

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

BACON ENTRE ESPELHOS: A IMAGEM EM GOZO NA ARTE¹

MUSSO GRECO²

Resumo: Sabendo que a obra de Arte pode ensinar à Psicanálise de que maneira o Inconsciente hoje se refere ao corpo, podemos usá-la como vertente do Real clínico para trabalhar a questão da imagem distorcida do corpo na era dos novos sintomas. Lacan introduziu o Real como a dimensão que permite ter juntas as três instâncias do nó borromeu, Real, Simbólico e Imaginário. Escolhemos como guia deste estudo um artista que reinventa o corpo por meio da destruição da imagem ideal do corpo, Francis Bacon, que parece entender a condição do sujeito contemporâneo, para o qual a crise do Outro simbólico torna problemático mediar, de modo humanizado e particular, a relação entre o gozo e as imagens que experimenta no próprio corpo. O enfraquecimento da mediação simbólica faz curto-circuitar continuamente no corpo a rede especular do Imaginário e o Real libidinal da pulsão, o que aparece na pintura de Bacon sob a forma de uma distorção.

Palavras-chave: real, arte, aparência, distorção da imagem

Abstract: Knowing that the work of Art can teach to Psychoanalysis in what way the Unconscious today refers to the body, we can use it as a clinical real strand to work the question of the distorted image of the body in the era of new symptoms. Lacan introduced the Real as the dimension that allows to have together the three instances of the Borromean knot, Real, Symbolic and Imaginary. We chose as the guide of this study an artist who reinvents the body through the destruction of the ideal body image, Francis Bacon, which seems to understand the condition of the contemporary subject, for whom the crisis of the symbolic Other makes it problematic to mediate, in a humanized and particular way, the relation between enjoyment and the images that he experiences in his own body. The weakening of symbolic mediation continually short circuits in the body the specular network of the Imaginary and the libidinal Real of the drive, which appears in Bacon's paintings in the form of a distortion.

Keywords: real, art, semblance, imagedistortion

¹Bacon between mirrors: the image in enjoyment in art

²Psiquiatra, Psicanalista (EBP), Mestre em Psicologia (UFMG), Doutor em Ciências da Saúde (UFMG).
Endereço de email: mussogreco@gmail.com

Todas as dificuldades que a crítica demonstra sobre a questão não apenas de como faz a pintura, mas daquilo que ela faz, deixam entrever que a inconsciência em que o pintor parece subsistir em sua relação com o isso de sua arte seria útil para relacionar, como forma profissional, com a estrutura radical do Inconsciente que deduzimos de sua individuação comum.

Jacques Lacan, em *Maurice Merleau-Pont*, (texto-homenagem publicado na Revista *Les temps modernes*, em 1961)

A figuração do corpo humano na Arte começa provavelmente em Lascaux, na França, na pré-história, sem representação do rosto, e se impõe ao nosso olhar como uma sensação de uma presença feita de incerteza e instabilidade, “na beira da aparência de tudo o que é visível”³. É, como assinala Blanchot, uma representação do homem como a “primeira assinatura da sua atividade”, como “um traço que mostra que o homem nasce pela primeira vez de sua obra”⁴, no meio do tumulto animal da vida.

De lá para cá, a figura do ser humano tem estado presente na Arte, em todas as épocas e culturas, seja no modo simbólico da representação de um poder divino ou real, mais ou menos rigidamente codificado, seja no modo realista, em que o indivíduo aparece como representante de um grupo social, em um contexto cultural específico, ou ainda no modo individualizado – quando a representação surge dos sinais de uma subjetividade singular. Apesar de todas as diferenças de época, estilo e escola, em todos esses casos mantém-se a referência a um modelo, e se propõe uma reflexão “sobre a situação do homem na sociedade e não sobre a posição de um artista em relação ao universo”⁵.

A Arte tem um papel revelador na história da Psicanálise. Freud considerava os poetas e os romancistas – assim como os artistas plásticos – como “preciosos aliados”, e levava em alta conta seu testemunho, pois pareciam conhecer “uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar”, estando “bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da alma”⁶, por se nutrirem em fontes que ainda não se tornaram acessíveis à ciência. Assim, o Hamlet de Shakspeare, a Gradiva de Jansen, o Moisés de Michelangelo e o Édipo de Sófocles, mais que “interpretados” pela Psicanálise, vão, na verdade da perspectiva freudiana, nos interpretar, situando aquilo que é próprio do nosso Inconsciente. Lacan, por sua vez, em seu texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, retoma, numa perspectiva ética, a dimensão freudiana do respeito da Psicanálise ao artista:

