobre a pintura” (DELEUZE, 2011, p. 46 e 47).

¹²² Idem, p.47.

¹²³ Idem, p.61 e 62.

¹²⁴ Referências e link para consulta da tela *Tríptico, três estudos para uma Crucificação* (1966) estão disponíveis na p.88.

¹²⁵ Deleuze, 2011.

Em entrevista concedida ao crítico de arte Frank Maubert, Bacon fala da carne como um disparador de ideias para a sua pintura.

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. (...) A carne fustigou todos os meus instintos. Era um choque visual. Magnificamente visual. (...) De tempos em tempos isso nasce e se torna um material de trabalho. Apropriei-me disso. Me convinha perfeitamente. (...) É um instinto, uma intuição que me leva a pintar a carne do homem como se ela se espalha-se pra fora do corpo, como se ela fosse sua própria sombra. Vejo-a dessa maneira.¹²⁶

Pode-se dizer que, de alguma forma, a Figura de Bacon quer suscitar uma espécie de “choque visual.” O próprio pintor reconhece que a sua obra é feita de imagens que chocam o espectador. Ele admite também que a sua obsessão por pintar a carne humana, ressalta o elemento de horror, de violência em sua pintura. Deleuze, por sua vez, argumenta que o sentido dessa violência não está relacionado com algo de “sensacional” representado na tela, mas sim, com a sensação que a Figura experimenta. Para o filósofo, de alguma forma, a carne seria o “material” da Figura de Bacon, o elemento que o pintor se utiliza para fazer a sensação percorrer o corpo da Figura.

Em seu estudo Deleuze observa também que a Figura de Bacon é uma Figura que não tem rosto, tem apenas cabeça, isto é, uma Figura em que o rosto perde a sua forma, dando lugar a cabeça. O autor afirma que o projeto de Bacon enquanto retratista é pintar a cabeça, “é fazer surgir a cabeça sob o rosto.”¹²⁷ Essa distinção entre rosto e cabeça é significativa para Bacon, na medida em que, a partir do rosto, podem aparecer padrões, clichês, dados figurativos que não interessam ao pintor.

A cabeça no lugar do rosto cria uma zona indiscernível na Figura, entre homem e animal, introduz uma espécie de devir inumano, um devir-animal à Figura, em contraposição à figuração.¹²⁸ Deleuze afirma que o devir-animal é

¹²⁶ Bacon apud Maubert, 2010, p.30 e 31.

¹²⁷ Deleuze, 2011, p.60.

¹²⁸ Abreu (2010, p. 298), destaca que, em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari, propõem “uma relação fundamental entre os devires e as criações. Toda criação começa por um encontro, e todo encontro efetivo aproxima os termos em questão de uma zona de indiscernibilidade. (...) Assim, uma zona de vizinhança entre o homem e o animal promove um devir-animal do homem. Os seres aproximados por encontros não se imitam, não se assemelham, não se identificam, apenas ingressam em blocos

apenas um entre outros devires. “Vemo-nos tomados de segmentos de devir: o devir-mulher, o devir-criança, o devir-animal, vegetal ou mineral. Cantar, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear devires”.¹²⁹ No caso da pintura de Bacon, o devir consiste em desfazer a organização humana do corpo, em fazer a forma da Figura atravessar zonas de intensidade para aproximá-la daquilo que se avizinha a ela.

Para pensar o corpo deformado da Figura de Bacon em sua totalidade, além da cabeça, Deleuze se utiliza da noção de “corpo sem órgãos”, de Antonin Artaud.¹³⁰ Um corpo que “é atravessado por uma intensa vitalidade que desfaz a organização, produzindo uma vida não orgânica”.¹³¹ Na visão do filósofo, os corpos das Figuras de Bacon seriam corpos que estão aquém da forma, corpos desorganizados que remetem apenas à potência da vida, isto é, à uma dinâmica de forças da vida que é anterior ao organismo, “pois o organismo não é propriamente a vida, mas sua prisão”.¹³²

Na maioria das telas de Bacon a Figura aparece isolada por um contorno, uma espécie de membrana que estabelece um limite entre ela, Figura, e a superfície plana que suporta a tela como fundo. A partir dessa estrutura, composta por esses três elementos fundamentais – a Figura que está se deformando, o contorno que protege a Figura e o fundo que é uma dimensão de forças que atuam sobre a Figura – pode-se observar dois tipos de impulsos que deformam a Figura nas telas de Bacon. O primeiro, seriam aqueles que vem do fundo, de fora e atingem a Figura. O segundo, seriam aqueles impulsos que nascem do próprio corpo da Figura, como

de devir nos quais perdem sua identidade e sua realidade em favor da realidade do devir, que traça uma linha de fuga de um enquadramento antropológico, toda a criação é uma fuga dos humanos do homem e dos sistemas de poder que esse padrão pressupõe”.

¹²⁹ Deleuze e Guattari, 2012, p.66.

¹³⁰ A expressão “corpos sem órgãos” foi cunhada por Artaud em sua peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, escrita em 1947, para o programa *A voz dos poetas* da Radiodifusão francesa. No final da peça, Artaud propõe refazer a anatomia do corpo para que o homem se liberte de seus condicionamentos, de seus automatismos: “O homem é doente porque é mal construído. Temos de nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalejo que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Porque metam-me se lhes apraz num colete de forças, mas não há nada mais inútil do que um órgão. Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos seus automatismos e restituído a sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 2018, p.33 e 34). Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari se referem a peça de Artaud como “uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si censura e repressão” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 12).

¹³¹ Machado, 2013, p.233 e 234.

¹³² *Ibidem*.

um espasmo. Para Deleuze, o que determina esse duplo movimento que protege ou deforma a Figura é a sensação.

Em seu artigo sobre o livro *Lógica da Sensação*, o filósofo Jacques Rancière comenta a dinâmica desses elementos pictóricos identificados por Deleuze nas telas de Bacon que constitui, para ele, uma espécie de “gramática formal” do pintor.

O que os elementos da gramática formal evocada constituem é, de fato, uma instauração de crise (...), eles delineiam a cena de um combate ou de uma crise. O contorno baconiano é assim uma pista, um ringue, um tapete de ginástica. É um lugar de combate: o combate da pintura contra a figuração. (...) O contorno desenha, então, um campo fechado no centro de um duplo impulso: em torno dele, a camada de tinta do fundo faz subir em direção à figura as potências do caos, as forças não humanas, não orgânicas, a vida não orgânica das coisas. (...) Em seu interior a própria figura busca escapar, desorganizar-se, esvaziar-se pela cabeça para se tornar “corpo sem órgãos” e ir juntar-se a essa vida não orgânica.¹³³

Pode-se dizer que a pintura de Bacon não tem história pra contar, no entanto, alguma coisa se passa na tela, algo acontece do ponto de vista pictórico. Algo como um fato pictórico que não é nem um espetáculo, nem uma representação.

O que se pode ver na tela de Bacon é, quase sempre, o acontecimento da espera ou do esforço da Figura que quer escapar do seu isolamento. Esses acontecimentos, para Deleuze, surgem a partir de uma espécie de “atletismo afetivo”, em que a fonte do movimento está na sensação experimentada pela própria Figura.

Deleuze argumenta ser necessário que existam forças agindo sobre o corpo da Figura para se captar a sensação. Ou seja, é preciso submeter o corpo a diversos tipos de forças para que se estabeleça, nas telas de Bacon, um fato pictórico que provoque a sensação. Assim como Nietzsche, o autor entende que tudo o que existe, existe a partir de uma relação de forças, de uma composição de forças, de um desequilíbrio entre forças que é responsável por modificar ou conservar os corpos.

Para Deleuze, o problema da arte em geral e da pintura em particular, não é inventar formas, mas sim, captar forças. A pintura torna visível forças invisíveis atuando sobre a forma, portanto, se não existe força, não existe quadro. Nesse sentido, o problema que se coloca para os pintores, e eles têm consciência disso, é

¹³³ Rancière, 2000, p.509.

pintar forças, sejam elas forças complexas como a força do Tempo ou forças elementares como o peso das coisas.¹³⁴

Deleuze destaca o exemplo de Millet, criticado “por pintar os camponeses que transportavam oferendas como se levassem um saco de batatas.”¹³⁵ O pintor argumentava dizendo que a profundidade da sua pintura estava justamente no peso das oferendas, isto é, que a verdadeira questão para a pintura era mostrar o peso das coisas e não fazer figurar seja o camponês, a oferenda ou o saco de batatas. Assim como Millet, Bacon quer fazer ver as forças em sua pintura. Ele quer, sobretudo, pintar as forças atuando sobre o corpo humano, conservando ou deformando a sua Figura.

Nas cabeças pintadas por Bacon, a deformação se dá como se a cabeça fosse sacudida, ou ainda, como “se fosse esbofeteada por forças invisíveis, segundo os mais variados ângulos”.¹³⁶ O rosto da Figura é deformado a partir de procedimentos como a passagem de uma escova, de uma esponja, de um pano sobre um determinado ponto da tela. Pode-se ver nos retratos pintados por Bacon que o rosto é desfeito em favor da cabeça. As partes desfeitas “assinalam a zona em que efetivamente a força [se exerce]”¹³⁷, trazendo, com isso, um novo sentido para a Figura. Já a deformação do corpo da Figura em sua totalidade resulta, muitas vezes, de “posturas extremamente naturais do corpo que se reagrupa em função de uma força simples que sobre ele se exerce”.¹³⁸ Em função de uma força que, pela sua intensidade, achata a Figura, como no caso do corpo dormindo sobre a cama, que aparece na tela *Figura deitada* (1966)¹³⁹.

