

Viso - Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Diagrama e catástrofe:
Deleuze e a produção de imagens pictóricas**

Cíntia Vieira da Silva

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
Ouro Preto, Brasil

RESUMO

Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas

El presente trabajo se propone explorar la noción de “epifanía” tal como es descrita por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* en referencia a la obra del escritor irlandés James Joyce. Intentaremos mostrar que en la lectura deleuzeana de Joyce puede encontrarse una concepción ontológica de la obra de arte moderna o experimental que la hace diferir cualitativamente de otros entes e, inclusive, de otro tipo de obras de arte. Constituye la hipótesis de este trabajo que la utilización del concepto de epifanía referido al arte implicaría comprender el modo de aparecer propio de la obra experimental como presentación inmediata del ser o mostrarse en la superficie de lo “divino” — en terminología deleuzeana, de lo virtual como ámbito ontológico (des)fundamental. Compararemos para ello esta noción de epifanía a la noción de fenómeno tal como es desarrollada por Heidegger en *Ser y tiempo*.

Palavras-chave: Deleuze – Bacon – pintura – diagrama – catástrofe

ABSTRACT

Diagram and Catastrophe: Deleuze and the Production of Pictorial Images

The purpose of this paper is to explore the notion of “epiphany” such as is it described by Deleuze in *Difference and Repetition* in reference to the work of Irish writer James Joyce. We will try to show that in the Deleuzean reading of Joyce, an ontological conception of the modern or experimental work of art can be found, in a manner that makes it differ from other beings, and even from other kinds of works of art. The hypothesis of the present writing is that the use of the concept of epiphany in regard to art implies understanding the way of appearing proper to the modern work of art as an immediate presentation of being or a superficial display of the “divine”, i.e., in Deleuzean terms, the virtual as the (dis)fundamental ontological field. We will compare, for this purpose, this notion of epiphany to the concept of phenomenon such as it is developed by Heidegger in *Being and Time*.

Keywords: Deleuze – Bacon – painting – diagram – catastrophe

SILVA, C. V. da. “Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 66-79.

DOI: [10.22409/1981-4062/v15i/175](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v15i/175)

Aprovado: 30.09.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Cíntia Vieira da Silva. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.09.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Cíntia Vieira da Silva. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O interesse de Deleuze pela pintura produziu um curso ministrado entre março e junho de 1981 e o livro dedicado a Francis Bacon, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, também publicado em 1981. Este texto se dedicará a este conjunto de aulas, disponíveis na internet no site de Paris VIII chamado *La voix de Gilles Deleuze*.¹ O que motiva a escolha dessas aulas como ponto de partida são dois aspectos: em primeiro lugar, as aulas tratam de um universo de pintores mais amplo do que o livro dedicado a Bacon (embora ali também apareçam algumas considerações em torno da história da pintura). Em segundo lugar, Deleuze inicia o curso perguntando exatamente pelo que a filosofia pode esperar da pintura e que conceitos pode a filosofia criar, com seus próprios meios, ao se deixar interpelar por imagens pictóricas. A pergunta já indica uma atitude filosófica de se abrir ao encontro com um modo de pensar extra-filosófico, com o diferente ou com a alteridade, de provocar esse encontro que não é harmonioso e, muito menos, portador de qualquer garantia de resultados conceituais bem-sucedidos. A cautela com que Deleuze expõe os conceitos que vai experimentando criar ao longo do curso é notável, embora não redunde em ausência de assertividade. Embora elabore e exponha sem hesitação conceitos como diagrama, caos-germe e outros, em vários momentos, Deleuze manifesta a preocupação com a singularidade de cada pintor e, no limite, cada quadro, dizendo que será preciso verificar se esses e outros conceitos servirão para outros casos que não aqueles estudados. Como se estivesse atento ao princípio bergsoniano segundo o qual o conceito deve ser plástico e se modular conforme aquilo que visa pensar, o que implica em enorme prevenção contra os procedimentos de generalização. O ponto de partida da investigação em torno da pintura inclui a expectativa de alguns elementos comuns a tudo o que se costuma designar com este nome, mas tal comunidade não está assegurada e pode ser desfeita em um outro ponto no processo da pesquisa.

