

ONDE A CARNE ESCAPA: BACON, DELEUZE E O CORPO SEM ÓRGÃOS

Larissa Rezino¹

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

 <https://orcid.org/0000-0001-8698-2153>

E-mail: larissafrezino@gmail.com

RESUMO:

Este artigo analisa a pintura de Francis Bacon a partir do conceito deleuziano de Corpo sem Órgãos. Para tanto, toma como base o livro do filósofo dedicado ao pintor, *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, e transita por outras obras e conceitos centrais para a construção argumentativa, com destaque para os conceitos de devir e histeria. De acordo com Deleuze, a histeria na pintura de Bacon não se refere ao pintor ou ao modelo, mas é uma característica intrínseca à própria pintura, que se distribui pela tela. Já o conceito de devir é crucial para entender como Bacon cria imagens compostas por forças na imanência de um Corpo sem Órgãos. Este artigo defende que Bacon, como pintor da sensação, foi capaz de transformar o conceito em expressão artística por meio de imagens pictóricas que modulam o paradoxo entre a visibilidade e a invisibilidade do corpo da Figura.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura; Corpo sem Órgão; Corpo; Devir; Histeria.

WHERE FLESH ESCAPES: BACON, DELEUZE, AND THE BODY WITHOUT ORGANS

ABSTRACT:

This article analyzes the painting of Francis Bacon through the Deleuzian concept of the Body without Organs. To this end, it takes as its basis the philosopher's book dedicated to the painter, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, while also drawing on other works and key concepts that support the argumentative structure, especially the notions of becoming and hysteria. According to Deleuze, hysteria in Bacon's painting does not refer to the painter or the model, but is an intrinsic characteristic of the painting itself, distributed across the canvas. The concept of becoming is crucial to understanding how Bacon creates images composed of forces operating within the immanence of a Body without Organs. This article argues that Bacon, as a painter of sensation, was able to transform the concept into artistic expression through pictorial images that modulate the paradox between the visibility and invisibility of the Figure's body.

KEYWORDS: Painting; Body without Organs; Body; Becoming; Hysteria.

¹ Doutor(a) em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), São Carlos – SP, Brasil. Pós-doutorando(a) em Filosofia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife – PE, Brasil.

Introdução

Entre as diversas obras publicadas por Gilles Deleuze, tanto as de autoria individual quanto aquelas em colaboração com Félix Guattari, *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981) configura-se como um texto explorado de maneiras diferentes pelos comentadores da filosofia deleuziana, fato que pode ser atribuído à especificidade de seu objeto, uma vez que Deleuze, afastando-se de leituras biográficas e históricas, propõe uma abordagem conceitual da pintura de Francis Bacon (1909 – 1992), privilegiando o plano das sensações que afeta diretamente o corpo — seja o do artista, do espectador ou da própria figura na tela. Nesse movimento, o filósofo não interpreta a pintura como mera representação, mas a compreende como um campo intensivo de forças e afetos, mobilizando seus conceitos filosóficos de maneira imanente às imagens. Trata-se, assim, de uma obra filosófica que pensa a arte pela via da sensação, e não de um comentário estético ou crítico tradicional.

No livro, encontra-se uma análise do corpus pictórico baconiano que revela a centralidade da temática do corpo, tratada, no entanto, por meio de sua incessante decomposição. Seja nos estudos sobre obras canônicas, nos trípticos, nas séries de crucificações ou nos retratos, a fragmentação da forma orgânica se apresenta como um vetor recorrente, instaurando uma lógica pictórica que tensiona os limites do humano — aspecto considerado pelo filósofo. As figuras pintadas por Bacon remetem, por um lado, a um estágio pré-humano, caracterizado pela emergência de elementos animalescos; por outro, a um pós-humano, delineado pela evocação da morte, da putrefação e do cadáver. Em ambos os casos, articula-se uma estética da transitoriedade que tensiona as polaridades vida-morte e arte-vida, promovendo a dissolução da identidade estável do corpo. As Figuras², então, não apenas criadas como corpos em movimento, mas como corpos em dissipação: movimentos intensivos, disformes e instáveis atravessam suas superfícies, instaurando uma indiscernibilidade que desestabiliza as formas reconhecíveis ao aparato cognitivo metódico.

Considerando a centralidade do corpo no campo de forças da pintura de Bacon, propõe-se, neste artigo, uma aproximação conceitual entre sua produção pictórica e o conceito de Corpo sem Órgãos, desenvolvido por Gilles Deleuze em suas obras filosóficas. Tal aproximação parte da hipótese de que a decomposição do corpo orgânico constitui uma atualização pictórica do Corpo sem Órgãos. Uma espécie de não-imagem do conceito. Para fins desta análise, e em consonância com os elementos constitutivos do quadro identificados por Deleuze — grande superfície plana, contorno e Figura —, elegemos a Figura como o elemento privilegiado de mediação conceitual. Essa escolha encontra respaldo no próprio texto de Deleuze (2007, p. 28), quando afirma que "o corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura", delineando uma correspondência ontológica e estética entre o corpo pictórico e a operação conceitual do Corpo sem Órgãos. Mas, embora Deleuze indique tal correspondência, sua elaboração permanece no nível de uma sugestão teórica, sem que se efetive uma articulação sistemática entre a Figura e o Corpo sem Órgãos. Essa lacuna é apontada por um segundo trecho em que o filósofo afirma:

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

A partir dessa indicação, o trabalho visa sustentar que Bacon, por meio de sua prática pictórica, não apenas representa, mas efetiva no plano da pintura a operação de desconstrução do

² Seguindo o uso do termo estipulado por Gilles Deleuze, utilizo a forma escrita do conceito de Figura com a letra “F” em maiúsculo.

organismo e a instauração de uma corporalidade intensiva, imanente e não representacional. Quer dizer, as suas Figuras não representam o Corpo sem Órgãos: elas o atualizam no campo sensível da arte. Para tanto a desconstrução da forma orgânica realizada por Bacon não configura uma arbitrariedade formal, mas antes uma estratégia pictórica rigorosa, que desarticula os códigos da representação para instaurar um novo regime de corporalidade. Por meio de procedimentos de deformação, variações cromáticas e intensificações texturais, Bacon reorganiza a matéria da carne, dissolvendo a fixidez da identidade corporal e instaurando zonas de intensidade imanente. Sua pintura constitui, assim, um verdadeiro campo de forças, em que carne, nervos e órgãos são redistribuídos em configurações instáveis, gerando um Corpo sem Órgãos que desafia e excede os limites da forma. Nesse sentido, afirmar que "Francis Bacon pintou Corpos sem Órgãos" implica compreender a dupla laboração de criação e de desconstrução operado na constituição de suas Figuras, bem como reconhecer o estatuto filosófico de sua prática artística no interior de uma filosofia da imanência.