Em um depoimento sobre o livro *Lógica da sensação*, Deleuze destaca que, a seu ver, os “mais belos Bacon” estão entre os personagens que dormem. Para ele, essas Figuras expressam com sobriedade a violência da sensação. Deleuze diz ter visto essa mesma sobriedade carregada de sensação no próprio corpo de Bacon, durante o encontro que teve com o pintor logo após escrever o livro.

¹³⁴ Deleuze observa que as forças do Tempo estão presentes em Bacon de duas maneiras: como “Tempo mutante” que modifica e deforma a Figura ou como “Tempo da eternidade” que suporta e sustenta a Figura na grande superfície lisa e colorida da tela.

¹³⁵ Deleuze, 2011, p.112.

¹³⁶ Idem, p.114.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Idem, p.116.

¹³⁹ Referências e link para consulta da tela *Figura deitada* (1966) estão disponíveis na p.88.

Sente-se nele potência e violência, mas também um charme muito grande. Se ele ficar sentado por uma hora, vai se torcer em todos os sentidos; diríamos que é verdadeiramente um Bacon. Mas sua postura é sempre simples, fruto, talvez, de uma sensação que ele experimenta.¹⁴⁰

O que interessa para Deleuze é a intensidade da presença das Figuras, a intensidade da expressão que torna visível as forças que atuam sobre o corpo das Figuras. Para ele, a potência, a violência que se expressa em posturas simples, nos permite perceber com mais nitidez as forças que deformam o corpo das Figuras de Bacon.

Em *Lógica da sensação*, Deleuze destaca a força intensiva que se depreende da boca aberta que grita. Ele considera o grito um “caso especial” na pintura de Bacon, um desafio particular do ponto de vista pictórico. Numa de suas entrevistas à David Sylvester, o próprio pintor reconhece ter uma certa obsessão em pintar o grito humano: “eu tinha esperança de que um dia faria o melhor quadro de grito humano que já se fez no mundo. Não consegui, mas ele está feito, [no cinema], por Eisenstein”.¹⁴¹

Há na pintura de Bacon uma série de Papas que gritam. Na tela pintada a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez¹⁴², Bacon quer pintar o grito, colocando a figura do Papa isolado, nesse caso, por trás de uma espécie de cortina, sofrendo a ação das forças invisíveis.

Mas então Bacon seria um pintor figurativo? Afinal, ele não pinta o Papa que grita? O filósofo argumenta que o Papa de Bacon é uma “figura de segunda ordem”. O Papa não grita diante de uma cena de horror. No lugar de pintar a violência da situação, do sensacional, Bacon pinta a sensação do grito a partir da potência do grito, da violência do próprio grito. No lugar de pintar a violência da situação, que é figurativa, ele introduz a violência no corpo, na postura da Figura.

Nesse sentido, a tela de Bacon não representa algo, e sim, faz ver algo, faz ver a sensação. Pode-se dizer que o efeito de choque provocado pela Figura de Bacon depende da sensação capturada na tela, da visualidade da própria Figura e não de uma situação de horror a ser representada.

¹⁴⁰ Deleuze, 2016, p. 193.

¹⁴¹ Bacon se refere à fotografia da babá gritando em *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein. (Bacon apud Sylvester, 2007, p.34).

¹⁴² Referências e link para consulta da tela *Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez* (1953) estão disponíveis na p.89.

Em Bacon, pintar o grito não significa simplesmente dar forma a um som intenso, mas sim, detectar as forças que suscitam o grito, “que fazem o grito, que fazem o corpo entrar em convulsão para chegarem até a boca.”¹⁴³ Alguma coisa forte demais faz o Papa gritar. "Bacon consegue pintar o grito, porque põe a visibilidade do grito – a boca aberta como um abismo de sombra – em relação com forças invisíveis.”¹⁴⁴ Ele nos faz ver um corpo em combate, um corpo que enfrenta um embate real, um corpo que insiste em se fazer presente e que luta para afirmar a vida.

Para Deleuze, existe uma certa semelhança entre pintar o sono e pintar o grito. Uma semelhança do objeto pictórico. Em ambos os casos, o pintor busca captar forças que são rudimentares, mas que, ao mesmo tempo, produzem um fato pictórico que equivale aos mais profundos sofrimentos do mundo. Se imaginamos a cena de um acidente horrível, uma pessoa debaixo de um ônibus, logo percebemos que por mais dramática que seja a cena, o verdadeiro achatamento do corpo não está no atropelamento, mas sim, no fato cotidiano da pessoa que dorme. Portanto, ao pintar a simples necessidade de dormir ou de gritar, o pintor pode, de alguma maneira, recuperar todos os sofrimentos, todas as torturas que se exercem sobre o corpo.¹⁴⁵

Deleuze observa ainda que o projeto de pintar a sensação atravessa um grande número de artistas na modernidade. Dentre eles, o autor destaca Cézanne que, assim como Bacon, busca pintar a sensação pela deformação da Figura.

De certo que Cézanne não inventou esta via da sensação na pintura. Mas deu-lhe um estatuto sem precedentes. A sensação é ao contrário do fácil e do já pronto, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo, etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face virada para o objeto (o “facto”, o lugar, o acontecimento). Ou, dizendo de outra maneira, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo, eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação, uma coisa por intermédio da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e que recebe a sensação, é o mesmo corpo que é ao mesmo tempo objeto e sujeito. Eu espectador só experimento a sensação entrando dentro do quadro, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido.¹⁴⁶

¹⁴³ Deleuze, 2011, p.116.

¹⁴⁴ Idem, p.117.

¹⁴⁵ Deleuze, 2012.

¹⁴⁶ Deleuze, 2011, p.79 e 80.

No seu esforço para pensar a relação entre pintura e sensação, ou ainda, para conceber a própria noção de sensação, Deleuze vai destacar possíveis aproximações entre as pinturas de Cézanne e de Bacon. Para o autor, são evidentes as diferenças entre os dois pintores: “o mundo como Natureza em Cézanne e o mundo como artefato em Bacon.”¹⁴⁷ No entanto, ele argumenta que existe um “fio muito geral” que liga os dois pintores: pintar a sensação. Ambos os pintores são pintores da sensação. Ambos pintam a sensação a partir da forma sensível, do dinamismo da Figura se deformando. Ambos produzem Figuras que dependem da sensação, do temperamento, Figuras que tocam diretamente o sistema nervoso.

Nas telas de ambos os pintores a deformação não se reduz a transformação de uma forma original em outra forma, de uma coisa em outra coisa, tão pouco, se reduz a decomposição de elementos da forma. Em nenhum sentido, as pinturas de Cézanne e de Bacon querem representar as coisas, elas querem a semelhança “produzida por meios não semelhantes, uma semelhança sensível, produzida pela sensação”¹⁴⁸ que a Figura provoca. Assim, enquanto as telas de Cézanne tornam visíveis as forças da terra, as telas de Bacon tornam visíveis as forças que agem sobre o corpo.

Mas o que Cézanne e Bacon dizem sobre pintar a sensação? Em suas conversas com Gasquet sobre a pintura, Cézanne nos ensina que a sensação está dentro do quadro, na cor dos objetos, no corpo daquilo que é pintado, em algo que pode ser percebido no corpo das Figuras. Para ele, a pintura é corpo, não quando representa o objeto, mas na medida em que mostra o objeto experimentando uma determinada sensação. Bacon, por sua vez, reitera em diversos momentos de suas entrevistas com Sylvester que a sensação é algo que se passa com a Figura; uma mudança de ordem, de nível ou de domínio.

Pode-se dizer que, de alguma maneira, para ambos os pintores a sensação é algo que pode ser percebido como um “agente de deformação” da Figura. Algo que tem a ver com a intensidade da Figura, com uma certa variação de intensidade na presença da Figura. Ou ainda, a sensação tem a ver com algo que percorre a Figura até se constituir como unidade sensitiva e sentida.

Aprofundar a noção de sensação é importante para Deleuze. Pensar a lógica que constitui a sensação é o tema do livro de Deleuze. Portanto, ele segue se

¹⁴⁷ Deleuze, 2011, p.81.

¹⁴⁸ Machado, 2009, p.243.

perguntando: o que se passa com a Figura de Bacon? O que produz a unidade da sensação?

A primeira hipótese a ser descartada por Deleuze é a que pressupõe que a unidade da sensação surge com a violência da situação representada na tela. Essa hipótese, como vimos anteriormente, é impossível na medida em que a Figura de Bacon se opõe a figuração, a representação. A segunda hipótese que também deve ser descartada é a que confunde os níveis de sensação com a ambivalência dos sentimentos. Essa hipótese, que se baseia numa interpretação psicanalítica da obra de Bacon, desagrada o pintor que não quer pintar sentimentos e tão pouco contar histórias em suas telas. Portanto, para Deleuze, a sensação não é a representação de uma situação violenta, não é a ambivalência de um sentimento. A terceira hipótese a ser rejeitada pelo autor seria a hipótese que confunde a sensação com o movimento. Segundo Deleuze, o movimento não explica a sensação na pintura de Bacon, na medida em que ele pinta um movimento no próprio lugar, um movimento sem deslocamento, uma espécie de espasmo das Figuras. O que interessa a Bacon não é o “movimento extensivo”, mas sim, o “movimento intensivo” das Figuras.