A primeira caracterização da pintura feita por Deleuze na aula de 31 de março de 1981 gira em torno de sua relação com a catástrofe. Veremos que tal relação é não apenas produtiva, mas, de maneira ao menos aparentemente paradoxal, condiciona seu sucesso. Isso quer dizer que um quadro que tenha perdido a relação com a catástrofe é um quadro fracassado. Ao entreter uma relação com a catástrofe, a pintura empreende uma luta contra os clichês, e a ausência de tal relação marcaria a recaída na reprodução de imagens-clichê. Este tema reaparecerá em *O que é a filosofia?*, designado não mais pelo termo 'catástrofe', mas nos termos da relação de todo modo do pensamento (arte, filosofia e ciência) com o caos. No caso da pintura, Deleuze ressalta que sua relação com a catástrofe não é apenas temática. Por mais belos, interessantes ou marcantes que possam ser os quadros com imagens de catástrofes (avalanches, tempestades, dilúvios, e assim por diante), há um tipo de catástrofe que diz respeito não ao tema dos quadros, mas ao próprio ato de pintar.² No quadro pintado, entretanto, permanece algo dessa relação com a catástrofe, o que pode ser visto em uma certa instabilidade na composição, na medida em que esta se configura como conjunto, tendo uma unidade que não é apaziguada, mas na qual se percebem tendências à desagregação. Se estas tendências se efetuarem integralmente, não há mais composição; mas se, por outro lado,

Diagrama e catástrofe: Deleuze e a produção de imagens pictóricas · Cíntia Vieira da Silva

estão ausentes, o quadro fracassa.

O conceito de diagrama remete precisamente a esta relação da pintura com a catástrofe ou caos e à possibilidade de pintar imagens capazes de entreter essa relação sem, contudo, sucumbir no interior dela. O termo diagrama é tomado de empréstimo a Bacon, referência que aparece apenas na segunda aula do curso, em 7 de abril de 1981. A definição do conceito de diagrama, contudo, apoia-se em Klee e Cézanne. Tanto no texto de Klee³ quanto no texto de Joachim Gasquet, que retoma conversas com Cézanne⁴, aparece a ideia de germinação. Gasquet afirma que Cézanne quer pintar o espaço e o tempo como formas dos fenômenos, sendo as cores tomadas como noumenos. As cores seriam “grandes entidades noumenais, ideias vivas, seres de razão pura”⁵ a ser apresentadas à sensibilidade por meio das formas da sensibilidade, que seriam o espaço e o tempo. As imagens fenomênicas coloridas seriam o modo pelo qual essas entidades inteligíveis apareceriam à sensibilidade. A cor, por tanto tempo relegada à condição de qualidade secundária pela tradição filosófica, passa a ocupar o lugar paradoxal de um em-si do mundo visível (paradoxal apenas na medida em que se considerar o visível em estreita dependência de um sujeito vidente). A pintura presidiria, então, a gênese e germinação de um mundo fenomênico próprio, não dado, um mundo a ser criado, posto como fato novo. Assim compreendido, o esforço para produzir imagens pictóricas alia-se ao projeto deleuziano de uma filosofia que toma o pensamento como atividade produtiva que produz a cada nova empreitada suas condições de produção, experimentando uma gênese que não se limita ao âmbito dos conceitos, mas que atravessa todas as instâncias nele envolvidas, a começar por aquela que vem a se configurar como sensibilidade. Desse ponto de vista, não há mundo sensível dado (como o que ocorre na atividade de reconhecimento), mas mundos produzidos em cada empreendimento do pensar. Os termos ‘esforço’, ‘empreendimento’ e ‘projeto’ nas linhas anteriores visam aludir à possibilidade de fracasso envolvida nas tentativas de produção do novo por meio do pensamento, possibilidade esta relacionada ao vínculo do pensar com o caos. Cada iniciativa de pensamento vê-se às voltas com a tarefa de encontrar um instável equilíbrio entre a demolição do já-dado, já-pensado, já-visto, e a dissolução no indistinto. Como produzir determinações (conceituais, no caso da filosofia, imagéticas, no caso da pintura), entidades individuadas, sem recair em formas de individualidade preestabelecidas, nem dissolvidas na fluidez absoluta (determinações infinitas incapazes de uma fixidez mínima)?