Desfazer o corpo. Criar o Cs0

O processo de criação de um Corpo sem Órgãos, conforme proposto por Deleuze, manifesta-se por meio de uma deformação gradual e processual do corpo orgânico, na qual seus membros e órgãos deixam de ser facilmente distinguidos. Bacon, em sua pintura, confere novos usos e significados aos componentes fundamentais do corpo humano — a carne, os ossos e os órgãos —, deslocando-os de suas funções originais e criando uma nova linguagem visual. Essa transformação, longe de ocorrer por uma destruição abrupta, se dá por meio de sutis deslocamentos internos dentro da própria Figura, operando de maneira quase imperceptível e sem romper completamente com a estrutura do corpo representacional. Trata-se de uma deformação que ocorre no próprio espaço da figura, como uma contorção interna, cujos efeitos se manifestam como espasmos, pulsões que reverberam na superfície da pintura. Deleuze (2007, p. 49) comenta que é um movimento “no próprio lugar, [como] um espasmo, que dá testemunho de um outro problema característico a Bacon: a ação das forças invisíveis sobre os corpos (daí as deformações do corpo graças a essa causa mais profunda)”. Nesse sentido, a pintura de Bacon se configura como um espaço visual, no qual o corpo se desfaz sob o impacto dessas forças invisíveis, inaugurando uma lógica sensorial que é própria ao Corpo sem Órgãos. Mesmo que o movimento de transformação seja sutil e quase imperceptível, é justamente na agressão às formas e à organização dos elementos corpóreos que Deleuze encontra a singularidade do processo desconstrutivo de Bacon, que visa “desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça” (Deleuze 2007, p. 52), pois, segundo o filósofo, a cabeça é uma parte integrante do corpo.

Por não se tratar de um processo rígido, a criação de um Corpo sem Órgãos pode começar por qualquer parte do corpo. No entanto, como observa Deleuze, na maioria das telas de Bacon, é pela cabeça que o corpo começa a se desfazer. É nela que se condensa a carnalidade característica de sua pintura: as cabeças são formadas por mais carne do que osso — ainda que, do ponto de vista anatômico, o oposto seja verdadeiro. Deleuze afirma que “a cabeça é desossada, mais que ossuda. No entanto, ela não é mole, mas firme. A cabeça é [...] um bloco de carne firme que se separa dos ossos” (Deleuze, 2007, p. 33). Mesmo quando Bacon representa sua própria cabeça, esta não apresenta contornos fixos, mas se converte em “uma carne marcada por um belíssimo olhar sem órbita” (Deleuze, 2007, p. 33). Ela ocupa, nesse contexto, uma posição central, pois é a zona onde se aloja uma espécie de espírito; um espírito que é corpo, sopro vital e animal ao mesmo tempo: “espírito-porco, espírito-búfalo, espírito-cachorro, espírito-morcego” (Deleuze, 2007, p.

28). Trata-se, portanto, de uma parte do corpo modulável, vulnerável a atravessamentos intensivos — aqui compreendidos como devires e, de modo mais específico, o devir-animal.

O fluxo de devir-animal na Figura não visa à simples atribuição de traços animalescos. Trata-se, antes, de um processo pelo qual o corpo escapa à estrutura material da tela, e a Figura se dissolve, tornando-se cor e luz, com as variações cromáticas se sobrepondo à definição de contorno. Se, para parte da crítica especializada, o devir permanece como uma noção de difícil apreensão prática ou material, sustento que as telas de Bacon funcionam como operadores conceituais capazes de ancorar essa experiência e torná-la visível. Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari são incisivos ao afirmar que “os devires-animais não são sonhos nem fantasias. Eles são perfeitamente reais”. E acrescentam: “Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não devém ‘realmente’ animal, como tampouco o animal devém ‘realmente’ outra coisa” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 18). Entendo que o livro sobre pintura oferece uma resposta possível à questão levantada em *Mil platôs*, pois, ao articular o conceito à prática pictórica, torna visível a lógica sensível do devir.

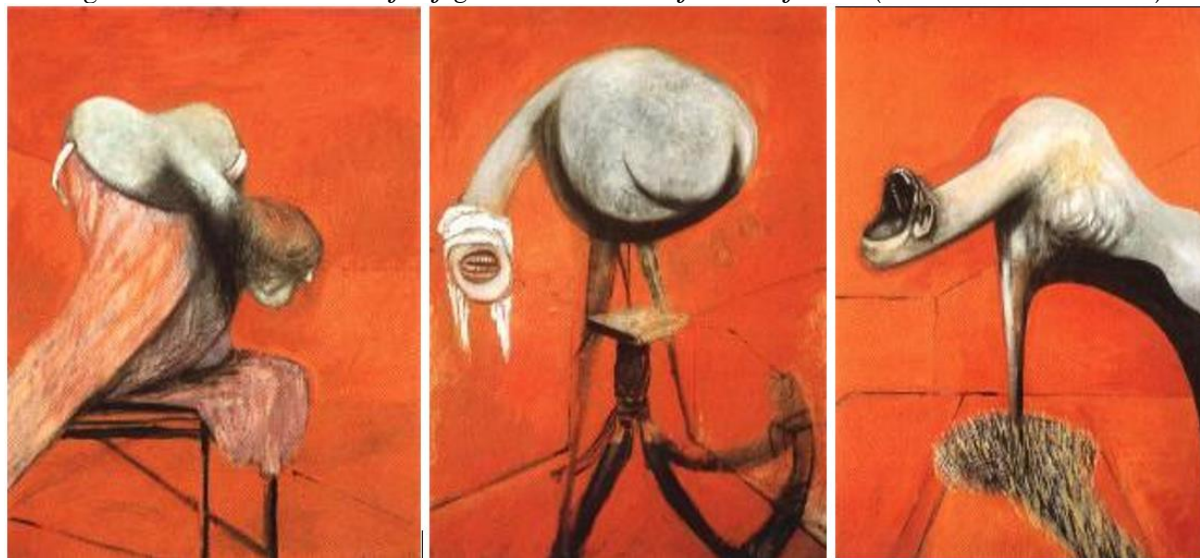
Porém, se o devir-animal tem início na cabeça, ele não se restringe a ela. Progressivamente, alcança todo o corpo da Figura. É ele o agente responsável pelas deformações corporais e pela constituição de uma zona onde já não é possível distinguir, de maneira objetiva, o humano do animal. Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, o devir-animal opera na tela como um bloco intensivo, capaz de capturar simultaneamente forças humanas e forças animais, colocando-as em estado de contaminação mútua. Nessa operação, os traços humanos se apropriam de elementos de animalidade, enquanto a forma animal é elevada a outra condição, desencarnada, quase como uma espécie de espírito. Sobre esse percurso, Deleuze observa que “o homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem [...]. Não se trata de combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal [...], o homem acoplado ao seu animal” (Deleuze, 2007, p. 29). É nessa chave que os devires, iniciados na cabeça das Figuras, conduzem à sua inumanização, ao mesmo tempo em que o animal se espiritualiza. As Figuras baconianas, tomadas por um devir-animal, expressam aquilo que o filósofo chama de “o fato comum” entre humano e animal, o acoplamento.