Para Deleuze, a hipótese que, a princípio, melhor explicaria a sensação é a da fenomenologia, que relaciona a sensação a uma certa experiência original de comunicação com os fenômenos, que atravessa todos os órgãos dos sentidos.

Entre uma cor, um sabor, um odor, um ruído, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento *phatico*¹⁴⁹ (não representativo) da sensação. (...) Sendo assim, competiria ao pintor “fazer ver” uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer surgir visualmente uma Figura multisensível. Mas esta operação só é possível se a sensação (neste caso a sensação visual) estiver em relação com uma potência vital que exceda todos os domínios [sensíveis] e os atravesse. Essa potência é o ritmo, que é mais profundo do que a visão, a audição, etc.¹⁵⁰

Portanto, a comunicação entre os sentidos, necessária para que se tenha a experiência da sensação, estaria relacionada ao ritmo, uma potência mais profunda que os próprios sentidos. Trata-se de um ritmo vital, como o ritmo da respiração,

¹⁴⁹ Encontramos em Maldiney (2012, p. 189 e 190), uma referência à fenomenologia de Erwin Straus, o qual nomeia “momento *phatico* uma dimensão interior do sentir, segundo a qual nos comunicamos antes de qualquer referência e fora de qualquer referência a um objeto percebido. (...) O *pathico* pertence ao estado de experiência mais original. É a comunicação imediatamente presente, intuitiva-sensível, ainda pré-conceitual, que temos com os fenômenos” (tradução minha).

¹⁵⁰ Deleuze, 2011, p.91.

como a sístole-diástole, ritmo que surge do movimento de contração e distensão do coração. Um ritmo que percorre a tela do pintor, da mesma maneira como percorre a música e produz a unidade dos sentidos, a unidade da sensação.

Assim como Merleau-Ponty, Deleuze considera que Cézanne teria introduzido o “ritmo vital da natureza na sensação visual”.¹⁵¹ Ele se pergunta se Bacon não teria feito o mesmo manipulando a Figura humana. É possível que sim.

Apesar de aceitar a hipótese fenomenológica para designar a sensação, Deleuze entende que ela ainda parece insuficiente, na medida que remete ao organismo do corpo vivido. Para Deleuze, a “unidade rítmica dos sentidos” é uma potência tão profunda que necessita de uma outra corporeidade para se expressar e fluir livremente. A sensação, quando atinge o corpo, é tão intensiva que “rompe com os limites da atividade orgânica”. Portanto, ela só se revela num corpo livre de organização, de condicionamentos, de automatismos, de padrões. Num corpo como o “corpo sem órgãos” de Artaud, em que somente as intensidades passam e circulam por ele.¹⁵²

Para Deleuze, encontramos modalidades ambíguas de “corpo sem órgãos” no álcool, na droga, no sadomasoquismo, na histeria.¹⁵³ São corporeidades destituídas de limites, desordenadas, aberrantes e que, em algum sentido, nos remetem as Figuras de Bacon.

Deleuze se questiona se seria possível tomarmos a realidade do corpo da Figura de Bacon pela histeria. Ele observa que a psiquiatria, em seus manuais do século XIX, descreve diversos aspectos da histeria, como: contraturas, hiperestésias, anestésias, que, por vezes, migram pelo corpo “segundo a passagem da onda nervosa”. Em algum sentido, essas manifestações que percorrem o corpo se assemelham aos movimentos que animam os corpos de Bacon. Tem-se, em ambos os casos, forças invisíveis provocando sensações num corpo desorganizado, atuando diretamente no sistema nervoso. Em ambos os casos, alguma coisa forte demais está acontecendo e pode ser visto no corpo histérico. Mas não é o pintor que é histérico. É a pintura que se põe a “liberar as presenças para além da representação”. A pintura histérica, a pintura da sensação, “liberta o olho do

¹⁵¹ Deleuze, 2011, p.91.

¹⁵² Deleuze e Guattari, 2012.

¹⁵³ Deleuze, 2011.

organismo, implanta o olho em todas as partes do corpo”. Segundo Deleuze, passamos a ver com o ouvido, com o ventre, com os pulmões. “O quadro respira.”¹⁵⁴

Pode-se dizer que o quadro clínico da histeria se assemelha bastante ao que se passa na tela de Bacon. Toda a “série de espasmos em Bacon” evoca uma cena histórica. Deleuze descreve algumas dessas cenas de crise em que os corpos das Figuras históricas de Bacon se esforçam intensamente para escapar de si mesmos. Ele destaca a obsessão de Bacon em pintar o esforço da Figura para sair de si. São cenas “do tipo amor, vômito, excremento, sempre o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos para se juntar à superfície uniforme.”¹⁵⁵ Em algumas dessas cenas, além de procurar escapar pelo próprio corpo, a Figura histórica tenta também escapar por espaços inusitados, como: um ralo de lavatório, um guarda chuva, uma seringa, um espelho.

Na tela *Figura no lavatório*¹⁵⁶, o corpo-figura surge “agarrado à oval do lavatório, seguro pelas mãos às torneiras, [ele] faz sobre si mesmo um esforço intenso para escapar pelo ralo.”¹⁵⁷ Ele parece vomitar e fazer também um esforço extremo para escapar pela própria boca. Não vemos o vômito propriamente, mas a atitude do corpo, a vontade de vomitar que deforma o dorso da Figura.

Nas duas versões de *Pintura*, uma de 1946 e a outra de 1971, a Figura “deixa-se engolir pelo guarda-chuva semiesférico e parece esperar vir a escapar completamente pela ponta do instrumento.”¹⁵⁸ Na tela *Figura deitada com seringa hipodérmica* de 1963, “o corpo tenta passar pela seringa.”¹⁵⁹ Em outras telas, o ponto de fuga é o espelho. Mas o espelho não reflete a Figura, é o corpo da Figura que passa para dentro do espelho e lá se deforma, se fratura, escapa de si mesmo.

Como se pode observar, são inúmeros os exemplos das cenas do tipo históricas em Bacon, das cenas em que o corpo procura escapar de sua própria Figura. Na tela *Tríptico, maio-junho, 1973*¹⁶⁰, o corpo-Figura quer escapar pela boca, pelo ânus, ou mesmo, pela própria sombra.

¹⁵⁴ Deleuze, 2011, p.105.

¹⁵⁵ Idem, p.54.

¹⁵⁶ Referências e link para consulta da tela *Figura no lavatório* (1976) estão disponíveis na p.89.

¹⁵⁷ Deleuze, 2011, p.53 e 54.

¹⁵⁸ Idem, p.55.

¹⁵⁹ Idem, p.56.

¹⁶⁰ Referências e link para consulta da tela *Tríptico, maio-junho 1973* estão disponíveis na p.90.

Nota-se, no painel central, que a sombra tem tanta presença quanto o corpo. Isso porque, na visão de Deleuze, ela é o próprio corpo que escapou pelo contorno da Figura. Bacon delinea o contorno das Figuras com um tipo de linha que facilita esse movimento de fuga, uma linha sinuosa que se encurva, que se prolonga, que muda de direção e que funciona como espécie de membrana do corpo-Figura. Uma linha que faz e desfaz o contorno, une e separa a Figura dos outros elementos da tela, possibilitando que a onda da sensação circule livremente por ela.¹⁶¹

Além da linha sinuosa, um outro elemento pictórico que contribui para mostrar a intensidade das forças atuando sobre o corpo da Figura, é a cor. Deleuze destaca que, em pintores coloristas como Bacon, a cor é o elemento que anima a tela e que faz ela se comunicar sensorialmente com o espectador. As modulações de cores indicam não só a deformação do corpo-Figura, mas também os espaços que, ao mesmo tempo, envolvem e suportam a Figura. Em Bacon, a cor designa uma espacialidade que permite que a Figura possa se desenvolver como Figura, escapando da figuração. Trata-se de um espaço quase plano que tem uma função de suporte, mas que, ao mesmo tempo, vibra com a onda de sensação que percorre o corpo da Figura.¹⁶²

Ainda que não seja a intenção neste trabalho deter-se no estudo das especificidades da linha e da cor que compõem a Figura de Bacon, considerar a combinação destes elementos nos permite conceber a dinâmica que coloca a Figura em relação com as forças que atuam sobre ela. Nos permite conceber como as ondas nervosas percorrem os espaços da tela de Bacon e chegam até o espectador.

Na tela *Tríptico* (1970)¹⁶³, por exemplo, as Figuras recebem um tratamento em tons de azul e vermelho que modelam a carne, indicando o exercício de forças atuando sobre as diferentes partes do rosto e do corpo. Nos painéis laterais elas

¹⁶¹ Trata-se de uma linha que se assemelha a linha inorgânica identificada pelo historiador da arte alemão Wilhelm Worringer em seus estudos sobre as questões formais do gótico. Segundo Chilvers, “os escritos de Worringer encorajam uma atitude mais receptiva em relação à distorção expressiva na arte” (CHILVERS, 1996, p.575).