Klee fala de um ponto cinza como figura do caos, ponto pré-pictórico, que precisa ser fixado pela pintura. A pintura necessita permitir que o ponto cinza, uma vez fixado, salte sobre si mesmo e se torne matriz das dimensões e das cores do quadro. Deleuze chega ao ponto cinza de Klee por meio de um breve percurso pelo tema do cinza em pintura, e nos pintores, e o utiliza para tornar mais precisa a ideia de caos-germe ou diagrama. Contrapõe, em primeiro lugar, os comentários de Delacroix e Cézanne, quase opostos, e, depois, os concilia por meio do ponto cinza de Klee, ou melhor, dos dois momentos descritos em relação ao ponto cinza passando pelos cinzas de Kandinsky. Para

Delacroix, o cinza seria inimigo da cor, indicaria o fracasso na produção e composição de cores, a queda no indiferenciado. Cézanne, por sua vez, colocava a capacidade de pintar um cinza como a prova máxima da pintura, afirmando que “não se é pintor enquanto não se tenha pintado um cinza”.⁶ Para Deleuze, as duas afirmações não se contradizem, pois, em cada caso, trata-se de um cinza diferente. O cinza de Delacroix se aproximaria do cinza passivo de Kandinsky, enquanto o cinza de que fala Cézanne seria equivalente ao cinza dinâmico, de acordo com as elaborações presentes em *Do espiritual na arte*.⁷ Kandinsky distingue um cinza estanque, composto de branco e preto, de um cinza capaz de gerar cores, composto de cores complementares, notadamente vermelho e verde.

Partindo de Klee, Deleuze extrai a resposta para a pergunta sobre a passagem de um cinza ao outro. Não se trataria apenas de um cinza índice do fracasso da pintura e, de outro, troféu do sucesso expresso como cor matriz. O ponto cinza de Klee, em seu primeiro momento, dá visibilidade ao caos em que as cores não podem ainda se diferenciar. Mas, pode ocorrer que, ao pintar, não se consiga sair desse cinza, ou que o movimento de pintar redunde numa recaída nesse cinza indiferenciado. Para que a visibilidade do quadro nasça, é preciso que o ponto cinza passe do momento indiferenciado para o momento em que, depois de fixado, se configure como caos-germe da visibilidade do quadro (formas e cores), deixando de se confundir com o puro caos. Como uma passagem de um caos em estado absoluto a um caos relativo. As conotações de movimento, passagem, salto, mutação, contidas nessa retomada de Klee, permitem a Deleuze afirmar a primazia da relação da pintura com o tempo, em detrimento de sua relação com o espaço. A pintura cria espaços próprios, guardando íntima relação com a espacialidade. No entanto, para Deleuze, na medida em que é um ato de pensamento, a pintura parte de e é atravessada por uma relação com o tempo.

Desde *Diferença e repetição*, Deleuze afirmava que o ato de pensar é impelido por uma cesura provocada pela forma pura do tempo, que cinde o sujeito em eu empírico e eu transcendental. Em *Crítica e clínica*⁸, no artigo intitulado *Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana*, Deleuze retoma a crítica de Kant ao *cogito* cartesiano para explicar a relação entre o tempo como forma pura e o ato de pensar. Inicialmente, temos que “o *eu penso* é um ato de determinação instantânea, que implica uma existência indeterminada (*eu sou*) e que a determina como a de uma substância pensante (*eu sou uma coisa que pensa*)”.⁹ Para Kant, contudo, é preciso mais um elemento que permita que a determinação se aplique sobre a existência indeterminada. O que faz que ela seja determinável é, precisamente, a forma pura do tempo. Na medida em que a existência do eu se determina como coisa pensante, produz-se uma cisão no interior do eu, que, por um lado, é um eu “que experimenta as mudanças no tempo”, como eu receptivo e, por outro, como eu ativo, que produz a determinação do sujeito pensante no ato mesmo de pensar. Por meio do tempo, o eu afeta a si mesmo e é definido como forma da interioridade.

Há, para Deleuze, uma síntese temporal propriamente pictórica que fornece as

condições de possibilidade para que o espaço do quadro seja produzido. Os elementos dessa síntese temporal são três momentos distintos: o dado, as possibilidades de fato, e o fato pictórico propriamente dito. Os três momentos coexistem no quadro. Esta formulação, que aparece na segunda aula, de 7 de abril de 1981, evoca simultaneamente Bacon e Kant. Deleuze se refere à distinção kantiana entre *datum* e *factum*, aproximando o conceito kantiano de *factum* do fato pictórico reivindicado por Bacon. Podemos dizer que o dado corresponde às condições de percepção ligadas à reconhecimento, à possibilidade de fazer corresponder uma representação a um objeto conhecido. O caráter cognitivo do dado permite a Deleuze designá-lo como clichê. O fato se distingue do dado, o que significa que nada tem de cognitivo ou representativo, mas designa a presença produzida ou feita – pensemos na relação etimológica entre o termo fato (*factum*) e o verbo fazer (*facere*) – por meio das possibilidades de fato. O que torna o fato possível é justamente o caos-germe, ou ponto cinza, ou diagrama. Deleuze cita Bacon para esclarecer que “o diagrama não é ainda o fato pictórico”¹⁰, mas é aquilo que permite que o fato se produza na tela ou em um suporte pictórico de outro tipo. No caso de Bacon, o diagrama aparece na tela como marcas ao acaso, produzidas pela limpeza local de pontos do quadro (com um tecido, por exemplo). O caráter local do diagrama contém o caos, impede que ele se expanda pelo quadro inteiro. Em função das marcas diagramáticas se definem uma série de elementos do quadro, como a localização da boca em um rosto, por exemplo.