3 SCHØLHAMMER, Karl. Além do visível. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.105

4 apud SCHØLHAMMER, Karl, ibidem, p.105

5 FRANCASTEL, Galienne. “Renovação e decadência: séculos XIX e XX”. In: O retrato. Madrid, Ediciones Catedra, 1995, p.230

6 FREUD, Sigmund. (1907) “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”. Vol. IX. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.18

Uma certa burrice (...) atribuir a técnica manifesta de um autor a uma neurose qualquer – grosseria, (...) a única vantagem que um analista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é de se lembrar, com Freud, que em sua matéria, o artista sempre o precede e que, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho".⁷

Essa perspectiva de que a arte faz avançar a teorização psicanalítica, fazendo-nos reconhecer algo que a teoria desconhecia, é apontada por Regnault a respeito de Lacan:

Assim, o quadro Os embaixadores⁸, com a anamorfose do crânio, ensina o que são o falo e o olhar mais que as fantasias de Holbein. A Antígona, de Sófocles, revela o que é o entre-duas-mortes; Hamlet, a construção em torno de nosso desejo, o que acontece com o falo; a trilogia de Claudel, o que ocorre com o desejo no mundo moderno. Diria até que Os embaixadores e As meninas ensinam o que é um quadro, Sófocles e Claudel, o que são o trágico antigo e o trágico moderno. Ora, a teoria dos conceitos fundamentais da Psicanálise, notadamente a pulsão, não pode prescindir de saber o que é um quadro, a ética da Psicanálise não pode ignorar o trágico, etc. A Arte, então, não se contenta em adornar, ilustrar, ela realmente organiza⁹.

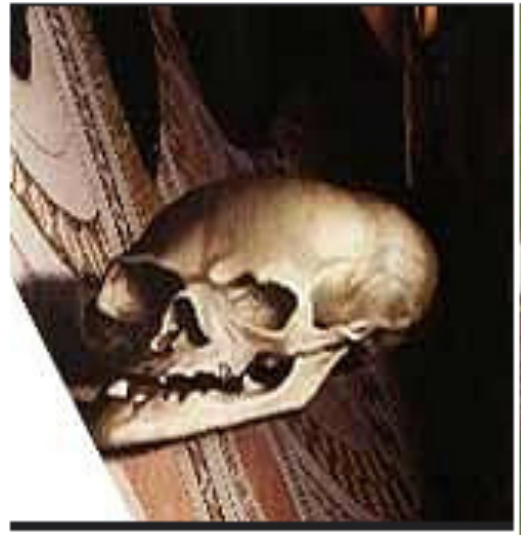


Fig.1: Os Embaixadores, Holbein, 1533

Fig.2: “Desanamorfosização” computadorizada do objeto em primeiro plano no quadro

Fonte: Creative Commons Corporation [Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0]

7 LACAN, Jacques. (1965) “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. 198-205). In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.200.

8 Lacan, no Seminário 11, descreve esses dois personagens hirtos, os embaixadores, dentro de seus ornamentos de ostentação, entre os quais figura, no domínio das aparências e em meio a uma série de símbolos da vaidade, um objeto voando, inclinado, em anamorfose: um crânio de caveira, por meio do qual Holbein torna visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado.

9 REGNAULT, François. “O Nome-do-Pai”. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B. & JAANUS, M., (org). Para ler o Seminário 11 de Lacan. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p.22.

Lacan, em suas *Conferência nas Universidades Americanas*, em 1975, levanta suspeitas sobre a prática de explicar a Arte pelo Inconsciente, preferindo, em vez disso, “explicar a arte pelo sintoma”¹⁰: não o sintoma do artista, mas o sintoma da época. Nesse sentido, em uma época em que o corpo está tomado pelo discurso da Ciência sobre o organismo, em que as vanguardas modernistas criticaram a *mimesis*¹¹, e em que as mudanças no estatuto do Discurso e da Cultura passaram a caracterizar o que Miller e Laurent trabalharam sob o diagnóstico de uma Civilização onde o Outro já não existe, a Arte terá uma resposta sintomática específica. Não mais a Arte como uma modificação do Imaginário que responde à primazia do Simbólico, mas, antes, uma Arte que sustenta uma equivalência dos três registros, Real, Simbólico e Imaginário, ou seja, que considera que “os três registros são pares”¹².