¹⁶² Deleuze enxerga uma certa semelhança entre a espacialidade em Bacon e o “baixo relevo” da arte egípcia, caracterizado pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl, como uma superfície em que forma e fundo se encontram muito próximos um do outro e do espectador. Uma superfície que efetua uma conexão do ver e do tocar no mesmo plano e que confere ao olho uma função que reúne os dois sentidos, uma função háptica. Em ambos os casos, o espaço envolve a Figura, sendo que “baixo-relevo” egípcio ela tem a essência preservada por um contorno firme e regular. Em Bacon, por sua vez, o contorno funciona como uma espécie de membrana que não isola a Figura completamente, não protege a Figura da deformação (DELEUZE, 2011).

¹⁶³ Referências e link para consulta da tela *Tríptico* (1970) estão disponíveis na p.90.

aparecem numa espécie de balanço e no painel central numa espécie de tapete. Em ambos os casos, elas estão suspensas sobre a superfície plana constituída por uma grande área de cor viva e uniforme, um *aplat*.¹⁶⁴

A grande superfície plana é portadora de forças invisíveis que atuam sobre a Figura, nesse caso, as forças do Tempo. Os outros elementos, como a base do balanço e o tapete, desempenham a função de circunscrever e destacar a Figura do fundo da tela. Na tela *Tríptico*, as Figuras estão suspensas sobre uma “eternidade de luz”. Em outras telas, como a *Figura deitada*, elas estão suspensas sobre uma “eternidade de cores”, em tons violeta, rosa, vermelho, laranja. “Numa palavra: o fundo vibra”.¹⁶⁵

Do fundo da tela surgem linhas sinuosas e infinitas, “que formam fitas e tiras, rodas e turbinas, constituindo uma poderosa vida não orgânica”.¹⁶⁶ Essas linhas contornam o corpo-Figura, o balanço, o tapete, sem delimitar a forma desses elementos. Pelo contrário, elas atuam deformando corpos e objetos, desorganizando formas e espaços.

A combinação original desses elementos em Bacon nos faz perceber uma dinâmica específica na tela, um ritmo, uma espécie de circuito nervoso que chega até nós em forma de presença da Figura. As outras referências que Deleuze busca para a Figura – no figural de Lyotard, no corpo sem órgãos de Artaud, no quadro de histeria da psicanálise – visam também ressaltar a presença pictórica, a vida potente da Figura.

O filósofo Jacques Rancière destaca não só a presença da Figura, como também a “destruição da organicidade” na pintura de Bacon. Ele entende que a histeria que Deleuze enxerga na tela de Bacon tem a função primordial de instaurar a catástrofe no espaço figurativo, “de mostrar a arte se fazendo em seu combate com os dados figurativos”.¹⁶⁷ Nesse sentido, Rancière se interroga se o estudo de Deleuze sobre a pintura, sua crítica a figuração e a organicidade, não poderia ser tomado como base de uma estética deleuziana. Uma estética que, antes de ser uma disciplina que desenvolve um saber sobre a arte, sobre a pintura, é um modo de

¹⁶⁴ Segundo Deleuze, o termo “*aplat* designa uma técnica de pintura que consiste em pinceladas, numa cor só, de camadas quase sem nenhuma espessura, de modo a não deixar traços do pincel na superfície pintada, desenvolvendo essa cor de forma homogênea, sem gradação ou qualquer indício de relevo” (DELEUZE, 2016, p.194).

¹⁶⁵ Deleuze e Guattari, 2010, p.214.

¹⁶⁶ Idem, p.215.

¹⁶⁷ Rancière, 2000, p.510.

pensamento “que se desdobra a cerca dela e que a toma como testemunho de uma questão que se refere ao sensível e à potência do pensamento”.¹⁶⁸ Me parece que sim.

Até aqui procurei trazer elementos que evidenciam o pensamento de Deleuze sobre a gênese da sensação nas telas de Bacon. Na discussão que segue, procuro abordar a experiência criativa do pintor e sua luta para se afastar da figuração e capturar as forças que produzem a sensação.

2.3

A luta do pintor para se afastar dos clichês

Veja, você não imagina quanto o desespero, na hora do trabalho, pode fazer com que a pessoa pegue a tinta e faça tudo o que está a seu alcance para se ver livre da fórmula que produz uma imagem ilustrativa.

Francis Bacon

Ao longo de *Lógica da sensação*, Deleuze segue estudando a natureza constitutiva da pintura de Bacon. Além da Figura deformada, o autor se dedica também a pensar o que existe de original no processo criativo utilizado pelo pintor, a partir de outro elemento importante na composição de Bacon: o “diagrama.”

O filósofo parte do princípio de que não há tela vazia. A tela em branco já está saturada de clichês, imagens prontas, sentimentos padronizados. Para Deleuze, o pintor, de uma maneira geral, quer escapar dos clichês que habitam nele mesmo. Ou seja, o pintor trava uma luta para se livrar de um conjunto de ideias, afetos e sentimentos pré-concebidos. Para se livrar de uma série de dados figurativos que estão em torno dele no próprio ateliê, nos jornais, na televisão, no cinema. São percepções ordinárias, condicionamentos, lembranças que normalmente acabam projetadas na tela.

¹⁶⁸ Rancière, 2000, p. 505.

Segundo Deleuze, o problema da criação artística é combater esses elementos de pré-figuração que afastam o artista das forças intensivas, das potências capazes de fazer surgir algo de novo, algo de extraordinário. No caso do pintor, ele precisa fazer um trabalho preparatório, uma espécie de limpeza na tela antes de começar a pintar. O pintor precisa apagar as imagens, os dados que estão presentes virtualmente na tela e nele mesmo. Deleuze observa que “o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; pinta por cima das imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo o funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia.”¹⁶⁹ O trabalho do pintor começa antes de pintar propriamente; começa por esse esforço para livrar a sua pintura do lugar-comum, do clichê. Como vimos em Cézanne, essa pode ser uma experiência extremamente dramática.

Todos nós enfrentamos, de alguma forma, esse problema em nossas vidas. Somos invadidos diariamente por clichês. Somos atravessados por clichês de toda a ordem. Para amar precisamos nos libertar dos clichês do amor. Para nos emocionar, para pensar, precisamos, antes de tudo, nos livrar dos clichês. Há clichês por toda a parte. Na política, na filosofia, nos cuidados com o corpo, no sexo, na degustação do vinho, na contemplação do pôr do sol, no banho de rio, no respirar o ar da montanha. Até mesmo para existir inteiramente precisamos nos livrar do clichê de ser humano.

Em seu livro *A maçã de Cézanne... E eu*, o escritor D.H. Lawrence, citado por Deleuze, aborda a experiência, sempre recomeçada, de Cézanne para fazer a sua pintura escapar do lugar-comum. Lawrence destaca o quanto o artista se torna exigente e extremamente crítico em relação as suas telas. Ele sugere que mesmo após lutar, durante anos, contra os clichês, Cézanne teria conseguido pintar apenas a maçã.

Mas Cézanne amargurava-se. Por mais dias que a sua vida viesse a ter, nunca chegaria a transpor o horrível biombo de vidro dos conceitos mentais e “a tocar” de fato na vida. A sua arte tinha tocado na maçã, e já era muito. Tinha conhecido intuitivamente a maçã, feito com que ela frutificasse intuitivamente como pintura na árvore de sua vida. (...) Podemos ver que luta isso significa: é a fuga ao demônio do conceito mental estereotipado, a consciência mental a abarrotar de lugares-comuns que intervêm como um biombo totalmente interposto entre nós e a vida.

¹⁶⁹ Deleuze, 2011, p.151.

Significa uma longa, longa luta com probabilidade de ser eterna. Mas Cézanne conseguiu chegar até à maçã.¹⁷⁰

Para Deleuze, o mesmo se passa com Bacon. Assim como Cézanne, ele trava uma luta extrema contra os clichês. Bacon se torna tão rigoroso e crítico que destrói, abandona, pinta no verso de muitas de suas telas. Segundo o próprio Bacon, a sua série de crucificações é demasiadamente sensacional para ser sentida. As corridas de touros, excessivamente dramáticas. Sobre a série dos Papas ele considera que não teve êxito em seu propósito de deformar o papa de Velásquez. Talvez ele acredite ter escapado dos clichês em algumas séries de cabeças, alguns trípticos aéreos ou em um grande dorso de homem.¹⁷¹

Mas qual seria o procedimento utilizado por Bacon para escapar dos clichês? Para esvaziar a tela dos clichês, Bacon incorpora à sua pintura “marcas livres”, formas involuntárias que podem se constituir no que ele vai chamar de “diagrama”.¹⁷² Quando começa a pintar, Bacon precisa fazer nascer uma “Figura improvável”, no interior das imagens. Ele precisa intervir para destruir a figuração nascente. Para tanto, ele se utiliza de uma série de procedimentos que dependem do acaso.

Em entrevista concedida ao crítico de arte, David Sylvester, o pintor fala sobre a importância do acaso em seu processo criativo.

Você sabe, no meu caso, toda a pintura – e quanto mais velho fico, mais isso é verdade – é fruto do acaso. Bem, eu prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis muito grossos, e, por causa disso, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens. Isso seria obra do acaso? Talvez alguém dissesse que não, porque acaba tornando-se um processo seletivo que começa com uma coisa imprevista selecionada para ser preservada.¹⁷³

¹⁷⁰ Lawrence, p.75 e 76, 2016.