Ao tentar explicar o papel do acaso em sua pintura e o modo como as marcas feitas ao acaso auxiliam na produção de imagens que superem qualquer função ilustrativa, Bacon emprega o termo diagrama para designar as manchas que resultam da intervenção feita ao acaso:

As manchas são feitas e depois você examina as coisas como se fossem um diagrama. E você vê neste diagrama as possibilidades de todo tipo de fatos que estão sendo ali criadas. É uma coisa difícil e eu estou me expressando mal. Mas, veja, por exemplo, se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca num lugar qualquer e de repente, através do diagrama, percebe que a boca poderia ir para o outro lado do rosto. De qualquer modo, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara.¹¹

Vale a pena comentar, de passagem, que o termo ‘modelo’ deve ser entendido de maneira, no mínimo, especial, no caso de Bacon, senão, alusiva. Não apenas os retratos de Bacon são a tal ponto deformados ou distorcidos, o que já dificulta designar o retratado como modelo, como também o procedimento que Bacon utilizava para pintar retratos não costumava se basear na observação de um modelo que estivesse em face do pintor. Bacon preferia pintar de memória e com o auxílio de fotografias, tanto assim que afirma que tal método acabou por fazê-lo gostar de pintar apenas as pessoas que conhecia bem e, à medida que foi se tornando mais e mais solitário, em função da morte de amigos ou da ruptura de amizades, passou a pintar autorretratos. Outro comentário oportuno, a ser retomado depois, é que a semelhança com relação ao modelo é, para

Bacon, secundária em relação à artificialidade e à deformação, além disso, quando Bacon diz que o retrato se parece com o modelo, percebe-se que não se trata de uma relação de reprodução, como se o retrato fosse cópia do modelo. Basta atentar para sua preferência em relação ao retrato de Michel Leiris mais deformado – ou seja, aquele que não reproduz a forma da cabeça do escritor – considerado por Bacon como “mais parecido” com o amigo retratado.¹²

Voltemos à relação da pintura com o dado. Para Deleuze, o primeiro procedimento envolvido no ato de pintar é o de combater os clichês e destruí-los, por isso, afirma que a luta do pintor nada tem a ver com a angústia diante da tela branca. O problema inicial da pintura não é ausência de imagens, mas excesso de clichês. De modo geral, esse é o problema da criação, do pensamento, que precisa desfazer imagens ou categorias que só levariam à reconhecimento para permitir o surgimento do jamais pensado, do jamais visto e sentido. No caso da pintura, o que se produz é o fato pictórico de luz e cor, um mundo de luz e cor (e não um mundo de objetos). Bacon exprime o combate contra os clichês, e em favor dos fatos, nos termos de uma recusa da narração e da ilustração.

Não me parece que Deleuze conteste a possibilidade de leituras narrativas ou ilustrativas da pintura. Mas o que move a pintura, ou o que ela produz de mais notável e interessante não se reduz à narração nem à ilustração. Se, em alguma medida, há reprodução do visível na pintura, não é esta a atividade que a define. Nas palavras de Deleuze “o pintor apenas reproduz o visível para captar forças invisíveis”¹³, forças que se exercem sobre os corpos e forças que estes exercem sobre o entorno. Aliás, com relação a toda produção de pensamento, dentre elas a produção em arte, Deleuze coloca como critério de avaliação o interesse ou a relevância da ideia produzida, afastando-se do crivo que permitiria distinguir ideias verdadeiras de ideias falsas. No caso da pintura, trata-se de avaliar a visibilidade ali criada, em termos das novas maneiras de ver que ela torna possíveis. As palavras de Klee servem, mais uma vez, de apoio à elaboração conceitual deleuziana: “não se trata de reproduzir o visível, trata-se de tornar visível”.¹⁴