Entendemos, assim, que a obra de Arte pode ensinar à Psicanálise de que maneira o Inconsciente hoje se refere ao corpo. Lacan, em *O sintoma*, introduz o Real como a dimensão que permite ter juntas as três instâncias do nó borromeu: “ao Imaginário e ao Simbólico, quer dizer, a coisas muito estranhas umas à outras, o Real leva o elemento que pode fazê-las se pertencerem”¹³. Portanto, podemos usar a Arte como vertente do Real clínico para trabalhar a questão da imagem distorcida do corpo na era dos novos sintomas. Como guia dismorfofílico – atraído pela distorção –, ou dismorfogênico – produtor de distorção – dessa investigação, escolhemos um artista que reinventa o corpo, por meio da destruição da imagem ideal do corpo: Francis Bacon.

Autodidata, asmático, alcoólatra, homossexual, irlandês, marginal, obscuro, anticonformista e provocador, Francis Bacon nasceu e morreu no século XX, e é um dos seus mais expressivos pintores. Definia-se não como um pintor, mas como “um instrumento do acaso ou da sorte”¹⁴. Sobre as distorções das imagens, dizia serem “uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante”¹⁵, embora não sejam deformações forçadas, já que as posturas dos personagens são sempre as mais naturais de um corpo “que se agrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar, de ficar sentado o maior tempo possível, etc”¹⁶. Violência, portanto, e não tortura, que é evidente em seus trípticos, crucifixões e inumeráveis retratos – autorretratos, retratos de amigos e também retratos a partir de reproduções de pinturas famosas, como a do Papa Inocêncio X, de Velázquez –, que expõem na tela o que está além da imagem do corpo e o que olho não vê: a

10 apud BROUSSE, Marie Helène Seminario de investigación: El cuerpo em psicoanalysis. Madrid: Nucep/ELP, 2001, p.18.

11 Mimesis: recriação, na obra artística, da realidade. Imitação da vida.

12 MILLER, Jacques-Alain. “As prisões do gozo”. In: Opção Lacaniana- Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. São Paulo, n. 54, 2009, p.15.

13 apud BROUSSE, Marie Helène, op.cit., p.19.

14 SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon - A brutalidade dos fatos (trad. Maria Teresa Resende Costa a partir de Interviews with Francis Bacon, 1995). Cosac e Naify Ed. Ltda (sem indicação de cidade), 1995, p.140. Todas as citações de falas de Bacon que utilizaremos a partir daqui foram extraídas de suas 9 entrevistas a David Sylvester, desenvolvidas ao longo de quase 25 anos de conversas e amizade, sendo a primeira de 1962, e a nona e última, de 1984-86.

15 SYLVESTER, David, ibidem, p.17.

16 Deleuze, 2007, p.65

carne – “a carne de onde tudo sai, no mais profundo mesmo do mistério, a carne no que ela tem de sofredor”¹⁷.

O exercício do pensamento de Bacon, que o leva a essa ruptura com o envoltório decorativo da imagem e desemboca na carne passa pelas tentativas permanentes de neutralizar a narração, a ilustração e a figuração, pelo rechaço de toda metafísica, de toda mística¹⁸. Ele chama de “acidente” a esse processo de destruição do sentido: “toda pintura é um acidente”¹⁹.



Fig.3: Bacon, Figura com carne, 1954
Fonte: Creative Commons Corporation
[Attribution-NonCommercial-ShareAlike
2.0]

Então, a pintura, para ele, não é lugar de “sentido”: pelo contrário, trata-se de não narrar, não ilustrar, não explicar, não articular a imagem, não decorar, em um espaço plano sem história, sem ficção, sem interpretação, sem idéia de “todo”, sem a presença de uma “boa forma”. Sua pintura tem a importância que tem na contemporaneidade exatamente pela sua compreensão referente ao Real e às aparências:

17 LACAN Jacques. O Seminário. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p.197. Para evidenciar a autoria da frase, colocamos no texto a referência ao Seminário 2, onde Lacan, a propósito do Real, fala da garganta de Irma, em um sonho relatado por Freud. No entanto, a tradução que utilizamos não é a de Marie Christine Laznik Penot (a carne da qual tudo sai, até mesmo o íntimo do mistério, a carne, dado que é sofredora), na 2ª. Edição deste Seminário, mas a de Dulce Duque Estrada no livro de ANDRÉ, Serge. O que quer uma mulher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p.52. Nossa opção foi estética.

18 Frase de Bacon, a respeito dessa sua atração pela carne: “Com certeza somos carne, somos carcaça em potencial. Quando vou ao açougue, eu sempre me surpreendo pelo fato de não estar ali, no lugar do animal” (SYLVESTER, David, op.cit, p.46).