Como o devir não é interrompido por um produto final, ou por uma imagem-ícone que encerraria a ação pictórica e, por consequência, o devir-animal, e como ele não se constitui como cópia nem como representação de algo, o devir não cessa de devir. Em outras palavras, o devir se refaz continuamente em imagens dissonantes, ainda que tais variações sejam captadas apenas na ordem da sensação pelo espectador. Isso implica que a realidade do devir-animal é própria a ele, autônoma, pois, como afirmam Deleuze e Guattari, “o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 19). Trata-se de um lance de movimento, forças e intensidades, um hibridismo que atua na própria matéria e faz emergir não um único devir, mas uma multiplicidade deles. Quando pensado como processo contínuo nas Figuras das telas, é possível afirmar que devir-animal funciona como um dos atravessamentos que afetam a percepção, a ponto de, em certas obras, o entendimento cognitivo se perder. O que dificulta identificar de forma nítida as imagens humanas, as não humanas ou mesmo o objeto da Figura. É justamente nesse ponto que se revela o interesse de seu funcionamento. O devir-animal, ainda que tenha início na cabeça, percorre todo o corpo da Figura, mas representa apenas uma das etapas de uma modulação incessante. A função dos devires, no agenciamento pictórico do corpo sem órgãos, é potencializar a dissipação da Figura até que reste apenas sombra, luz e cor.

O tríptico *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (“Três estudos para figuras na base de uma crucificação”), de 1944, apresenta imagens particularmente potentes para a

consideração da Figura em um processo de devir-animal (ver Figura 01). Ao observá-las, é possível identificar certos elementos que remetem à figura humana: na tela à esquerda, percebe-se, por exemplo, um cabelo em tons de marrom; na tela central, uma boca exibe um sorriso repleto de dentes; na terceira tela, uma boca se abre em um grito. Esses traços são reconhecíveis por meio da reconhecimento, ou seja, por meio do ato recognitivo. Contudo, ao direcionar a atenção para as formas às quais esses elementos estão acoplados, o esforço de apreensão se intensifica. As formas escapam ao nosso aparato recognitivo, embora não se configurem como uma decomposição absoluta. Os chamados “corpos” das Figuras se assemelham a massas de carne em tonalidades de cinza, portando tanto referências humanas quanto animais. Entretanto, mesmo com tais referências, a Figura alcança uma configuração que não é estritamente animal nem inteiramente humana. Não há precisão formal. A cor cinza, por sua vez, pode evocar tanto a pele de um paquiderme quanto a carne de um cadáver humano em estado intermediário de decomposição. Essa ambiguidade distancia o olhar das especulações binárias, já que a carne que compõe o corpo da Figura situa-se em um entre, ocupando um plano que desestabiliza a distinção entre o humano e o animal. Independentemente de qualquer especulação, porém, o que se impõe com clareza é que as Figuras estão vivas. A vitalidade se manifesta ora pelo contorcimento dos corpos, como na primeira tela, ora pelo riso ou pelo grito. Trata-se de expressões de um corpo atravessado pela sensação.

Figura 01 – *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (Francis Bacon, 1944)



Fonte: Bacon (1944).

Para além da cabeça, há outra zona de indiscernibilidade onde se localiza o fato comum entre o sujeito e o animal em devir: trata-se, precisamente, de todo o restante do corpo. Um corpo que, por sua vez, é composto por uma série de elementos de dimensões variáveis, mas também por osso e carne. Deleuze (2015, p. 91), anos antes, já havia afirmado em nota de rodapé, na obra *Lógica do Sentido*, que “o corpo sem órgãos é feito só de osso e de sangue”. Isso nos permite supor que o autor revisitou essa constatação e acrescentou um novo componente à composição do CsO³ no livro sobre Francis Bacon. Verifica-se, assim, com um CsO constituído por osso, sangue e carne⁴, em que “a zona objetiva de indiscernibilidade já era todo o corpo, mas o corpo como carne

³Para evitar repetições excessivas, adotarei a sigla CsO para me referir ao conceito de Corpo sem Órgãos ao longo do texto.

⁴Um fato curioso é que Bacon tem uma relação singular e obsessiva com a carne. Em suas entrevistas, ao comentar o assunto, o relato do pintor orbita no sentido de *viande* — como um pedaço de carne morta —, tendo como referência a carne do açougue. Ele relata o seu interesse e entusiasmo em ir ao açougue e o seu deslumbramento com as cores da carne (o vermelho vivo, o amarelo), bem como sua constatação óbvia, porém intensiva, de que o corpo humano é também feito de carne — de uma carne tão vermelha

ou vianda” (Deleuze, 2007, p. 29). Chamo atenção para a versão original, em francês: “Cette zone objective d’indiscernabilité, c’était déjà tout le corps, mais le corps en tant que *chair* ou *viande*” (Deleuze, 1981, p. 28, grifo próprio). É necessário esclarecer os sentidos dos termos e seus respectivos usos na língua, o que repercute diretamente na leitura do texto de Deleuze. *Viande* refere-se à carne de um corpo humano ou animal, carne como músculo; é a carne morta, destinada ao consumo, como em *un morceau de viande* (um pedaço de carne). Já *chair* designa uma carne intensiva, viva, na qual se experimentam os prazeres. Trata-se da carne dos sofrimentos, dos gozos, das sensações em geral. *Chair* é uma carne com pulso e potência, como em *les sensations de la chair* (as sensações da carne).

Na perspectiva de Deleuze, as carnes nas pinturas baconianas preservam sua potencialidade enquanto *viande*, ainda que o interesse de Bacon recaia sobre a imagem da *chair*. Ao utilizar ambos os termos em sua obra, o filósofo francês constrói uma relação teórica entre eles: a mesma carne que guarda a forma e as propriedades da *chair* contém também as intensidades da carne enquanto *viande*⁵. A atenção à terminologia permitiu a Deleuze nomear a zona comum — a carne — onde humano e animal entram em devir. Por tratar-se de uma zona de devir, não se pode falar em carne morta, pois o devir requer forças e potências — *viande*. A *viande* que recobre os ossos das Figuras de Bacon manifesta a intensidade das cores vivas e o movimento de uma acrobacia. Há um atletismo próprio dessas Figuras: a carne atua como um acrobata que executa seus exercícios sobre o osso, o qual funciona como um aparelho de ginástica para a *viande*. Eis o devir-carne presente nas telas. Um devir que se realiza na própria carne, cujas intensidades a atravessam, contorcem e transformam. O devir confere à carne uma nova potência e inaugura uma outra dimensão de corpo: a da carne de um corpo sem órgãos. A carne do CsO reúne os dois termos e compõe um terceiro, que, em português brasileiro, se acomoda na palavra “carne”, capaz de abarcar tanto a dimensão física quanto a intensiva do humano e do animal. Em outras palavras, a carne-*chair* mantém as características do corpo-carcaça, mas é atravessada pelas intensidades da carne-*viande*, que preservam a cor e o movimento da carne viva. Novamente, esse devir-carne é a própria carne que compõe o corpo sem órgãos. Para aludir a análise aqui proposta, apresento a seguir os trechos originais que tratam do tema, acompanhados de suas respectivas traduções em nota de rodapé:⁶

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

No corpo orgânico, o osso exerce uma função estruturante: é ele quem mantém a rigidez do corpo. Nas pinturas de Bacon, no entanto, o osso surge como uma estrutura espacial. O corpo pictórico se revela à medida que os ossos instauram um novo funcionamento. O corpo deixa de ser

quanto aquela que ele observa pendurada no teto do açougue. E mais, Bacon constata que o corpo humano é, assim como os corpos dos animais pendurados, uma carcaça. No trabalho de Deleuze, há trechos nos quais ele considera o regozijo de Bacon no açougue e afirma que o pintor “é certamente um açougueiro, mas ele está no açougue como em uma igreja, em que a vianda é o Crucificado. Só nos açougues Bacon é um pintor religioso” (Deleuze, 2007, p. 31).