A utilização do ‘interessante’ como critério de avaliação estética coloca a produção em arte no mesmo terreno do que é produzido em filosofia ou ciência, a saber, o do pensamento. Além disso, uma imagem interessante é aquela que produz novas visibilidades, independentemente de ser julgada como verdadeira ou falsa. Consequentemente, avaliar o interesse de uma imagem pode servir à destituição de critérios miméticos do conjunto de categorias para avaliar uma produção artística. Na perspectiva deleuziana, o interesse diz respeito à criação de novas maneiras de sentir, a uma sofisticação da sensibilidade, ao contrário do que afirma Celso Favaretto. Para Favaretto, a utilização do critério do interesse no âmbito da estética, por significar uma ruptura com relação ao desinteresse indissociável do juízo estético que resulta na qualificação de uma obra como bela, implica na instauração de um regime estético ligado à excitação sensorial exacerbada. Tal hiperestimulação seria o único recurso para

despertar “uma sensibilidade embotada, uma imaginação preguiçosa”, retirando o sujeito de “um estado de indiferença”. O que orientaria a adoção do critério do interessante, como aquilo que é “atraente sem conceito”¹⁵, no entanto, seria a razão do mercado, o valor econômico. Para Deleuze, o interesse em questão não é o do mercado, da arte ou qualquer outro, mas o da produção de novas maneiras de pensar e sentir. O interessante, neste caso, não se contrapõe ao belo, mas ao verdadeiro, na medida em que a atribuição de veracidade depende da possibilidade de relacionar uma imagem ou procedimento a um modelo. Uma imagem pictórica pode ser interessante, independentemente de a compararmos a uma realidade exterior ao mundo da pintura, ou de julgarmos sua execução a partir de um método ou técnica.

Para Bacon, interessa dar a ver um fato pictórico. Deleuze compreende o termo fato como uma alusão ao caráter fabricado do mundo pictórico produzido em uma tela, não como remetendo a qualquer ambição de retratar ou representar uma realidade exterior ao quadro (e tida como mais real do que aquela da imagem pictórica). A expressão “fato pictórico” aparece em uma entrevista de Francis Bacon a David Sylvester, contudo, ainda que se percorra o conjunto das entrevistas, não se consegue discernir precisamente o que esta expressão designa. Bacon fala de algo no quadro que atinge diretamente o sistema nervoso, sem passar pela mediação cerebral da compreensão de uma narrativa ou da referência a algo externo em relação a que a pintura atuaria como ilustração. Bacon alude, igualmente, a algo que ocorre entre várias figuras em um quadro, algo que não remete a uma história. Desse modo, pintar apenas uma figura seria um desafio menor do que multiplicá-las, e os trípticos seriam um recurso para colocar figuras em composição, sem perder o isolamento que ajuda a impedir o surgimento da narrativa. Por experimentar de modo tão agudo essa dificuldade, Bacon reverenciaria, segundo Deleuze, *As banhistas* (1895-1905) de Cézanne, em que várias figuras estão presentes na tela, sem que haja estória. Talvez o período despendido para a produção da tela indique o grau de esforço necessário para realizar tal tarefa. Contudo, ao menos nas *Entrevistas* publicadas no Brasil, é David Sylvester quem sugere *As banhistas* como caso de sucesso na composição entre várias figuras, contando com o assentimento de Bacon:

DS – Na verdade, são muito poucos os quadros que você fez com várias figuras. Você se concentra numa única figura porque acha que isso é mais difícil?

FB – Eu tenho a impressão de que no momento em que se passa a jogar com várias figuras, cria-se imediatamente uma faceta novelística, com as figuras estabelecendo uma relação entre elas. Isso imediatamente constrói uma narração. Eu sempre espero poder pintar várias figuras sem esse lado narrativo.

DS – Como Cézanne faz com as banhistas?

FB – Exatamente.¹⁶

Deleuze afirma que há fato pictórico quando a forma é posta em relação com uma força,

o que explica a relação da pintura com a deformação, que é o procedimento capaz de tornar visível a ação das forças sobre as formas. A catástrofe inerente à pintura é descrita como lugar das forças, enquanto o fato pictórico seria a forma deformada pelas forças. O ato de pintar equivaleria a capturar forças, não devendo ser confundido com a decomposição dos efeitos, tais como o de profundidade, que marca a pintura do Renascimento, os efeitos de cor, característicos do Impressionismo, e os de movimento, no Cubismo e no Futurismo. Todas essas definições permaneceriam impalpáveis, se Deleuze não desse corpo a elas, não indicasse aos ouvintes de suas aulas imagens de fatos pictóricos. Assim, remete às maçãs de Cézanne, às costas masculinas pintadas por Michelangelo, e a uma série de aspectos das figuras de Bacon e aos mosaicos bizantinos, os quais seriam os primeiros exemplares de fatos pictóricos. No entanto, Deleuze considera Michelangelo como uma espécie de marco quanto ao êxito da pintura em dar a ver o fato pictórico, ressaltando a importância do maneirismo na realização de procedimentos de deformação das figuras. As figuras amaneiradas seriam artificiais apenas do ponto de vista de uma eventual reprodução da forma humana, mas seu aspecto “forçado” ou “antinatural” seria exatamente o que dá a ver as forças invisíveis atuando sobre os corpos. Poderíamos dizer que as figuras maneiristas deixam entrever possibilidades inauditas dos corpos, exprimiriam novas corporeidades, corpos que não se enquadram em qualquer modelo prévio (o organismo humano como forma-padrão de corporeidade).