19 SYLVESTER, David, ibidem, p.50.

O que eu pretendo é distorcer o objeto até um nível que está muito além da aparência, mas, na distorção, volta a um registro da aparência²⁰

Bom, acho que a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe fala, através da inteligência, que ela expressa, enquanto no caso da não ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato. Agora, por que isso é assim eu não sei. Talvez tenha a ver com a ambiguidade dos próprios fatos, com a ambiguidade das aparências, e, portanto, essa maneira de registrar a forma se aproximaria mais do fato por ela ser também ambígua em seu procedimento.²¹

Veja, você não imagina o quanto o desespero na hora do trabalho pode fazer com que a pessoa pegue a tinta e faça tudo o que está a seu alcance para ver-se livre da fórmula que produz uma imagem ilustrativa... O que estou dizendo é que esfrego um pedaço de pano ou uso um pincel ou apago com qualquer bobagem que tenha à mão, ou jogo por cima terebintina, tinta e outras coisas mais, tudo na esperança de quebrar a inflexibilidade da imagem, para que ela se descubra por assim dizer espontaneamente, segundo sua própria estrutura e não segundo a minha. Depois disso, será a minha vontade que passará a atuar para que eu possa começar a trabalhar de acordo com que o acaso deixou na tela para mim.²²

Mas alguém seria capaz de responder por que muito frequentemente, ou quase sempre, as imagens acidentais são mais reais? Talvez porque, não tendo sido modificadas pelo pensamento consciente, elas tenham encontrado um sentido mais puro e verdadeiro.²³

Arte, para Bacon, tinha a ver com sentir e perceber até onde uma aparência poderia suportar ser traduzida para o Real. Por esse ponto de vista, a pintura, que é uma simulação, é entendida como mais real do que vemos, e quanto mais interferências sofresse na forma, mas parecida com seu referente se tornaria:

O que fiz literalmente menos parecido com ele [retrato do amigo Michel Leiris] é o que se parece com ele de forma mais dramática. (...) Por isso pode-se dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que uma outra. Eu realmente quis que esse retrato de Michel ficasse parecido com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela.²⁴

Para mim, o mistério da pintura hoje é a maneira pela qual a aparência pode ser dada. Sei que ela pode ser ilustrada, sei que ela pode ser fotografada. Mas como essa coisa pode ser dada de

20 SYLVESTER, David, *ibidem*, p.40.

21 SYLVESTER, David, *ibidem*, p.56.

22 SYLVESTER, David, *ibidem*, p.160.

23 SYLVESTER, David, *ibidem*, p.176.

24 SYLVESTER, David, *ibidem*, p. 146.

modo tal que o mistério da aparência seja captado no mistério da fatura? É por um método ilógico de fabricação, um meio ilógico de fazer o que, espera-se, será um resultado lógico— no sentido em que se espera que se poderá fazer, de repente, a coisa presente, de uma maneira totalmente ilógica, mas que ela será totalmente real e que, no caso de um retrato, ali se reconhecerá a pessoa.²⁵

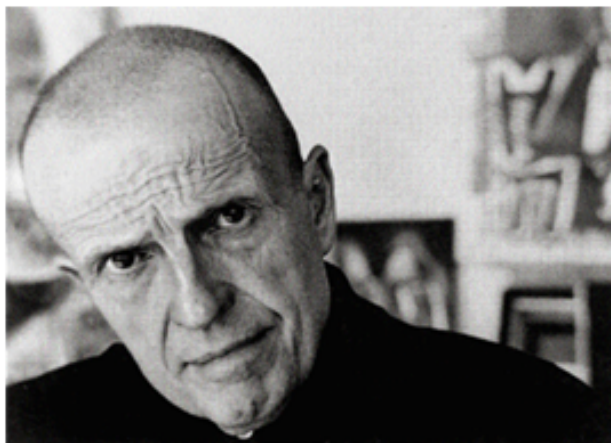


Fig.4: Bacon, Retrato de Michael Leiris, 1976

Fig.5: Michael Leiris

Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/383017143301935524/>

Para Lacan, “a superfície do corpo é a razão, ou é o lugar de onde o homem tirou a ideia de uma forma privilegiada”, decorrendo daí que o Imaginário é “uma aparência adorada pelos homens”²⁶. A partir da forma e da aparência da imagem, surge imediatamente uma idealização: a de que exista uma coisa como um todo, tal qual acontece no Imaginário, onde a imagem se dá toda, ou desaparece. Mas a forma à qual está ligada o Imaginário é um revestimento, não tem referência direta ao Real, demandando um *semblant* simbólico para se fazer representar.