¹⁷¹ Deleuze, 2011.

¹⁷² Segundo Deleuze, a noção de diagrama ganha importância na lógica inglesa a partir do trabalho sobre a teoria dos signos, desenvolvido pelo filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce. Ele supõe que Bacon conheceu o termo em suas leituras sobre o trabalho de Peirce. Deleuze observa que não foi ele próprio que trouxe o termo diagrama para a pintura. O diagrama já havia sido citado por Bacon em uma de suas entrevistas: “com muita frequência acontece que as marcas involuntárias são muito mais profundamente sugestivas do que as outras, e é nesse momento que tudo pode acontecer. (...) Fazem-se as marcas e atenta-se nelas como se faria com uma espécie de diagrama. E, no interior desse diagrama, vê-se aparecer possibilidades de fatos de todos os tipos” (DELEUZE, 2011, p.170).

¹⁷³ Bacon apud Sylvester, 2007, p. 16 e 17.

Bacon utiliza um modo muito próprio de elaborar as suas telas. Ele parte de uma figura, de uma fotografia, de uma lembrança, ou ainda, da reprodução da imagem de uma tela, como no caso do retrato do Papa de Velázquez. Mas o ato de pintar, o trabalho criativo propriamente dito, “surge como um depois”,¹⁷⁴ isto é, se inicia quando ele começa a intervir para apagar, borrar, desfigurar a figura inicial. Esse ato realizado com pincel grosso, pano, esponja faz nascer numa determinada área da tela uma zona de indeterminação, um “diagrama”, isto é, uma espécie de gráfico que tem a função de apagar os dados figurativos e, sobretudo, levar um pouco de caos para a tela.

No seminário intitulado *A pintura e a questão dos conceitos*, ministrado por Deleuze na Universidade Paris 8, em 1981, pouco antes da publicação de *Lógica da sensação*, o autor aborda os problemas da pintura dando especial atenção ao conceito de “diagrama”.¹⁷⁵

Deleuze inicia o seminário destacando a relação que a pintura teria com a catástrofe. Nesse sentido, aponta para a necessidade de certos pintores enfrentarem uma espécie de catástrofe para realizar as suas pinturas, dentre eles: Turner, Cézanne e Bacon. O filósofo chama a atenção para a diferença que se tem entre a pintura que tematiza a catástrofe, que representa a catástrofe de um temporal, de uma avalanche, como faz Turner numa primeira fase de sua obra, e a pintura que é resultado de uma certa catástrofe enfrentada pelo pintor durante o ato de pintar, “uma catástrofe que afeta o ato de pintar em si mesmo.”¹⁷⁶ A catástrofe que ele quer destacar significa uma batalha que o pintor trava consigo e com o mundo a sua volta para escapar do pensamento ordinário, para fazer nascer algo de original na tela.

Pode-se dizer que Deleuze quer pensar a maneira como cada pintor lida com esse momento de caos durante o processo de criação. Para tanto, o filósofo argumenta que o “diagrama” faz nascer aquilo que anima a pintura de cada artista: do “diagrama” de Turner surge uma explosão de luz e cor; do “diagrama” de Cézanne nasce as cores e os planos que vão estruturar suas telas; do “diagrama” de Bacon aparece, em matizes de cores, as forças que desfiguram os corpos das Figuras. Portanto, o “diagrama” seria o espaço da tela em que “nenhuma forma

¹⁷⁴ Deleuze, 2011, p.169.

¹⁷⁵ A transcrição das gravações do seminário, *A pintura e a questão dos conceitos*, ministrado por Deleuze na Universidade Paris 8, seriam publicadas em 2007, numa versão em espanhol, intitulada: *Gilles Deleuze, Pintura. El concepto de diagrama*.

¹⁷⁶ Deleuze, 2007, p.24 (tradução minha).

conserva a sua integridade”¹⁷⁷, o lugar em que “a pintura se confunde com o ato de pintar”¹⁷⁸, o lugar em que o pensamento do pintor se manifesta em toda a sua potência e originalidade.

Nota-se que o “diagrama”, para Deleuze, é uma espécie de modulador da cor, de onde surgem os matizes que se tornam o elemento genético da pintura de cada artista. E pode-se dizer que é também o modulador das “bases geológicas”, da “ossatura” de onde emerge a estrutura da tela. O “diagrama” é feito do entrelaçamento de dois elementos genéticos: a “sensação colorante”, que introduz um pouco de caos na tela e a “ossatura estruturante”, que sustenta o conjunto visual.

Deleuze sugere que a cor “aparece no espaço e no tempo, mas em si mesmo não é nem espaço, nem tempo.”¹⁷⁹ A cor é pura sensação. Portanto, o pintor precisa fazer germinar do caos inicial a armadura, o esqueleto, as “bases geológicas” para que a tela não se perca num redemoinho de manchas coloridas e marcas livres. O pintor precisa integrar as marcas e as manchas confusas num conjunto visual e dar um certo ritmo a esse conjunto visual, a esse “diagrama” para fazer nascer dali a Figura carregada de sensação.

As marcas livres são uma catástrofe produzida na tela. Mas porque são irracionais, involuntárias, acidentais, ao acaso, essas 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 o risco de ser tragado pela desordem introduzida pelo diagrama. Por isso é essencial integrar essas marcas livres involuntárias num outro conjunto visual, num bloco espaço-temporal. O diagrama é simultaneamente um caos produzido e um germe de ritmo. É preciso construir um ritmo, é preciso construir um ato pictórico, a figura. E a figura deve exibir o duplo aspecto do diagrama, caos e germe, ultrapassando a sensação confusa em favor da sensação precisa, rítmica.¹⁸⁰

Deleuze observa que cada pintor tem que fazer uma certa mediação entre o caos e a ordem para que a tela não se perca. Nesse sentido, o “diagrama” é o espaço em que o pintor luta para capturar a sensação, e ao mesmo tempo, estruturar a tela; é o espaço em que o pintor se vale de uma lógica própria da pintura para combinar forma e informe, pensamento e sensação. Para Deleuze, não há pintor que não passe pela experiência de caos inicial que ele nomeia como “caos-germe”. Os pintores se

¹⁷⁷ Deleuze, 2007, p.24 (tradução minha).

¹⁷⁸ Ibidem (tradução minha).

¹⁷⁹ Deleuze, 2012, p.28.

¹⁸⁰ Abreu, 2010, p.304.

diferem é na maneira de mergulhar nesse caos e na avaliação que fazem da necessidade de controlá-lo para estruturar o conjunto visual da tela.

Deleuze distingue na pintura de seu tempo modos distintos do “diagrama” preencher a tela, que refletem como cada pintor lida com o caos da criação, com o acaso durante o processo criativo. Em Pollock, o caos se desenvolve ao máximo e o “diagrama” tende a tomar a tela inteira, alcançando a sensação a partir de um estado de confusão. Em Bacon, por sua vez, ele vai aparecer localizado em certas regiões para fazer surgir dali a Figura carregada de sensação.

O autor entende que o pensamento criador, tanto na pintura, como na filosofia não se dá naturalmente, espontaneamente, como anuncia Descartes. Ele nasce da recusa do ordinário e de uma composição com as forças do caos. Para se capturar um pouco de caos se faz necessário introduzir na criação algo da ordem do involuntário, do acaso, do imprevisto. E é essa a função do “diagrama” na pintura, desfazer a organização ótica, em favor de traços manuais, em favor dos traços confusos de sensação.

Assim como a linha e a cor constituem a Figura, os traços e as manchas vão constituir o “diagrama”, que é a condição genética da Figura. O “diagrama” é um caos, mas é também o germe de uma ordem rítmica. Em Van Gogh essa ordem aparece como um conjunto de traços curvos, isto é, um conjunto de tracejos que espalhados pela tela “erguem o solo, retorcem as árvores, fazem palpitar o céu”.¹⁸¹ Pollock encontra seu ritmo visual numa dança frenética de traços e manchas-cor levados ao extremo de suas funções até se pulverizarem em “lineamentos e granulações”. Na pintura de Bacon, o “diagrama” deixa rastros, na medida que sugere a deformação do corpo-Figura, a deformação do rosto em favor da cabeça, a deformação das diferentes partes do corpo que sofrem a ação das forças invisíveis, das forças do caos.

Deleuze e Guattari definem o caos como “variabilidades infinitas cuja a aparição e desaparecimento coincidem”¹⁸², ou ainda, como um instante de velocidades também infinitas “que se confundem com a imobilidade do nada”¹⁸³. Um instante “que não sabemos se é longo ou curto demais para o tempo”.¹⁸⁴ Eles argumentam

¹⁸¹ Deleuze, 2011, p.173.

¹⁸² Deleuze e Guattari, 2010, p. 237.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem.

que o mergulho no caos pode ser insuportável, na medida em que perdemos o encadeamento de nossas ideias, a capacidade de ordená-las no espaço e no tempo, segundo um mínimo de regras constantes como a semelhança, a contiguidade, a casualidade. O caos é a dissolução de tudo. Tudo aparece e desaparece numa velocidade absurda. Nos deparamos com a infinita variabilidade das formas e com a também infinita variação do tempo que nos proporcionam uma experiência de indiscernibilidade, de indistinção. Como vimos em Cézanne e em Bacon, o mergulho no caos da criação pode ser uma experiência extremamente dolorosa e angustiante, uma experiência de desordem e, até mesmo, de destruição. Portanto, as forças do caos devem ser utilizadas com ponderação na criação.