É em termos muito próximos a estes que Deleuze se refere a algumas figuras de Bacon¹⁷, empregando, inclusive, o termo ‘maneirismo’. As figuras de Bacon podem parecer ter corpos retorcidos, torturados, mas têm efetivamente a postura mais natural, em conformidade com as forças que atuam sobre eles. As figuras de Bacon mencionadas nas aulas podem ser agrupadas em: figuras que dormem, crucificações – segundo a nomenclatura do próprio pintor – e figuras em espasmo (grito, vômito e assim por diante). As figuras que dormem manifestariam as forças do sono. Para além da obviedade, isto que dizer que elas são aplainadas ou achatadas por estas forças. Mais do que corpos sem espessura, tais figuras seriam corpos sobre os quais atua uma força de achatamento.¹⁸ As crucificações¹⁹ colocam em cena a relação da pintura com a carne. Bacon pinta uma série de carcaças que experimentam movimentos por meio dos quais a carne se desprende dos ossos. São figuras de carne em suspensão que revelam sua queda em relação à ossatura. A crucificação é precisamente a operação que permite esta queda e este desprendimento. Na medida em que são corpos cadentes, as figuras de crucificação podem ser aproximadas das figuras que dormem, na medida em que um corpo dormente é também um corpo que desce dos ossos.

Para tratar das figuras em espasmo, Deleuze começa pela série de Papas.²⁰ É interessante notar que a atenção de Deleuze, com relação a esta série, dirige-se ao grito dos Papas, produzindo uma apreciação sem qualquer conotação religiosa ou familiar, ao contrário do que transparece em algumas falas de David Sylvester em uma das entrevistas com Bacon:

FB – [...] sempre vi essas pinturas inspiradas em Velázquez como um fracasso, em que encontrei, talvez, um de meus primeiros temas. Fiquei obcecado por esse quadro e comprava fotografias e mais fotografias dele. Acho que ele foi mesmo meu primeiro tema.

DS – E isso começou no fim dos anos 1940. Você acha que seu interesse aqui tinha alguma coisa a ver com o que você sentia por seu pai?

FB – Não estou entendendo o que você quer dizer.

DS – Bem, você entende... papa é papai...²¹

Deleuze fala de uma progressiva sobriedade em Bacon, que vai dos Papas que gritam aos corpos que dormem. Em mais uma conexão, no movimento vertiginoso que marca a oralidade das aulas, mas também muitos de seus escritos, Deleuze compara essa sobriedade crescente na pintura de Bacon ao processo experimentado por Beckett em literatura, que caminharia em direção ao fato literário puro, eliminando aos poucos toda riqueza narrativa e figurativa. No caso de Bacon, as figuras que dormem não evocam nenhum resquício de horror figurativo (como no grito, que ainda permite que se imagine uma cena diante da qual a figura grita, os horrores da guerra, etc.); mas podem exprimir outro horror: o das forças invisíveis que batem à porta.²² Nessa linha, Deleuze sugere que a presença das sombras nos quadros de Bacon seria uma das expressões de tais forças.

Voltando às figuras em espasmo, Deleuze afirma que o que há de comum entre o grito e o vômito²³ é que ambos são movimentos pelos quais o corpo tende a escapar. A catástrofe do corpo que escapa, por um orifício exterior, como o ralo da pia, ou transvasando a partir do interior, é o diagrama de Bacon.²⁴ A ideia de um escape do corpo, ou de um corpo que escapa (de si mesmo!) pode parecer extravagante. Imagino que uma suposição desta ordem tenha tido algum peso na escolha do comentário feito na continuidade da aula, comentário que parece digressivo, mas, a meu ver, evoca uma experiência física de escape do corpo. Como se Deleuze dissesse: quem julgar muito delirante esse modo de apreender essas imagens, pense no seguinte caso. A situação em questão é a experiência de sofrer uma cirurgia, que é, de algum modo, continuada no pós-operatório (sobretudo quando se trata de uma cirurgia grave). O que me parece interessante nessa apreensão das figuras de Bacon é a atenção ao corpo, como numa tentativa de conectar as imagens com experiências efetivas de modos singulares de viver o corpo, sem remetê-las a sentimentos projetivos colocados como se fossem o segredo por detrás das imagens. Como se Deleuze perguntasse apenas: que possibilidades do corpo essas figuras exprimem? Mesmo o recurso ao paralelo com a cirurgia não me parece uma analogia por semelhança, mas um instrumento pedagógico para evocar modos de viver do corpo.