Assim também, mesmo na Arte, onde se trabalha com imagens, trata-se de um conjunto de significantes, partes de um todo, recortes e inscrições, não vigorando a lógica totalizante da “aparência adorada”. Nesse sentido, a tarefa da pintura se revela impossível, pois incumbida de tornar visíveis forças e sensações que não são visíveis, para “pintar o grito mais que o horror”²⁷, como diria Bacon, sendo que elas são algo desgovernado e inevitável, banhado pelas pulsões:

É exatamente o que estou tentando dizer. Mas também estou tentando dizer que eles [certos níveis mais profundos de personalidade] vêm à tona inevitavelmente... eles vêm à tona sem que o cérebro interfira na inevitabilidade de uma imagem. Isso parece provir diretamente daquilo que resolvemos chamar

25 SYLVESTER, David, *ibidem*, p. 105.

26 apud BROUSSE, Marie Hélène, *op.cit.*, p.18.

27 SYLVESTER, David, *op.cit.*, p.74.

de Inconsciente, com a espuma do Inconsciente circundando a imagem. É isso que lhe dá vigor.²⁸

A própria imagem corporal do artista está envolvida nesse processo de investigação do que pode haver por trás da aparência, ou do que há *no lugar* da aparência, quando se despoja a consistência do Imaginário. Podemos dizer que Bacon encontra o ser – o vazio a partir do qual se constrói a existência – quando se desentende com a aparência. Desse “trauma”, que pode ser outro nome do que ele chama de “acidente”, surge o quadro²⁹.

Há um evento traumático, um *flash* na história de Bacon que, longe de qualquer psicologismo fácil, pode contribuir para detectarmos de onde pode vir essa tentativa de “fazer sem o Outro” que percebemos no pintor: aos dezesseis anos, ele foi surpreendido pelo pai, homem rude e distante do filho, se admirando, ao espelho, com as roupas de baixo de sua mãe, sendo imediatamente castigado e expulso de casa. Não falaríamos de uma queda, mas de um desmoronamento, em termos imaginários, que o juveníssimo Bacon pode ter experimentado, com todas as consequências disso dedutíveis, tanto no plano da identidade, quanto na construção de soluções simbólicas para a passagem adolescente.

A insistência nos autorretratos, que ele dizia não serem sua predileção, pode indicar que ele demandasse um certo tipo de reconhecimento, de baliza simbólica que pudesse pacificá-lo, como se uma disfunção da ordem simbólica (evidente na sua biografia), com uma falta de apoio significativa do ideal do eu, tivesse produzido um rechaço ao Outro, demandando invenções (a produção artística, as atuações sexuais e toxicomaníacas, etc.) para a regulação de um gozo que retornava repetidamente no Imaginário:

Minha pintura é uma representação da vida, a minha própria vida acima de tudo, que tem sido muito difícil. Portanto, talvez a minha pintura seja muito violenta, mas isso é natural para mim³⁰.

É verdade, pinteí muitos auto-retratos, mas isso porque as pessoas andaram morrendo à minha volta como moscas e não tinha ninguém para pintar a não ser eu mesmo. Mas agora estou feliz por poder dizer que duas pessoas muito bonitas, que conheci no passado, reapareceram. São temas muito bons. Eu detesto a minha cara, e se faço auto-retratos é porque não tenho mais ninguém para pintar.³¹

28 SYLVESTER, David, *ibidem*, p.120.

29 ROCA, Adolfo Vásquez. “Francis Bacon: la deriva del yo y el desgarramiento de la carne”. In: *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 18. Madri: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

30 BACON QUOTES. Francis Bacon Quotes + Paintings + Bio. Disponível em http://www.artquotes.net/masters/bacon_quotes.htm (acesso em 13/08/2017).

31 SYLVESTER, David, *op.cit.*, p.129.

Em seus incontáveis autorretratos, sua imagem se esfacela, se multiplica, se dispersa. Para fazer um autorretrato, é preciso um auto-isolamento, e um olhar-se para si, como um outro. Ao contemplar-se obsessivamente no espelho, vendo um outro que é ele mesmo, o que se busca é um preenchimento de uma imagem de si. Suas contínuas torções e distorções resgatam o gesto pessoal, demarcam, isolam, extraem o traço, borrando ou diluindo o restante, aquilo que reporta ao Outro. Antes que a presença desapareça, no momento conflitivo em que a aparência está a ponto de se dissolver, ele fixa os traços que respondem pela diferença, os traços significantes, e se constrói (imaginariamente). Mas algo (detestável) parece fixado em um ponto do Real, em uma proliferação infinita do desencontro da imagem com o eu, na série de autorretratos de Bacon:



Fig.1-6: Self Portrait, 1956; Self Portrait, 1969; Self Portrait with Injured Eye, 1972; Self Portrait, 1973; Three Studies for Self Portrait, 1974; Three Studies for Self Portrait, 1974



Fig.7-12: Self Portrait, 1975; Two Studies for Self Portrait, 1977; Two Studies for Self Portrait, 1977; Self Portrait, 1979; Self Portrait, 1980; Self Portrait, 1987

Fonte: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Bacon/FBFaces.html>

Se transpusermos as hipóteses acerca do sujeito Bacon para a questão da pintura, para o sujeito da Arte, esta pode ser vista na perspectiva de uma ação que trata de introduzir algo do Real em um tema marcado pelo sentido de um significante mestre, para produzir A Pintura (ou O Grito, ou A Sensação), sem o concurso de um ideal pré-estabelecido (A Ilustração, por exemplo). Um exemplo pode ser dado pela série de pinturas de Bacon, feitas entre 1949 a 1965 e inspiradas no retrato do Papa Inocêncio X, pintado por Velásquez em 1650. Para Bacon, esse era um dos retratos mais notáveis jamais pintados, e dele diz Norbert Wolf:

É, essencialmente, uma sinfonia de vermelhos, uma harmonia dos seus tons mais diversos, em contraste com o branco-cremoso da alva plissada. A cor é perfeitamente fluida e aplicada com ligeireza, à exceção da espessa pasta que realça certas partes do quadro. Ao princípio o Papa parece não ter ficado muito satisfeito com o retrato, dizendo que era “demasiado verdadeiro” [troppo vero], mas finalmente parece ter acabado por ser cativado e exprimiu o seu contentamento ao pintor espanhol entregando-lhe uma corrente de ouro de grande valor como agradecimento. O próprio Velásquez deve ter ficado

muito satisfeito com o retrato, visto que levou uma réplica dele para Espanha. Surgiram numerosas cópias.³²



Fig.13: Velázquez, Inocência X, 1650

Fonte: <http://cajondesastre.juegos.free.fr/Images/ejercicios/cultura/pintores/inocencioX.jpg>

Fig.14: Bacon, Estudo baseado no retrato do Papa Inocência X feito por Velázquez, 1953

Fonte: http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html

Por opção (ou método), Bacon não teve contato com a versão original do quadro, só vindo a conhecê-la em 1990³³. Trabalhou a partir de modelos fotográficos, tanto a preto e branco como a cores, colecionava livros que continham uma reprodução da pintura, o que considerava como uma vantagem na medida em que a textura do original tinha um outro efeito intenso e direto que era o da reprodução fotográfica. Na opinião de Bacon, as fotografias podem converter-se “não só em pontos de referência, mas também detonadoras de ideias”³⁴, além de fornecer uma experiência sensorial nova, articulando a sutileza da cor usada por um mestre da pintura à rudeza do granulado de uma fotografia de jornal, como declara, a propósito das suas *Cabeças*³⁵, à revista *Time*, a Michael Peppiat:

São apenas uma tentativa de tornar visível determinado tipo de sentimento... A pintura é o desenho do nosso sistema nervoso projetado sobre uma tela. Um dos problemas radica em pintar

32 apud ANDRÉ, Paula. A lição da pintura pela pintura. Variações; paráfrases; apropriações; citações. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php> (acesso em 10/08/2017).

33 Francis Bacon reconhece como influências nessa série de quadros, além, evidentemente do quadro de Velázquez, o filme *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, e um livro que comprou em Paris, sobre as doenças da boca, com ilustrações a cores: "do mesmo vermelho que a sotaina do Papa. Então pensei em pintar esse Papa que me obcecava a gritar" (ANDRÉ, Paula, *ibidem*).

34 SYLVESTER, David, *op.cit.*, p.30.

35 Os primeiros quadros desses Estudos a partir do retrato do Papa Inocência X de Velásquez, foram intitulados *Cabeças*. Por outro lado, se concordarmos com Deleuze, este bem poderia ser o nome de todos os seus retratos: Bacon é pintor de cabeças, não de rostos. (DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p.28)

como Velázquez mas com a textura da pele de um hipopótamo³⁶.

Nessas pinturas, para borrar³⁷ o sentido implicado na representação de um personagem histórico, de um Papa, significante mestre por excelência de toda uma vertente simbólica do Ocidente, Bacon apela para o que ele chama de *acidente*. Bacon é, então, um *artista do acidente*, que se inscreve na Arte com uma produção significante como efeito de resposta ao Real, e não como um efeito de significação.