⁵ No texto traduzido para o português brasileiro, o tradutor optou pela seguinte tradução dos termos: *viande* por “vianda” e *chair* por “carne”.

⁶ “A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores de uma carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia. [...] A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão” (Deleuze, 2007, p. 31).

sustentado pelos ossos, e a carne já não os recobre. Nenhum elemento é excluído — todos estão presentes na tela —, mas cada um adquire a autonomia de existir sem depender do outro. É visto, então, “o osso como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura” (Deleuze, 2007, p. 30). Para Deleuze, a relação entre carne e osso exige uma tensão pictórica, instaurada precisamente pela disposição incomum desses elementos. Tal confronto se dá na *viande*, na recusa de uma composição harmoniosa ou estável. Nesse contexto, “na *viande*, é como se a carne descasse dos ossos, enquanto os ossos se erguem da carne” (Deleuze, 2007, p. 30). No conjunto da obra de Bacon, é possível perceber, especialmente nas séries de crucificação, o atletismo da carne sobre os ossos das Figuras, bem como o devir *viande-chair* que preserva, nas telas, todo o sofrimento e a cor da carne viva.

Na obra *Painting* (“Pintura”), de 1946 — uma das mais reconhecidas de Francis Bacon —, o artista pinta, de maneira explícita, a imagem de um açougue. Um grande pedaço de *viande* aparece suspenso na mesma posição em que é comumente exposto em açougues (ver Figura 02). Seus ossos estão visíveis, e a carne se estende de uma extremidade à outra da tela. A peça, representada com os “braços abertos”, assemelha-se à forma de um corpo crucificado. É justamente nesse ponto que Deleuze identifica uma dimensão de “religiosidade” no trabalho de Bacon. Ainda que não se trate de uma associação direta à imagem de Cristo pregado na cruz, a aproximação simbólica é evidente. Outros pedaços de carne e ossos também estão dispostos na composição, e há ainda elementos menores, deformados ao fundo, que não desviam, contudo, a atenção da figura central. Analisando a imagem verticalmente, de baixo para cima: a Figura ascende por meio do uso de sombras e manchas em tons escuros, alcançando a forma do dorso de um homem. A parte inferior da cabeça recebe iluminação, evidenciando uma boca aberta, em uma espécie de sorriso. Em seguida, a Figura é novamente tomada pela escuridão, agora sobreposta pela mancha. A sombra de um guarda-chuva recobre sua cabeça, ocultando qualquer outro detalhe visível. Por fim, a imagem atinge seu ápice com a luz projetada sobre os pedaços de *viande* que pairam acima da Figura, conferindo à carne crucificada o destaque visual da tela.

Figura 02– *Painting* (Francis Bacon, 1946)



Fonte: Bacon (1946).

Para Deleuze (2007, p. 31), “a *viande* é o objeto mais elevado de piedade em Bacon” — afirmação cuja força se revela plenamente nesta obra. Nessa direção, Ficacci (2010, p. 65) observa que *Painting* (1946) apresenta a imagem de “uma carcaça esquartejada que deve a sua magnificência horripilante ao sincretismo com a imagem de um homem crucificado na arte cristã”. Tal sincretismo se constrói por meio da recorrente referência à crucificação. Bacon reconhece o corpo como um “complexo vulnerável de matéria carnal encharcada por torrentes de sangue”, e, mais do que isso, como “um organismo frágil, uma imensa ressonância expressiva de sentimentos, com a tragédia universal da existência e da piedade humana” (Ficacci, 2010, p. 65). Se Bacon inscreve a crucificação em sua obra, é porque o mito “excita a fantasia até o ponto da obsessão, emancipado de qualquer condicionamento cultural ou de devoção religiosa” (Ficacci, 2010, p. 65). Desse modo, *Painting* (1946) condensa, em uma única composição, os elementos estruturantes da singularidade pictórica de Bacon. Através do uso da luz, a obra transmite sensações que escapam à representação ordinária, instaurando uma experiência sensível marcada por tensão, sofrimento e intensidade. Assim, se me arrisco a pensar a carne nesse quadro de açougue, uma carne atravessada pelo devir-animal, posso afirmar que, na tela, encontra-se uma carne que não é nem propriamente *viande*, nem propriamente *chair*. Trata-se, antes, de uma carne enquanto *la volaille* — a carne de aves destinadas à alimentação — que, imersa nos devires, torna-se a imagem de uma carne *viande-chair-volaille*. É a imagem de uma carne que talvez tenha iniciado o processo de criação como um pássaro, mas que, ao entrar em devires, transformou-se em *viande* de açougue. Acerca da criação dessa tela, o próprio pintor comenta:

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

Seguindo com a desconstrução do corpo, em muitas telas de Bacon, há um órgão em particular que se destaca: a boca. Isso se deve ao fato de que, na transição do corpo orgânico para a criação de um corpo sem órgãos, a boca desempenha, para Deleuze, um papel central no processo de desfazimento. Ela funciona como canal de passagem, como via de libertação do corpo. No CsO, a boca pode, em determinado momento, assumir simultaneamente as funções de boca e de estômago na mesma Figura. Em outra ocasião, essa mesma boca desaparece, dando lugar a um novo órgão, como o ânus, o olho, o intestino; sendo que qualquer um deles pode exercer a função que antes pertencia à boca. Há, nas telas, um movimento contínuo de desaparecimento e aparecimento dentro de um mínimo de corpo. Como o CsO não é um corpo estratificado, tampouco o são os seus órgãos. Trata-se de um corpo que exige movimento, trocas constantes, metamorfoses ininterruptas. Por isso, a presença de órgãos indeterminados exercendo funções temporárias é, penso, uma das marcas definidoras do corpo sem órgãos. Nessa direção, retomo Deleuze:

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

Como em quase tudo que Bacon pintou, parece que a boca foi uma de suas obsessões. Não apenas a boca enquanto órgão, mas as formas físicas de sua expressão quando atravessada por sensações no corpo, seja em grito, seja em sorriso. Nas pinturas baconianas, a boca ultrapassa a

condição de mero órgão. Ela carrega uma potência de indeterminação que transforma a vianda em uma cabeça sem rosto na Figura. A boca aparece como um buraco por onde o corpo passa e escapa, por onde a carne desce. É esse buraco que Deleuze associa ao que Bacon chama de grito na “imensa piedade pela vianda” (Deleuze, 2007, p. 34). De modo que a boca pode transitar do grito ao sorriso como meio de dissipar a Figura. Por meio do sorriso, a Figura pode escapar, apesar que, nas obras de Bacon, o sorriso não cumpre outra função mais crucial que esta: “assegurar a dissipação do corpo” (Deleuze, 2007, p. 36). Pode-se dizer que faz surgir de um corpo feito de “nada de boca. Nada de língua. Nada de dentes. Nada de laringe. Nem esôfago. Nem estômago. Nem ventre. Nem ânus” (Artaud apud Deleuze, 2007, p. 52). O que interessa aqui não é a forma que a boca assume, se grito ou sorriso, mas o fato de ela se constituir como um elemento singular do corpo sem órgãos. Em suma, é pela boca — em riso ou em grito — que o corpo escapa e se faz visível como um CsO. Conforme indica Deleuze (2007, p. 24): “o grito de Bacon é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca”.

A fim de desenvolver a argumentação teórica suposta na teoria deleuziana, recorro à obra *Head VI* (“Cabeça VI”), de 1949 (ver Figura 03). O CsO presente na tela *Head VI* tem, no grito, um recurso central para o desmantelamento do corpo orgânico. Na entrevista concedida a David Sylvester, o entrevistador busca compreender melhor a relação entre Bacon e Velázquez, o uso do grito e do sorriso, e propõe uma possível associação entre a figura do papa e a figura paterna do pintor. Essa hipótese é recusada por Bacon, embora não de maneira categórica, que admite não saber ao certo como se instaurou sua obsessão pela figura papal (Sylvester, 2007, p. 71). Nesse trecho da entrevista, Bacon também menciona o seu desejo de pintar um papa gritando, utilizando a boca como um elemento pictórico no mesmo plano que Monet⁷ empregava em suas paisagens. Algo semelhante ocorre na entrevista com Maubert, em que o entrevistador repete a tentativa de compreender a relação entre Bacon e Velázquez. Mais uma vez, o pintor discorre sobre a boca das suas Figuras papais. Bacon também comenta sobre o seu fascínio pela boca do papa em semissorriso, pintada por Velázquez — uma leitura muito particular sobre o que considera ser o sorriso (quase invisível) do papa Inocêncio X —, e afirma que foi esse o sorriso que tentou reproduzir ao longo dos anos, sem, contudo, obter uma imagem satisfatória. Com esse intuito, criou uma boca disforme, por não ter conseguido capturar o instante preciso do frêmito sorridente do papa retratado pelo pintor espanhol.⁸ Bacon, então, declara sua compreensão sobre o que é um grito e reconhece sua inabilidade em representar o riso:

FB: Você poderia dizer que um grito é uma imagem do horror. Na realidade eu quis pintar mais o grito do que o horror. Imagino que se eu tivesse realmente pensado no que poderia provocar o grito em alguém teria conseguido reproduzir melhor aquele grito que tentei pintar. (...) DS: As bocas abertas — elas sempre foram pintadas visando à expressão de um grito? FB: A maioria das vezes, mas nem sempre. Você sabe como a boca muda de forma. Sempre me impressionei com os movimentos da boca e com a forma dela e dos dentes. Dizem que há muitas implicações sexuais aqui, e eu sempre fui obcecado pelo formato da boca e dos dentes, talvez essa obsessão hoje não exista mais, mas houve épocas

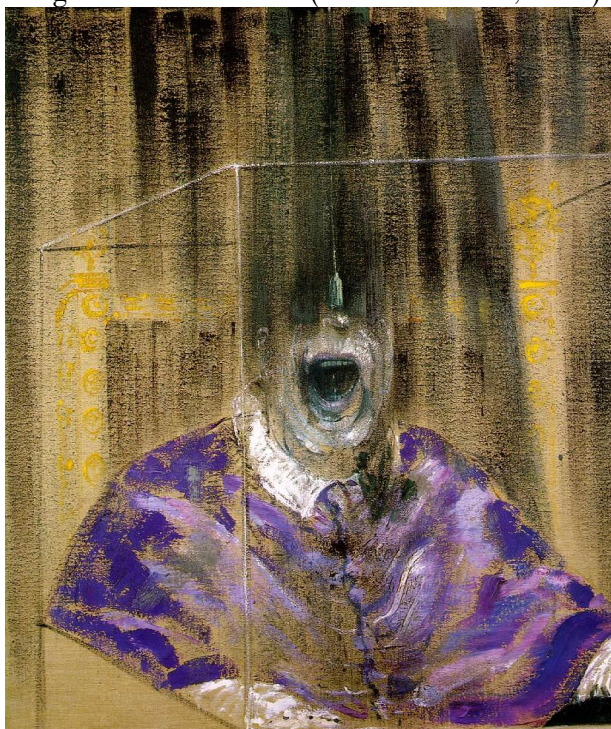
⁷ “FB: Quando eu pintei o papa gritando, não fiz da maneira como pretendia. Eu vivia, como já lhe disse, obcecado por Monet, numa época em que, acho eu, ninguém ainda estava, porque me lembro de que, quando começava a falar sobre ele, as pessoas diziam: ‘um monte de ice-cream é o que a sua pintura é’, elas não conseguiam entender. Antes disso, eu já havia comprado aquele livro lindo, com fotografias coloridas à mão, sobre doenças da boca, e, quando fiz o papa gritando, não queria pintá-lo daquele jeito... queria fazer a boca com a beleza das suas cores, e todo o resto como um pôr do sol, ou qualquer outra coisa de Monet, e não simplesmente um papa que é mostrado gritando. Se eu voltar a fazê-lo, que Deus não permita, será como um verdadeiro Monet” (Bacon apud Sylvester, 2007, p. 72).

⁸ “FB: Sabe, quando fiz meu primeiro papa, não o fiz como queria... FM: Quer dizer que o perdeu, que passou ao largo do seu tema? FB: Na época, eu queria fazer a boca. Apenas a boca do papa gritando. [...] FB: No início, pretendia me interessar pela boca, apenas pela boca. Todo o interior, suas formas e cores. Eu tinha aquele livro sobre as doenças da boca e queria tratá-la como um pôr do sol de Monet. Falhei, claro. Talvez um dia consiga...” (Bacon apud Maubert, 2010, p. 43).

em que ela era muito forte. Eu gosto, como você talvez diria, do brilho e da cor que se projetam da boca, e sempre desejei, de certa forma, pintá-la como Monet pintava um pôr do sol. (...) E também sempre quis, mas nunca consegui pintar o riso (Bacon, apud Sylvester 2007, p. 50).