O esforço deleuziano para pensar fora dos moldes da semelhança encontra respaldo na pintura e na fala de Bacon. Comentando *Painting, 1946*, Deleuze sustenta que este

quadro opera uma analogia estética, que opera por transporte de relações, e não por transporte de semelhanças. Aproveita o ensejo também para afirmar, apoiando-se nas *Entrevistas*, que o ato de pintar opera no sentido de contrariar a intenção do pintor, e que são precisamente os processos contrários à intenção que surgem no curso da pintura que conduzem à realização do quadro como presença impactante, que não pode ser enquadrado no clichê. A intenção de Bacon seria pintar um pássaro pousando no campo, porém, tal intenção se deforma e acaba por gerar o conjunto, o qual vem de um só golpe. No fundo, há uma carcaça pendurada, à frente dela, um homem como que sugado por um guarda-chuva. O guarda-chuva deixa aparecer apenas a boca do homem, com os dentes à mostra, num esgar que pode ser um sorriso. Tal conjunto guarda uma tensão entre simultaneidade e gradação ou processualidade, pois a composição surgiu de modo imediato, ao mesmo tempo em que resulta de uma série produzida pelo transporte de relações entre a figura intencionada e a composição resultante. O pássaro está disperso no quadro, não há semelhança figurativa. Há traços de passaridade no guarda-chuva que se abre, na boca dentada, nos braços que se elevam da carcaça. Bacon fala do processo de produção do quadro, em meio a uma problematização do estatuto da figuração em sua pintura, nos seguintes termos:

FB – Bem, um dos quadros que pinte 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 por acaso veio logo depois.

DS – O pássaro pousando sugeriu o guarda-chuva, como foi?

FB – O pássaro sugeriu a abertura para uma área de sentimentos totalmente diferentes. E então fiz essas coisas, aos poucos elas foram saindo. Por isso, acho que o pássaro não sugeriu o guarda-chuva; subitamente ele passou a sugerir a imagem inteira que foi executada em muito pouco tempo, mais ou menos em três ou quatro dias.²⁵

A composição, portanto, surgiu inteira, e foi colocada na tela muito rapidamente, mas, paradoxalmente, também surgiu aos poucos, talvez porque não tenha sido fruto de uma mudança de intenção, mas do desmanche da intenção em proveito do fato pictórico. Aventurando-me por minha conta, e valendo-me de elaborações conceituais que não aparecem nas aulas, mas apenas em *O que é a filosofia?*²⁶, diria que interessa mais a esta imagem pictórica fazer jus aos afectos e perceptos de um pássaro que pousa no campo, observados por um pintor obcecado pela carne, do que ilustrar sentimentos e percepções gerados nesse encontro, ou reproduzir a cena observada.

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze define o pensamento, em parceria com Guattari, colocando-o em relação indissociável com o caos, estendendo seus comentários em relação à pintura a todos os modos de pensar. Filosofia, ciências e artes veem-se

coagidas a mergulhar no caos, escapando, assim, aos clichês da opinião. Cada uma dessas atividades, segundo procedimentos que lhes são próprios, extraem determinações do caos, as quais serão nomeadas diferentemente conforme o campo a que pertençam: os conceitos filosóficos são chamados de variações, as funções científicas são ditas variáveis, enquanto os afectos e perceptos das artes são chamados de variedades. Segundo Deleuze e Guattari, “o artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito”. O ser do sensível, conforme Deleuze já indicava desde *Diferença e repetição*, são as intensidades, tomadas como elementos capazes de produzir individualizações no interior da percepção.²⁷ Para que não pare dúvida a respeito do papel da pintura no estabelecimento da relação entre pensamento e caos, basta retomar um trecho como este: “a luta com o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato na pintura, no coração da pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência, na filosofia”.²⁸