Para Deleuze, o livro sobre a pintura de Bacon é, sobretudo, um livro de filosofia. Ao abordar criteriosamente os problemas específicos da pintura, Deleuze quer pensar a relação que esses problemas pictóricos podem ter com a sua filosofia. Ele entende ser possível, a partir do pensamento do pintor, levar adiante o seu próprio pensamento. Para tanto, o filósofo quer compreender a lógica que sustenta a obra do artista, isto é, como se engendra o pensamento criador do artista, o modo de pensar do pintor que faz ver, em sua obra, algo de extraordinário, algo que não se via.

Deleuze argumenta ainda que a filosofia e a arte, são formas de pensamento que podem ponderar com o caos. Assim como no processo de criação artística, a criação do pensamento filosófico se dá a partir de uma crise, de uma catástrofe. Para romper com o estabelecido, o pensamento criador necessita de um pouco de caos para então descartar o conhecido e se abrir à uma nova ordem que virá depois. É isso que procuro evidenciar na discussão que segue.

2.4

O pensamento criador na pintura e na filosofia

Em *O Que é a filosofia?* livro escrito por Deleuze em parceria com Félix Guattari, o autor discorre sobre os modos de pensar da filosofia e da arte. Na concepção de Deleuze, a arte e a filosofia são duas atividades criativas que produzem diferentes tipos de criações. Enquanto a filosofia inventa e articula

conceitos para criar novas concepções, novas formas de pensar, a arte, por sua vez, captura blocos de sensações, no caso da pintura, blocos visuais de sensações, para criar novas formas de perceber e sentir. Para Deleuze, tanto o fazer filosófico, como a experiência artística possuem lógicas próprias, pontos de vista originais. Nesse sentido, o filósofo entende que “a compreensão não filosófica não é insuficiente, nem provisória, é uma das duas metades, uma das duas asas.”¹⁸⁵

Nota-se, em Deleuze, um interesse especial pelos modos de pensamento originais, pelas lógicas que escapam a razão e que “em determinadas condições (...), constituem a mais alta potência de existir, a mais alta potência de pensar.”¹⁸⁶ O filósofo David Lapoujade entende que o problema geral da filosofia de Deleuze seria compreender as “lógicas aberrantes”, as lógicas que, de alguma forma, pervertem, forçam o pensamento, que produzem torções, desfigurações, como no caso da lógica da sensação em Bacon. A questão que se coloca para Deleuze é: como se pode pensar em arte ou em filosofia sem que o pensamento se organize a partir de modelos? Pensar não significa necessariamente afirmar a existência de um modelo. Pensar é criar e criar é escapar dos padrões estabelecidos, fazer aparecer algo de extraordinário.

Deleuze entende que a arte é, sobretudo, um exercício de criação. O pensamento do artista, do pintor, se constitui a partir de uma percepção extra cotidiana e isso tem um efeito que desencadeia a criação de novos sentidos. Qual é o procedimento de Bacon para escapar da percepção cotidiana, do pensamento ordinário? Bacon pinta forças invisíveis, antes de iniciar a pintura, ele precisa apagar, destruir os dados ordinários que dizem respeito ao tema de sua pintura; escapar do lugar comum para encontrar o fato pictórico propriamente dito. Nesse sentido, o pintor procura sair do registro da experiência ordinária que seria uma experiência de reconhecimento, baseada na figuração, para capturar algo que ultrapassa, que força a sensibilidade, que intensifica a experiência, que potencializa o pensamento, que permita que a sensibilidade transborde até que apareça algo de original na sua pintura.

Para Deleuze, “a obra de arte é um ser de sensação”¹⁸⁷, um ser que precisa durar, se sustentar independentemente do criador ou do expectador, e o que faz a

¹⁸⁵ Deleuze, 2013, p.179.

¹⁸⁶ Lapoujade, 2017, p.13.

¹⁸⁷ Deleuze, 2010, p.194.

obra de arte durar, se sustentar não é o seu material, e sim, os blocos de sensações que a constituem. No caso da pintura, uma composição estética “feita de cores, traços, sombra e luz”¹⁸⁸, uma composição carregada de percepções e afecções, ou ainda, como quer Deleuze, uma composição carregada de “perceptos” e “afectos”. Em algum sentido, a sensação na obra de arte estaria diretamente relacionada a qualidade da percepção e a intensidade da afecção, aos “perceptos” e “afectos” que ultrapassam o percebido e o sentido.

O objetivo da arte, com os meios de material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um puro bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso é preciso um método que varie a cada autor e que faça parte da obra.¹⁸⁹

Para Deleuze, cada pintor encontra o seu método, o seu estilo para enfrentar o problema da criação, para enfrentar o caos do processo criativo, para transformar o seu próprio pensamento em pensamento criador. Bacon, por exemplo, se deixa levar pelo gesto livre. Em um dado momento, a sua pintura deixa de ser guiada pelo olho e sua mão se liberta, ganha autonomia para borrar a tela, para captar as forças que vão atuar sobre a Figura. “É como se a mão ganhasse independência e passasse a estar a serviço de outras forças, traçando marcas que já não dependem [da vontade, do olhar do pintor].”¹⁹⁰ São forças que, na tela de Bacon, encontram-se em relação direta com a sensação, na medida em que esmagam o corpo que dorme sobre a cama, dissipam o corpo que vomita numa pia, escancaram a boca para fazer escapar dela o grito. São forças que fazem a consciência transbordar, até que, em estado de choque, deixe de se subordinar ao padrão.

Segundo Deleuze, o pensamento criador pensa em termos de intensidade, portanto, a experiência da criação enquanto uma experiência extraordinária é uma experiência forte demais, terrível demais, bela demais; é uma experiência que ultrapassa, uma experiência que, em algum sentido, se aproxima da experiência do sublime descrita por Kant. No entanto, se em Kant, as faculdades do sujeito são invariáveis em seus limites, em Deleuze, o sujeito, seja ele artista ou espectador, muda com a experiência.

¹⁸⁸ Deleuze, 2010, p. 196.

¹⁸⁹ Idem, p. 197 e 198.

¹⁹⁰ Deleuze, 2011, p.171.

Na filosofia de Deleuze, a ideia do pensamento enquanto criação está relacionada a uma teoria em que ele procura conceber um “exercício diferencial das faculdades humanas”.¹⁹¹ Deleuze recusa o modelo da tradição filosófica que submete as faculdades a um senso comum e que as remete à unidade de um sujeito pensante.¹⁹² Ele se recusa a pensar o pensamento como exercício ordinário de reconhecimento, isto é, de reconhecimento do objeto, tratado como sendo o mesmo por todas as faculdades.¹⁹³ Segundo o filósofo, esse é o “mundo da representação”, da repetição do mesmo, o mundo em que a diferença está sempre subordinada à identidade, à analogia, à semelhança para se tornar objeto reconhecível.

Deleuze admite que em nossa vida cotidiana necessitamos de harmonia entre as faculdades para formar opinião sobre as coisas. No entanto, o pensamento na arte, na ciência e na filosofia, exige muito mais do que opinião, do que reconhecimento. Exige que se acrescente variedades, variáveis, variações ao dado. Exige interpretação, diferenciação, criação.¹⁹⁴ Daí a necessidade de se conceber uma mudança de registro que conduza cada faculdade humana ao seu limite, ao encontro com as potências da vida. Mas essa maneira de pensar, esse exercício superior das faculdades, não depende da boa vontade do pensador, ele se dá a partir do encontro com algo de fora, algo que suscita um problema, que perturba o sujeito pensante.¹⁹⁵ A partir do encontro com algo extraordinário, com um signo que carrega intensas sensações, como a pintura de Bacon por exemplo, o pensamento sai do registro do reconhecimento e passa ao registro da criação de novos sentidos.

Trata-se de um encontro involuntário da sensibilidade com seu objeto próprio, com as “tonalidades afetivas”, com o “dever intensivo da sensação”.¹⁹⁶ Esse encontro potente força a sensibilidade a se engajar num esforço extremo para expandir seus limites e dar conta de seus dados particulares.

¹⁹¹ Abreu, 2010, p.293.

¹⁹² Abreu, 2010.

¹⁹³ “Sem dúvida, cada faculdade tem seus dados particulares; o sensível, o memorável, o imaginável, o inteligível ... e seu estilo particular, seus atos particulares investindo o dado. Mas um objeto é reconhecido 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 do objeto. Simultaneamente, a reconhecimento exige, pois, o princípio subjetivo da colaboração das faculdades para “todo mundo”, isto é, um senso comum” (DELEUZE, 2021, p.184).

¹⁹⁴ Deleuze, 2010.

¹⁹⁵ Abreu, 2010.

¹⁹⁶ Idem, p.294.