Algo em seus quadros está sempre excluído, eliminado – ou, como diria Hamlet: alguma coisa está “fora do lugar” –, não se encaixa na superposição de cores, pinceladas e de elementos de cena. Falta um nome que alinhavaria tudo, que permitiria que um significante pudesse ser substituído por outro. Bacon não evoca uma possível metáfora em títulos como *Estudo baseado no retrato do Papa Inocêncio X feito por Velázquez*, ou qualquer outro da série, assim como não é possível construir uma história ou uma interpretação a partir do fato da figura inspirada no Papa Inocêncio X estar gritando, ou de estar sentada em algo tão diverso de um trono papal, algo que se assemelha a uma cadeira elétrica ou um aparelho ortopédico.

Nota-se, antes, um apagamento da função simbólica da nomeação, e mesmo do imaginário da nomeação. As figuras estão no lugar da Coisa, que permanece oculta na enunciação. Se a fórmula da metáfora é *um significante por outro significante*, no caso da pintura de Bacon, temos muito mais um suceder de imagens, de cores ou de pinceladas, que funciona como uma armadilha para o acaso. Parece sempre que algo que devia estar oculto, velado, se manifesta, como inquietante estranheza. Diríamos, então, que em Bacon, o que falta em significante, sobra em objeto, que também é furo.

A falta de significação não impede, no entanto, que possamos perceber na escolha do Papa, no contexto histórico do pós-guerra na Europa, no fim de um mundo regulado por crenças não mais possíveis depois do Holocausto uma possibilidade de leitura sintomática da obra: não metafórica, não alegórica, não interpretativa³⁸. Para Bacon, o quadro de Velázquez constituía uma insígnia, uma imagem convertida em emblema, em um significante mestre, que o impressiona, pela capacidade que tinha Velázquez de “ilustrar de maneira tão precisa”, e, ao mesmo

36 apud ANDRÉ, Paula, op.cit., p.179

37 O artista Paulo Pasta esclarece que para se entender melhor, tecnicamente, o que se passa nesse processo, vale a pena prestar atenção ao modo empregado por Bacon para produzir tais deformações. Com frequência, ele usa um ou mais gestos que "desmancham" a imagem, geralmente com a ajuda de um pedaço de pano ou de outros instrumentos. Trata-se de uma operação feita por cima da imagem, não conjugada ao nascimento dela, mas sim de algo que vem depois, em um segundo momento. Talvez venha também daí a aparência ordenada de sua fatura, apesar da brutalidade da imagem, assim como o fato de ele mostrar seus trabalhos sempre sob um vidro. A violência retratada em suas figuras não encontraria, então, contrapartida na sua ação de pintura (Artista plástico Paulo Pasta analisa dois livros sobre Francis Bacon. Caderno Ilustrada/Folha de São Paulo, 09/09/2007)

38 Exatamente como fazemos na clínica psicanalítica contemporânea, com seus novos sintomas que não respondem à interpretação clássica, calcada no Nome do Pai.

tempo abrir-nos inteiramente “às coisas maiores e mais profundas que um homem pode sentir”³⁹.

Então, deixando agir o acidente, algo do Real, Bacon parte para a destruição do sentido do significante mestre, em um momento histórico de descentramento do sujeito moderno, da posta em questão dos ideais humanistas de paz e verdade que caracterizam o pensamento europeu desde a Grécia Clássica, de um remorso pela opressão imposta a outros na colonização, enfim, por uma queda gritante da significação fálica. Cai o papa (função fálica, função paterna), sobra um grito (a).

Além de retirar-lhe as insígnias, dessacralizando-o, Bacon suprime os olhos do papa⁴⁰. Os olhos vazios, a boca aberta num grito, o corpo branco, em decomposição: um puro espasmo da morte. O Simbólico como um oco: o oco onde estava o olhar marcante e peculiar do papa, o oco da boca. A imagem fora do sentido. A parte sem o todo. O rosto desfeito. Deformação das aparências: fragmentação até obter um atravessamento do *semblant* pelo Real, um retrato do gozo⁴¹.



Fig.15: Velázquez, Inocência X (detalhe), 1650

Fonte: <http://cajondesastre.juegos.free.fr/Imagenes/ejercicios/cultura/pintores/inocenciaX.jpg>

Fig.16: Bacon, Estudo baseado no retrato do Papa Inocência X feito por Velázquez, 1953

Fonte: http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html

39 BROUSSE, Marie Hélène, op.cit., p.20.

40 Diz-se de Inocência X, que era um papa cruel e violento, e que Velázquez teria captado toda a sua psicologia através do modo como retratou o seu olhar.