O pensamento, em todos os seus modos de produção, precisa enfrentar duas forças que se opõem a seu exercício: as da opinião, que substituem o pensamento pela reconhecimento e pelo clichê, e as do caos, que atuam no sentido de impedir a fixação de qualquer determinação ou individualização. Se o caos é um inimigo menos temível que a opinião, é porque pode ser usado como auxiliar na demolição do já instituído, no combate ao clichê. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafie qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade *caóide*, por exemplo o flamejamento de ouro de Turner ou o flamejamento vermelho de Staël. A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau).²⁹

* **Cíntia Vieira da Silva é professora adjunta do Departamento de Filosofia da UFOP.**

¹ Os cursos podem ser acessados pelo endereço: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=7>. Usarei, para fins de referência e citação, a tradução castelhana das aulas, publicada na Argentina. DELEUZE, G. *Pintura; el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

² Ver TURNER. *Luz e cor (A teoria de Goethe). A manhã depois do dilúvio (1843)*. Deleuze assinala a dissolução das formas na pintura de Turner a partir de 1830.

³ KLEE, P. *Teoria da arte moderna* (mencionado por Deleuze na p. 55 de *Pintura: el concepto de diagrama*).

⁴ GASQUET, J. *Cézanne*. Deleuze se posiciona em uma discussão com relação ao estatuto deste texto, cuja fidelidade ao pensamento de Cézanne foi contestada. Para Deleuze, em consonância com Henri Maldiney, em *Regard, parole, espace*, o testemunho de Gasquet deve ser considerado

como fidedigno, em razão da convivência estreita entre ele e o pintor.

⁵ DELEUZE, G. Op. cit., p. 28.

⁶ GASQUET, J. *Cézanne*. apud DELEUZE, G. Op. cit., p. 35.

⁷ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte* (p. 71 da edição argentina, apud DELEUZE, G. Op. cit., p. 36). Nota dos tradutores, que localizaram boa parte das referências bibliográficas e pictóricas a que Deleuze alude nas aulas.

⁸ *Diferença e repetição* foi publicado na França em 1968, enquanto *Crítica e clínica* aparece em 1993.

⁹ DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 38.

¹⁰ BACON, F. *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*. Paris : Skira, 1996, Tomo I, p. 11. apud DELEUZE, G. *Pintura; el concepto de diagrama*. Op. cit. p. 52. A tradução brasileira utiliza o termo 'gráfico' para traduzir *diagram*.

¹¹ SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 2ª edição, p. 56. A tradução foi modificada para restituir o termo 'diagrama', em lugar de 'gráfico'.

¹² *Ibidem*, pp. 142-147. Ver os retratos de Michel Leiris de 1976 e de 1978.

¹³ DELEUZE, G. *Pintura; el concepto de diagrama*. Op. cit., p. 69.

¹⁴ KLEE, P. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus, 2007 , p. 35, apud DELEUZE, G. *Pintura; el concepto de diagrama*. Op. cit., p. 69.

¹⁵ FAVARETTO, C. In: VINHOSA, L.; D'ANGELO, M. *Interlocuções. Estética produção e crítica de arte. A imaginação crítica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 139.

¹⁶ SYLVESTER, D. Op. cit., p. 63.

¹⁷ Por exemplo, *Painting 1978*.

¹⁸ *Reclining figure* (1959) e *Reclining woman* (1961), por exemplo.

¹⁹ *Fragment of a crucifixion* (1950), por exemplo.

²⁰ *Study after Velazquez's Pope Innocent X* (1953) é o exemplo mencionado.

²¹ SYLVESTER, D. Op. cit., p. 71.

²² Assinalo aqui, mais uma conexão rizomática, para utilizar o vocabulário de *Mil platôs*. Desta vez, Kafka é o aliado convocado, com a expressão, "potências diabólicas do porvir que batem à porta", extraída de seus diários.

²³ *Figure standing at a wash basin* (1976).

²⁴ DELEUZE, G. *Pintura; el concepto de diagrama*. Op. cit., p. 81.

²⁵ SYLVESTER, D. Op. cit., p. 11.

²⁶ As aulas ocorreram, como vimos, em 1981. *O que é a filosofia?* foi publicado em 1991.

²⁷ Para uma discussão em torno do conceito de intensidade e suas interfaces com a teoria espinosista da individuação, permito-me recomendar a leitura de meu artigo "Da física do intensivo à estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa". In: *Cadernos Espinosanos*, v. 22, disponível através do link: <<http://www.flch.usp.br/df/espinosanos/ARTIGOS/numero%2022/cintia.pdf>>.

²⁸ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, p. 260.

²⁹ *Ibidem*, p. 263.