Na teoria das faculdades humanas de Deleuze, que ele nomeia como “empirismo transcendental”¹⁹⁷, cada faculdade abandona as formas empíricas ordinárias do senso comum para se relacionar livremente com seu objeto e atingir seu limite extremo. A violência sofrida pela sensibilidade desorganiza, desorienta de tal forma as outras faculdades que elas também se veem forçadas a desenvolver novas potências. Nesse quadro de desacordo, todas as faculdades ficam liberadas para lidar com os seus dados num “exercício superior ou transcendente”. O que “não significa que a faculdade se dirija a objetos fora do mundo, mas, ao contrário, [significa] que ela aprende no mundo (...) a paixão que lhe é própria, a sua diferença radical”.¹⁹⁸

Assim, o pensamento criador em Deleuze começa pelo encontro com um signo “que força a pensar e que estabelece a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar”.¹⁹⁹ Um encontro que inclui o elemento do involuntário, do imprevisível, do acaso e que, de alguma forma, desorganiza as faculdades suscitando um problema para o qual não se tem solução, tornando “a criação não somente possível, mas necessária”.²⁰⁰ Na pintura, o pensamento criador desfaz clichês e desorganiza a maneira ordinária de ver. Na filosofia, por sua vez, se desfazem as ilusões, as ficções, as mistificações. Na pintura ou na filosofia a desordem, o caos que envolve a criação é o elemento para se combater a maneira estabelecida de sentir e de pensar.²⁰¹

Como vimos no primeiro tópico deste capítulo, pensar a natureza do pensamento é uma questão central na filosofia de Deleuze, especialmente, em suas obras: *Nietzsche e a filosofia*, *Proust e os signos*, *Diferença e repetição* e *O que é a Filosofia?*

¹⁹⁷ Segundo Abreu (2022, p. 248), “o empirismo transcendental não é uma teoria do conhecimento. Ele é um dever do empirismo quando dele se subtrai o problema do conhecimento. Se ele se afasta, como o empirismo, do racionalismo, ao subtrair a razão como fonte autossuficiente dos princípios, ele também recusa o elemento da sensação (empirismo simples), pois, segundo Deleuze, a sensação não é mais do que um corte na corrente da consciência absoluta. Desse modo, se o pensamento não começa pela razão nem pela sensação, como compreender seu movimento? (...) Pelo dever da sensação. Mas o que isto significa? Deleuze esclarece: ‘Trata-se, antes, por mais próximas que sejam duas sensações, da passagem de uma à outra como dever, como aumento ou diminuição de potência’. Evidencia-se, assim, a máxima metódica do empirismo transcendental: tomar as coisas pelo meio”.

¹⁹⁸ Deleuze, 2021, p.195 e 196.

¹⁹⁹ Idem, p.191.

²⁰⁰ Toledo, 2014, p.94.

²⁰¹ Toledo, 2014.

Em *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze argumenta que o pensamento não é natural ao homem e que depende de forças externas para se expressar em toda a sua potência. Deleuze afirma também, inspirado em Nietzsche, que o acontecimento, o fenômeno tem o estatuto de signo e é constituído por forças em relação, forças ativas e reativas que atuam produzindo valores e sentidos que se aplicam aos signos e a maneira como os interpretamos.²⁰²

Em *Proust e os signos*, Deleuze se propõe a desenvolver o argumento de que o pensamento só se mobiliza coagido, forçado por encontros fortuitos, “contrariando o postulado cartesiano da razão ou luz natural.”²⁰³ Para tanto, ele procura distinguir diferentes tipos de signos que nos forcem a pensar: os signos sensíveis, que provocam a memória involuntária; os signos amorosos, que nos fazem querer decifrar o mundo daqueles que amamos e os signos artísticos, que possibilitam a criação. Deleuze quer destacar a dimensão filosófica da *Recherche* de Proust, que narra a história de alguém que se torna escritor. O conjunto de vivências do narrador revela um aprendizado que se conquista na experiência. Quando ele acha que está perdendo tempo, ele está aprendendo com a vida, com os encontros inusitados que a vida propicia. Para Deleuze, o pensamento que surge a partir destes encontros que a vida oferece nos força a aprofundar, a decifrar a natureza dos signos. A partir da leitura de Nietzsche e de Proust, Deleuze entende que a tarefa do pensador é decifrar, interpretar, traduzir o sentido que está latente no signo. Por outro lado, pensar também é se expor, se deixar afetar pela intensidade dos signos, pela sensação que eles provocam.

Em *Diferença e repetição*, Deleuze procura dar continuidade ao que fora pensado em suas obras anteriores, e ao mesmo tempo, desenvolver uma teoria que, como vimos, concebe o pensamento a partir de um descentramento das faculdades do sujeito, quando este é afetado pela intensidade de uma sensação.

²⁰² “Deleuze ressalta que, para Nietzsche, não há fatos, só há interpretações. As interpretações fixam sentidos para tudo que existe. Só existem forças, ou melhor, relações de forças qualificadas. Nesta perspectiva, interpretar ou fixar um sentido é indicar qual é a qualidade de forças que triunfa numa determinada relação. As forças podem ter duas qualidades: serem ativas ou reativas. (...) O máximo que as forças reativas podem fazer, quando se desenvolvem, é separar as forças ativas do que elas podem, de sua ação, tornando estas últimas reativas. Assim se dá, historicamente, o triunfo das forças reativas. (...) A interpretação que se faz e a imagem que se tem das forças dependem do ponto de vista que se assume. Do ponto de vista das forças ativas, não existe nada além de forças qualificadas. Do ponto de vista das forças reativas, ao contrário, a tudo que há, correspondem ficções e mistificações.” (TOLEDO, 2014, p.86).

²⁰³ Idem, p.94.

Essa trajetória filosófica que pensa a natureza do pensamento vai se desdobrar em *O que é a filosofia?*. No livro, o autor se vale da noção de sensação – desenvolvida em *Lógica da sensação* – para conceber o sujeito pensante, o filósofo e o artista como um criador que atravessa o caos para captar “forças infinitas” ou a variabilidade necessária para que o pensamento se desenvolva criativamente. O artista transforma a variabilidade do caos em “variedade sensível”, o filósofo em “variação conceitual”. Ambos trazem do caos devires, diferenças, mudanças, zonas de indistinção para o pensamento.

Nota-se, neste percurso filosófico de Deleuze um esforço continuado no sentido de articular seu pensamento com os de outros pensadores, de promover encontros dentro e fora da filosofia. Nota-se também a importância, para a própria filosofia de Deleuze, do seu contato com a lógica da pintura de Bacon que escapa da representação. A partir desses encontros, o pensamento de Deleuze se move entre a crítica da imagem que a tradição filosófica faz do pensamento e a proposição de uma filosofia que afirme novas maneiras de pensar.

O editor Joaquim Vital, fundador da editora *Éditions de La Différence* que publicara originalmente *Lógica da sensação*, narra a sua tentativa frustrada de promover um encontro presencial entre Bacon e Deleuze, após a publicação do livro. No seu relato inusitado de um encontro fracassado, provavelmente um almoço ou jantar, ele quer chamar a atenção para o verdadeiro encontro que se dá entre o pintor e o filósofo no livro *Lógica da sensação*.

A comida estava tão sem graça quanto a conversa: ‘Cher Gilles’, ‘Cher Francis’... Eles trocavam elogios, trocavam sorrisos, voltavam a trocar elogios. Tentava-se animar a conversa, puxar assunto: arte egípcia, tragédia grega, Artaud, Beckett. Mas cada um ficava no seu canto. O vinho também não estava bom. Uma garrafa de vinho Bordeaux estava com a rolha estragada. O que foi considerado por Bacon uma ofensa pessoal. Enquanto Deleuze seguia discursando sobre o futuro da universidade.²⁰⁴

Enfim, podemos constatar que um encontro não se programa. O verdadeiro encontro entre o pintor e o filósofo já havia acontecido e estava registrado no livro de Deleuze. Quando Deleuze diz que não quer pensar sobre a filosofia, sobre a literatura, sobre a pintura, mas sim, que quer pensar com os filósofos, com os escritores, com os artistas ele está valorizando o encontro que move o pensamento

²⁰⁴ Egaña cita Joaquim Vital, 2010, p. 187 (tradução minha).

de forma criativa. Quando ele diz que quer pensar com Bacon, por exemplo, ele está, provavelmente, querendo dizer que entre o seu pensamento e o de Bacon pode se estabelecer uma zona de indistinção, uma vizinhança, um devir outro que já não é Bacon, nem Deleuze.²⁰⁵

²⁰⁵ Egaña, 2010.

Considerações Finais

Abri os dois capítulos deste trabalho me perguntando: quando começa uma paixão? Quando começa um pensamento? Essas perguntas têm a ver com o reconhecimento de meus afetos primeiros que mobilizaram a própria definição do objeto dessa pesquisa. Buscar compreender a pintura como uma maneira de pensar tem a ver com meu encontro com a arte e a filosofia; com a sensação de assombro diante das telas dos pintores e com a busca por pensar sobre os sentidos destes afetos, por decifrar o enigma que se coloca nas telas e o que poderia provocar um pensamento. Fazer a pesquisa, assim, me leva a fazer as perguntas e, de alguma forma, conecta a experiência do encontro com as obras, os artistas, os filósofos e o pensamento produzido por estes encontros.

Desse modo, neste espaço reservado às considerações finais procuro dar relevo aos achados da pesquisa que respondem ao seu objeto, quer seja, tomar a pintura como uma maneira de pensar.

A pesquisa indica que ambos os autores, cada qual a sua maneira, busca na experiência artística, na maneira de pensar do artista, mais especificamente, na maneira de pensar do pintor, alternativas para liberar as potências do pensamento, para forçar o homem a ultrapassar a experiência ordinária de pensar.