A despeito de seu discurso de modéstia, se Bacon não conseguiu pintar a boca (em grito ou sorriso) tal como desejava, por outro lado, produziu algo singular: foi capaz de conferir à boca um novo funcionamento, ao tornar manifesto um grito que se impõe mesmo no silêncio. Nas telas em que as Figuras gritam, há uma sensação de intensidade sonora que, embora muda, é quase audível; um berro que escutamos em silêncio e que, em silêncio, ressoa. Ao observar a tela (Figura 03), pictoricamente podemos ouvir a força do grito mudo do papa, que parece estar em queda ou em suspensão.

Figura 03 – *Head VI* (Francis Bacon, 1949)



Fonte: Bacon (1949).

O prolongamento da boca se estende do grito ao sorriso. Os sorrisos das Figuras instigam a refletir sobre suas motivações. Diferentemente do grito, que provoca uma sensação propriamente inquietante — coerente com a gramática pictórica de Bacon —, o sorriso pode, à primeira vista, parecer um elemento deslocado ou até mesmo incoerente. No entanto, como aponta Deleuze, os sorrisos das Figuras de Bacon são sorrisos histéricos, e isso altera profundamente o significante do ato de sorrir. Esses sorrisos não evocam graça, alegria ou gargalhada. Ao contrário, transmitem a perturbação de uma Figura que sorri diante de sua própria dissipação. É um sorriso inquietante. Há, neles, o que Deleuze chama de “insistência do sorriso para além do rosto e sob o rosto”, fazendo com que ele se prolongue no corpo. Da mesma forma, o grito carrega “a insistência de um grito que subsiste à boca”, de modo que ele reverbera por toda a tela. Há ainda “a insistência de um corpo que subsiste ao organismo”, que o deforma, e a “insistência dos órgãos transitórios que subsistem aos órgãos qualificados”, atribuindo novos funcionamentos aos corpos das Figuras histéricas de Bacon (Deleuze, 2007, p. 57). Tais características reafirmam a condição dessas Figuras enquanto corpos sem órgãos pictóricos.

O prolongamento da boca configura-se como uma forma de dissipação da Figura que é realizada pelas forças que atravessam o corpo que tornam-se visíveis através do sorriso nas imagens (Deleuze, 2007, p. 68). Segundo o filósofo, há uma propriedade singular nos sorrisos pintados por Bacon que, para além de sua dimensão estética, garantem uma funcionalidade específica: a de possibilitar o escape e a decomposição do corpo. O corpo se desfaz à medida que a Figura sorri. Esse recurso, comentado por Deleuze, manifesta-se em diversas telas de Bacon. O autor destaca, entre outras, a obra *Painting*, tanto em sua versão de 1946 (Figura 01) quanto na de 1971 (Figura 04). Em ambas, observa-se “um sorriso evanescente, inquietante, na cabeça do homem de guarda-chuva”, sendo precisamente esse sorriso o responsável pela dissolução do rosto, como se ele estivesse exposto à ação direta de um ácido que consome o corpo (Deleuze, 2007, p. 36). Trata-se de Figuras compostas por pedaços de carne em devir, que não remetem a formas humanas reconhecíveis, exceto por suas extremidades, onde se localiza o órgão boca. As Figuras gritam, sorriem e experienciam sua inevitável dissipação, como evidenciado pelo corpo que se arrasta à esquerda da tela. É a partir do sorriso que Deleuze formula sua concepção de histeria⁹ na pintura baconiana, entendendo-o como operador da deformação do corpo.

Figura 04 – *Second version of Painting*, 1946 (Francis Bacon, 1971)



Fonte: Bacon (1971b).

A fim de uma melhor compreensão teórica, deixo de lado, por um momento, a decomposição em partes Figura e retomo a uma concepção do ato de criação do CsO que está interligada. O pensador francês encontra um elemento comum entre as abordagens anteriores ao

⁹A noção de *histeria* abordada por Deleuze mantém as características clássicas estipuladas pela psiquiatria no século XIX. Ele utiliza tal noção a fim de determinar que semelhanças existem entre os corpos em um quadro clínico histérico e os elementos que animam os corpos das telas de Bacon. Recorremos a um dicionário de psicanálise para encontrar uma definição mais precisa de histeria: “Derivada da palavra grega *hystera* (matriz, útero), a histeria é uma neurose caracterizada por quadros clínicos variados. Sua originalidade reside no fato de que os conflitos psíquicos inconscientes se exprimem de maneira teatral e sob a forma de simbolizações, através de sintomas corporais paroxísticos (ataques ou convulsões de aparência epiléptica) ou duradouros (paralisias, contraturas, cegueira)” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 351).

Francis Bacon: Lógica da sensação e a concepção nele desenvolvida: o fundo histórico como uma constante em todas as diversas manifestações do corpo sem órgãos. Nessa obra, o autor investiga a questão da histeria e do corpo — mais precisamente, a realidade histórica do corpo —, evidenciando como a relação entre a pintura e a histeria se realiza na noção de corpo sem órgãos, uma vez que as Figuras baconianas são compreendidas como corpos históricos. Para sustentar tal entendimento, Deleuze analisa a série completa da histeria, o que equivale, em seus termos, à série da “realidade histórica do corpo”. Nesse contexto, ele esclarece o caráter sintético da sensação e os diferentes níveis que a compõem. A partir dessa perspectiva, a série completa do corpo sem órgãos revela-se como a própria realidade histórica das pinturas.

A relação que Deleuze encontra entre a pintura e a histeria tendo em vista os trabalhos de Bacon sobrevém na maneira, ou nas maneiras, como os corpos expressam os sintomas da histeria. Ou, no caso de Bacon, nas maneiras como os corpos de suas Figuras manifestam sintomas históricos. Sublinho que termos como “paralisia”, “contorção” e “crise nervosa” tanto são encontrados na definição descritiva do que é uma crise histórica; como são comumente utilizados na literatura crítica para descrever a condição dos corpos nas pinturas de Bacon. Desse modo, a aproximação deleuziana se faz por via da conversão das emoções manifestas no corpo.¹⁰ Na histeria, tudo que é psicossomático é sintomático no corpo, o que quer dizer que o corpo tem um papel central na exteriorização das sensações, afecções e emoções dos casos. Essa centralidade do corpo é a mesma que encontramos nas pinturas de Bacon: o privilégio da Figura — que possui um corpo — para a criação do corpo sem órgãos. Nota-se que os corpos sem órgãos em Bacon não são corpos assintomáticos, e sim corpos em plena crise histórica, pois são corpos que se encontram em convulsão, em estado de hipertrofia, contraturas, paralisias e outros sintomas. A crise histórica vista na pintura é a captura do momento exato da passagem da onda nervosa que faz com que o corpo expresse os sintomas históricos. Tais sintomas funcionam, parcialmente, na mesma temporalidade dos órgãos de um CsO. Ou seja, podem se relacionar com outros órgãos e sintomas durante a mesma crise, ou acontecer ao mesmo tempo, ou se alterar; podem até mesmo ser fixos em apenas uma parte do corpo ou mudar frequentemente de órgãos e membros.