Merleau-Ponty encontra em Cézanne uma filosofia figurada que permite pensar a experiência do pensamento em vias de se realizar. Deleuze encontra na pintura de Bacon uma lógica da sensação que, em algum sentido, subverte a experiência cotidiana do pensamento. O olho de Cézanne é abertura para que as coisas e o mundo se pensem nele; o gesto de Bacon se deixa levar pelo acaso para borrar os clichês e deixar que algo de novo apareça. O sentido em Cézanne está no aparecer das coisas; o sentido em Bacon está no combate entre as forças que conservam e as forças que criam. A experiência de pintar em Cézanne é experiência de presença, de envolvimento, de permanecer no visível para se sentir próximo das coisas; a experiência de pintar em Bacon é a experiência da intensidade, da histeria, do arrebatamento. A pintura de Cézanne nos faz conceber o ver e o pensar na sua incompletude; a pintura de Bacon nos faz experimentar os limites da sensação e compreender que o pensamento pode vir como um depois.

Enquanto Merleau-Ponty procura conceber a percepção, a visão e o pensamento como experiências que nascem do contato com as coisas e o mundo, em contraposição a um “pensamento de sobrevoos” que marca as filosofias e as ciências modernas, Deleuze, por sua vez, quer legitimar um modo de pensar que não esteja coordenado por modelos ou padrões, e que forçado por um devir intensivo da sensação, se lança na aventura da criação.

Por fim, posso dizer, sem exagero, que a pesquisa é uma experiência de aprendizado que me leva a paixão de pensar, a paixão de escrever atravessado pela pintura; um pensar que é também um olhar carregado de sensação. Ah, se eu pudesse pintar!

Referências bibliográficas

ABREU, Ovídio. A arte na filosofia de Deleuze. In: *Os filósofos e a arte*. Organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *O combate ao julgamento no empirismo transcendental de Deleuze*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da crueldade*. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: VS Vasco Santos Editora, 2018.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty* – 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica de Jorge |Lúcio dos Campos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2011.

_____. *Francis Bacon: Logique de la sensation, I* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996.

_____. *Pintura: el concepto de diagrama*. Tradução para o espanhol: Equipe editorial Cactus. Buenos Aires: Editora Cactus, 2012.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado – 3ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Organização: David Lapoujade. Tradução: Guilherme Ivo – 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Proust e os signos*. Tradução: Roberto Machado – 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. Editora n-1 edições, 2018.

DELLEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Mil platôs*, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DESCARTES, René. *A dióptrica*. Discursos I, II, III, IV e VIII. São Paulo: Editora Abril, 1973.

EGAÑA, Miguel. Deleuze ‘derrière l’épaule’ de Francis Bacon. In: *Bacon en toutes lettres*. (catálogo publicado por ocasião da exposição realizada no Centre Pompidou entre setembro de 2019 e janeiro de 2020). Organização de Didier Ottinger. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019.

FOLHA DE S. PAULO (ilustrada). *Processo criativo de Cézanne é contemplado em mostra européia*. 16 de julho de 2000. Carlos Adriano de Viena. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1606200037.htm>> Acesso em: julho de 2024.

FOLHA DE S. PAULO (ilustrada). *Paris recebe dor e arte de Francis Bacon, França ganha retrospectiva*. 28 de junho de 1996. Luiz Antônio Riff de Paris. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/28/ilustrada/14.html>> Acesso em: julho de 2024.

GASQUET, Joachim. O que ele me disse... In: *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... de Joachim Gasquet*. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Editora Sistema solar, 2016.

GOMBRICH, E. H. *A História da arte*. Tradução: Álvaro Cabral – 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos S.A, 1999.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia, de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes* – 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

JUSTO, José Miranda. In: *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2011.

LAWRENCE, D.H. *A maçã de Cézanne...E eu*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editora Sistema solar, 2016.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos – 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEFORT, Claude. In: *O olho e o espírito, Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013.

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

MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 5ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2018.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Moura d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

_____. *Phénoménologie de la perception, L'œil et l'esprit, Le visible et l'invisible*. In: *Ouvres*. Paris: Éditions Gallimar, 2010.

_____. *Conversas, 1948*. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

_____. O olho e o Espírito. In: *Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira – 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. A dúvida de Cézanne. In: *Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira – 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

_____. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira – 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013c.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *A Crítica do Juízo e a Arte Moderna* (Dissertação de Mestrado). Departamento de Filosofia PUC – RJ, 1992.

OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética Deleuziana? In: *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. Organização de Éric Alliez, Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: David Sylvester*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TASSINARI, Alberto. In: *O olho e o espírito, Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2013.

VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir – Ambroise Vollard*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

Referências das telas citadas

As imagens das telas de Cézanne e de Bacon citadas e comentadas no trabalho não aparecem reproduzidas no corpo da dissertação em respeito aos direitos autorais. Contudo, elas podem ser acessadas nas referências bibliográficas e/ou nos links indicados para consulta, os quais se encontram disponíveis abaixo, segundo a ordem de citação das telas no trabalho.

1. **Paul Cézanne, *A casa do enforcado* (1873)**, óleo sobre tela; 55 x 66 cm. Coleção Musée D'Orsay, Paris.

Fonte de pesquisa:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 112.

2. **Paul Cézanne, *O lago de Annecy* (1896)**, óleo sobre tela; 65 x 81 cm. Coleção Courtauld Institute Gallery, Londres.

Fontes de pesquisa:

DUCHTING, Hajo. *Cézanne 1839-1906 Nature into art*. Tradução para o inglês: Michael Hulse. Alemanha: Benedikt Taschen, 1989, p. 203.

Société Paul Cézanne. Catalogue: Paintings. In *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné*. Disponível em:

<<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=781>>

© 2024 Société Paul Cezanne. Acesso em: setembro de 2024.

3. **Paul Cézanne, *Natureza-morta: maçãs e laranjas* (1899)**; óleo sobre tela, 74 x 93 cm. Coleção Musée D'Orsay, Paris.

Fontes de pesquisa:

DUCHTING, Hajo. *Cézanne 1839-1906 Nature into art*. Tradução para o inglês: Michael Hulse. Alemanha: Benedikt Taschen, 1989, p. 192.

Société Paul Cézanne. Catalogue: Paintings. In *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné*. Disponível em:

<<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=822>>

© 2024 Société Paul Cezanne. Acesso em: setembro de 2024.

4. **Paul Cézanne, *O monte Sainte-Victoire (1904-1906)***; óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Kunsthaus, Zurique.

Fontes de pesquisa:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 115.

Société Paul Cézanne. Catalogue: Paintings. In *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné*. Disponível em: <<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=890>>

© 2024 Société Paul Cezanne. Acesso em: setembro de 2024.

5. **Paul Cézanne, *O jardineiro Vallier (1906)***; óleo sobre tela, 65 x 54,5 cm. Foundation E. G. Buhle Collection, Zurique.

Fontes de pesquisa:

DUCHTING, Hajo. *Cézanne 1839-1906 Nature into art*. Tradução para o inglês: Michael Hulse. Alemanha: Benedikt Taschen, 1989, p. 172.

Société Paul Cézanne. Catalogue: Paintings. In *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cezanne: An Online Catalogue Raisonné*. Disponível em: <<https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=926>>

© Société Paul Cezanne. Acesso em: setembro de 2024.

6. **Francis Bacon, *Tríptico, três estudos para uma crucificação (1962)***; óleo sobre tela, painel à direita, 198 X 145cm. Coleção The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures – 4ª ed.* Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 56).

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1960s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-crucifixion>>

© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.

7. **Francis Bacon, *Figura deitada (1966)***; tela 78 X 58cm. Coleção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Fontes de pesquisa:

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1960s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/lying-figure-5>>

© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.

8. **Francis Bacon, *Estudo a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez (1953)***; óleo sobre tela, 153 X 118cm. Coleção Des Moines Art Center, Iowa.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 54).

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1950s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquez-portrait-pope-innocent-x>>

© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.

9. **Francis Bacon, *Figura no lavatório (1976)***, óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Museo de Arte Contemporâneo, Caracas.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 26).

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1970s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-washbasin>>

© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.

10. **Francis Bacon, *Pintura (1946)***, óleo sobre tela, 198 x 132 cm. Coleção Museum of Modern Art, Nova Iorque.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 30).

11. **Francis Bacon, *Segunda versão de Pintura (1971)***, óleo sobre tela, 198 x 132 cm. Coleção Museum Ludwig, Cologne.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 28).

12. **Francis Bacon, *Figura deitada com seringa hipodérmica (1963)***, óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção particular, Suíça.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 37).

13. **Francis Bacon, *Tríptico, maio-junho 1973 (1973)***; óleo sobre tela, cada painel 198 x 147,5 cm. Coleção Saul Sternberg, Nova Iorque.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 29).

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1970s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-may-june>>
© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.

14. **Francis Bacon, *Tríptico (1970)***; óleo sobre tela, cada painel 198 x 147,5 cm. Coleção National Gallery of Australia, Canberra.

Fontes de pesquisa:

DELLEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation, II - peintures* – 4ª ed. Paris: Editions de la Différence, 1996, (Figura 14).

The Estate of Francis Bacon. Francis Bacon/Art/Paintings/1970s. Disponível em: <<https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-0>>
© 2024 The Estate of Francis Bacon. Acesso em: setembro de 2024.