Outro aspecto de aproximação entre a histeria e a pintura seria a hipersensibilidade que se manifesta no corpo histórico por meio de impressões sensoriais exageradas que lhe causam ansiedade, descontrole, etc. Deleuze reconhece que há a mesma hipersensibilidade nas obras de Bacon. Os corpos baconianos têm excesso de sensibilidade devido às intensidades que atravessam a tela ou até mesmo aos órgãos transitórios que acarretam o aumento da sensação devido à passagem das ondas nervosas pelo corpo. Isso leva a contorções e contrações, ou mesmo à rigidez ou ao descontrole sobre certa parte do corpo. Nas telas, os efeitos de contraturas e de hiperestésias são marcados nas zonas limpas, enquanto as paralisias se dão nas zonas ausentes. Deleuze indica essa projeção no *Triptych August* (“Tríptico agosto”), de 1972. Nesse tríptico, há a composição de Figuras históricas com as imagens dos seus corpos histerizados (ver Figura 05). Na tela à direita, o próprio pintor Francis Bacon serviu de modelo e criou uma espécie de autorretrato, enquanto na tela à esquerda o modelo foi George Dyer. Já na tela central as Figuras derivam de uma das fotografias de lutadores do fotógrafo Eadweard Muybridge. Todos os corpos estão em plena crise histórica. Nas três telas, há um trabalho corporal detalhado e intenso em contraste com os elementos de composição da tela. Mas especialmente os corpos das figuras centrais são difíceis de desvelar. No acoplamento, os seus torsos se misturam e as Figuras aparentam ter apenas uma única cabeça. Há a presença de um corpo com sua boca colada ao chão, com os olhos bem fechados e finos cabelos castanhos puxados para a frente. É interessante notar uma peculiaridade do tríptico: uma vez que as telas estão colocadas uma ao

¹⁰ Nota-se que a histeria leva Freud a postular um corpo pulsional, cujo funcionamento escapa inteiramente da fisiologia — uma espécie de corpo intensivo tal qual pensado pela psicanálise.

lado da outra, é possível observar a simetria formal, nem sempre vista nas telas de Bacon.

Figura 05 – *Triptych August* (Francis Bacon, 1972)



Fonte: Bacon (1972).

A histeria é igualmente mobilizada por Deleuze para pensar a noção de presença no quadro, tal como desenvolvida por Michel Leiris. Para ambos os autores, a “presença” designa a impressão imediata que nos atravessa diante de uma obra de arte — neste caso, a de Bacon. Trata-se de uma ação direta sobre o sistema nervoso, intensificando as sensações sem que se possa remeter a uma representação estabilizada da imagem. Para que essa proposição seja compreendida, é necessário reconhecer que Deleuze desloca a relação entre Figura, tela e pintor a partir da categoria de histeria. A histeria, nesse contexto, não se fixa nem no modelo que serviu à composição, nem no pintor enquanto sujeito criador, tampouco na Figura pintada. Trata-se, antes, de uma histeria própria da pintura, que se distribui por toda a superfície da tela. Há, assim, uma horizontalização das instâncias envolvidas: a Figura como o histérico, a tela como o histerizado, o pintor como o histerizante. Deleuze (2007, p. 58) afirma: “não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura. O que a histeria é totalmente incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura o faz”. Assim, Bacon pinta a histeria e, concomitantemente, ele histeriza o quadro. É nessa direção que Deleuze comenta:

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

Em uma obra pictórica, os elementos apresentados mantêm-se ancorados na estrutura representacional da tela. Há, portanto, presença, mas não uma presença inelutável. É justamente esse ponto que Bacon tensiona ao se perguntar como trazer a presença irrepreensível, como histerizar o quadro sem recair nas armadilhas da figuração ou da abstração. De acordo com Deleuze, é o rudimento histérico da pintura que possibilita a extração de puras presenças da tela. Isso ocorre porque, ao se insurgir contra as normas estabelecidas, diferentemente daquelas que buscam a essência da arte, a pintura abre a possibilidade de um corpo em fuga. No exato momento em que esse corpo escapa, ele reconhece a matéria que o constitui: sua pura presença. A descoberta da materialidade do corpo enquanto presença só é acessível por meio da especificidade da pintura em seu sistema de linha-cores, em seus órgãos multifuncionais e na constância indeterminada do

olho. É precisamente o olho que, na pintura, se ajusta à presença material dos elementos e da Figura na tela. No entanto, como observa Deleuze, a pintura “não trata o olho como um órgão fixo”; pelo contrário, “liberando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado” (Deleuze, 2007, p. 58, grifo nosso). Nessa operação, “o olho se torna virtualmente um órgão indeterminado, polivalente, que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença. A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...)” (Deleuze, 2007, p. 58). A partir disso, a capacidade singular da pintura de agenciar o corpo orgânico em direção a um corpo sem órgãos sustenta uma prática pictórica que opera em dupla função: subjetiva e objetiva. Subjetivamente, a tela captura o movimento do olhar orgânico, do espectador e do pintor, convertendo-o em um órgão transitório. Objetivamente, ela atualiza a presença de um corpo desatrelado da representação, mobilizando linhas e cores. Em simultâneo, esse duplo exercício torna visível a presença de um corpo cuja apreensão depende do olho enquanto órgão capturador da presença.

A célebre afirmação “com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura” (Deleuze, 2007, p. 58) exprime a capacidade própria do pintor de tornar visível o invisível ao pintar a onda nervosa que dá origem à sensação no encontro com forças exteriores. No caso da pessoa histérica, seu corpo funciona como uma tela atravessada por essas mesmas forças. No entanto, o efeito da onda nervosa, nesse contexto, não produz arte, mas se expressa como sintoma de uma patologia. Há, portanto, uma aproximação entre pintura e histeria, mas essa aproximação não implica uma romantização da histeria. Nas telas de Bacon, o procedimento é outro. É como se a histeria fosse amplificada no movimento de captura da sensação, não permanecendo confinada ao corpo enquanto disfunção clínica, mas exteriorizando-se através das Figuras. Podemos, então, falar em uma histeria na pintura porque a pintura é capaz de fazer ver presenças que excedem o corpo orgânico. Como Deleuze afirma: “queremos dizer, com efeito, que há uma relação especial entre a pintura e a histeria. É muito simples. A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação” (Deleuze, 2007, p. 58). A potência da pintura reside também no fato de que seu material já opera, por si só, contra a representação. Onde “o sistema das cores é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura” (Deleuze, 2007, p. 58). Dessa forma, Bacon não deve ser compreendido como um pintor da histeria, mas como um pintor da sensação. Essa é a máxima que orienta o pensamento deleuziano ao longo de toda a obra dedicada ao artista. A noção de “pintar a sensação”, que estrutura esse livro, será retomada anos depois em *O que é a filosofia?*, publicado em 1991 em coautoria com Félix Guattari. Nesse novo contexto, os autores expandem a ideia de sensação a todos os fazeres artísticos e atribuem à criação da sensação o estatuto de condição fundamental de toda e qualquer obra de arte. Trata-se, contudo, de uma sensação que se deixou atravessar por devires e adquiriu uma densidade não representativa — assunto para outro artigo.

Conclusão

Retomando o percurso a fim de avançar e concluir o texto, a pesquisadora Anne Sauvagnargues, em sua obra *Deleuze et l'art* — que figura entre os trabalhos mais relevantes sobre o filósofo — desenvolve esse conceito no capítulo “Le corps sans organes”. Segundo a autora, o conceito de CsO oferece uma nova perspectiva para se pensar o corpo, sem reduzi-lo a uma forma orgânica. Através dele, o corpo é pensado por meio de uma lógica de forças, com base na ideia de individuação. Nesse sentido, Sauvagnargues argumenta que “o corpo sem órgãos é usado para pensar sobre a corporalidade e a morfogênese dos corpos sem relacioná-los com um princípio

unificador exterior, [por exemplo:] alma, forma, unidade de um organismo” (Sauvagnargues, 2009, p. 85, tradução própria)¹¹. O corpo passa então a ser “situado no nível da matéria ainda não informada, isto é, em termos de forças” (Sauvagnargues, 2009, p. 85, tradução própria)¹², sendo arrastado ao plano da imanência absoluta. Não por acaso, segundo a autora, o conceito de CsO é inicialmente apresentado em relação direta com a arte. Ao elaborá-lo, Deleuze revela seu profundo interesse pelas zonas de indiscernibilidade entre arte e filosofia. A arte, sob essa perspectiva, se estabelece como ponto de acesso a uma nova corporalidade, que é justamente a do CsO. A força que percorre as obras de arte — seja na literatura, no teatro, no cinema, na pintura ou em qualquer outro meio expressivo — opera efeitos ativos através das sensações que produzem no encontro com o espectador. Essa força, enquanto sensação, tem a capacidade de elevar a vida a um nível de intensidade inorgânica, mesmo quando manifestada sob uma forma orgânica.

Neste ponto, é possível traçar uma clara aproximação com os argumentos desenvolvidos em *Lógica da sensação*, uma vez que pintar o CsO equivale a pintar a sensação. Bacon não pinta um corpo orgânico, representativo, extenso; pinta um corpo intensivo, potente e vivido, atravessado por sensações. Suas telas apresentam CsO compostos de carne e nervos submetidos à ação de ondas que os percorrem e traçam níveis de sensação. Essas sensações são, por sua vez, as forças que atuam diretamente sobre o corpo, tensionando seus músculos em um exercício de atletismo que culmina em grito. O corpo, nesse contexto, não é figurativo de algo, mas sim produto da sensação e, simultaneamente, produtor de sensação. Bacon apresenta a libertação do corpo vivo de suas figuras, isto é, a libertação de um corpo que já não se encontra preso à organicidade nem codificado pelas estratificações sociais, políticas, econômicas, psicológicas e identitárias dos organismos representacionais. Os corpos pictóricos são corpos sem órgãos justamente por serem corpos vivos atravessados por multiplicidades. Eles escapam à lógica dominante, desorganizando a percepção dos aparelhos cognitivos de tal modo que não é possível fixar-lhes uma identidade. Mesmo suas eventuais semelhanças com modelos preexistentes não operam por reprodução, mas pela produção de outras intensidades a cada novo encontro, o que nos remete diretamente à noção de CsO. Segundo a pensadora:

O corpo sem órgãos não é um corpo desprovido de órgãos, mas um corpo abaixo da determinação orgânica, um corpo com órgãos indeterminados, um corpo em processo de diferenciação. Para retomar as categorias de Diferença e Repetição, trata-se do plano virtual de forças que ainda não se atualizaram de uma forma determinada. O organismo é, assim, pensado por Deleuze como a forma que aprisiona o corpo em uma organização corporal definida, em uma determinação orgânica que captura a vida e, portanto, a aprisiona. O corpo sem órgãos designa então a vida inorgânica, ou seja, um poder de individuação ainda não atualizado sob a forma de um organismo¹³ (Sauvagnargues, 2009, p. 86, tradução nossa).

Correlacionando esses pontos, Deleuze (2007, p. 52) afirma que Bacon, “contrariamente a uma pintura miserabilista que pinta pedaços de órgãos, [...] nunca deixou de pintar corpos sem órgãos, o fato intensivo do corpo”, que escapa à organização do organismo. Dessa maneira, há uma valorização do corpo das Figuras, mas apenas quando estas entram em devires de um não-

¹¹ No original: “Le corps sans organes sert à penser la corporéité et la morphogenèse des corps sans les rapporter à un principe unifiant extérieur, âme, forme, unité d'un organisme”.

¹² No original: “Se situant au niveau de la matière non encore informée, c'est-à-dire au plan des forces”.

¹³ No original: “Le corps sans organes n'est pas un corps dépourvu d'organes, mais un corps en deçà de la détermination organique, un corps aux organes indéterminés, un corps en voie de différenciation. Pour reprendre les catégories de Différence et Répétition, il s'agit du plan virtuel des forces qui ne se sont pas encore actualisées en une forme déterminée. L'organisme est donc pensé par Deleuze comme la forme qui emprisonne le corps dans une organisation corporelle définie, dans une détermination organique qui capte la vie, et ainsi l'emprisonne. Le corps sans organes désigne alors la vie inorganique, c'est-à-dire une puissance d'individuation non encore actualisée sous la forme d'un organisme”.

corpo. Bacon se torna, assim, o criador de um paradoxo pictural: dá visibilidade ao corpo invisível do CsO ao mesmo tempo em que torna invisível o corpo figurado. A invisibilidade dos corpos das Figuras é constitutiva da própria tela. Trata-se de um corpo que se mostra enquanto se esconde. Bacon recria a anatomia humana em formas não humanas por meio de devires que liberam o corpo e os órgãos de seus processos automáticos. Ele não pintou um corpo orgânico, representativo, objetivo ou extenso. Pintou, sim, um corpo intensivo, potente, vivido, que experimenta e transmite sensações. Isso nos permite afirmar que o CsO é um corpo intensivo, e não extensivo. Ele é intensivo porque é preenchido por sensação, se constituem e se movem de acordo com o grau de sensação que os atravessa e os faz vibrar.

Referências

- BACON, Francis. *Head VI*. 1949. 3 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/head-vi>. Acesso em: 2 março 2026.
- BACON, Francis. *Painting*. 1946. 2 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-1946>. Acesso em: 2 março 2026.
- BACON, Francis. *Second version of Painting*, 1946. 4 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/second-version-painting-1946-museum-modern-art-new-york>. Acesso em: 2 março 2026.
- BACON, Francis. *Three studies for figures at the base of a crucifixion*. 1944. 1 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-figures-base-crucifixion>. Acesso em: 2 março 2026.
- BACON, Francis. *Triptych August*. 1972. 5 gravura. Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-august-1972>. Acesso em: 2 março 2026.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução: Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.
- FICACCI, Luigi. *Francis Bacon, sob a superfície das coisas*. Tradução: Ana Margarida Obst. Köln: Taschen, 2010.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Supervisão da edição brasileira: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Puf, 2009. (Collection Lignes d'art).
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Larissa Rezino. larissafrezino@gmail.com