41 DELEUZE, Gilles, Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007, p.35. Partindo de Guy Debord, com suas “Sociedade do Espetáculo” e “Civilização da Imagem”, podemos, lacanianamente, falar da sociedade pós-moderna como de uma “Civilização da Imagem em Gozo”, para exprimir melhor a condição do sujeito contemporâneo, para o qual a crise do Outro simbólico torna problemático para ele mediar, de modo humanizado e particular, a relação entre o gozo e as imagens que experimenta no próprio corpo. O enfraquecimento da mediação simbólica faz curto-circuitar continuamente no corpo a rede especular do Imaginário e o Real libidinal da pulsão, e o sujeito encontra no discurso social as condições de reativar a onipotência do narcisismo primário, na ausência de um Outro, que tenha podido funcionar para ele como lugar de construção de um Ideal do eu.

Pelo furo da boca redonda⁴² do papa, “o corpo escapa”⁴³. No grito, como resto, pronuncia-se a voz. Uma voz sem corpo, sem a imagem daquele que fala, presença do Outro como enigma. A voz como objeto, como transmissão do impossível de transmitir, voz depurada, pura voz, desligada da linguagem, voz que aponta a crueldade humana, que confessa o sofrimento e, à medida que o mostra, não pode deixar de fazer sofrer⁴⁴. Uma voz *a-fônica*⁴⁵, que comanda, em um imperativo de gozo severo, cruel e sem sentido, próprio do supereu. Estamos fora do território da Lei. Com Bacon, estamos na zona do indiscernível entre a carne e a cor, entre o homem e o animal, entre o vivo e o morto, entre o ser e a Coisa. Não somos espectadores participantes, não somos solicitados a entrar nessa metamorfose. Só nos resta testemunhar os fatos que o artista pinta. E ser olhado pela sua obra.

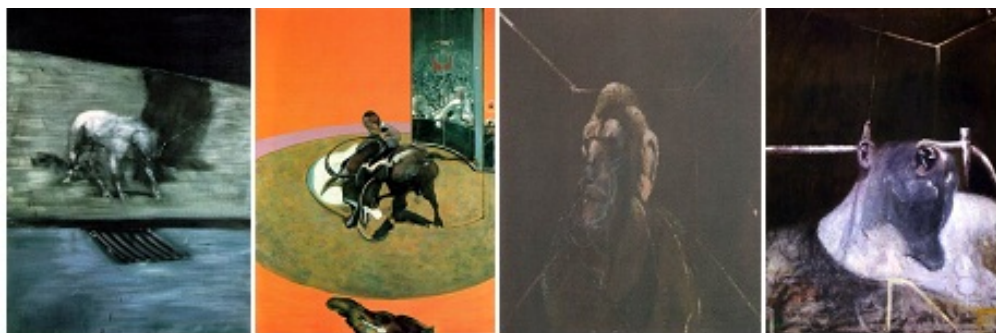


Fig.17: Homem e cão, 1953

Fig.18: Estudo para uma Macaco, 1955

Fig.19: Cabeça I, 1948

Fig.20: Tourada, 1969

Fonte: ©The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2017 [free for non commercial share)

Vemos assim, com Bacon, que o sujeito de que trata hoje a Arte não é mais aquele olho ordenador, no centro da representação. Desmaterializado, deslocado e descentrado, o sujeito não encontra seu par nas figurações artísticas, senão como o *estranho*, no sentido freudiano do *unheimlich*⁴⁶: algo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz. Uma vez abandonado seu lugar como origem da representação, o sujeito volta de fora da representação, como olhar tátil, para descobrir os espelhos de Bacon, que não refletem, só mostram fragmentação e

42 Fazemos referência aqui à Topologia de Lacan, por meio da qual ele fez possível uma apresentação do Real, em estruturas que apoiam o objeto do desejo, como a voz, pelo orifício da boca, para emití-la, e pelo orifício do ouvido, para captá-la.

43 Deleuze, analisando a obra de Bacon, diz que “todo o corpo escapa pela boca que grita”. DELEUZE, Gilles, op.cit., p.35.

44 LACAN, Jacques. O Seminário - Livro 16 (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p.250.

45 Não se deve confundir a voz com a vocalização. A vocalização implica um trabalho com a sonoridade (musicalidade), a “Outra” voz é gozo. Lacan põe essa diferença em evidência quando afirma que é na afonia que o objeto voz aparece na sua forma mais pura. Por outro lado, o supereu tem voz, não como internalização da Lei, mas como um excesso material vociferante que deixa o sujeito na posição de ser eternamente culpado.

46 Ver, a respeito: FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

alteridade, um novo corpo inumano que invade o campo da identificação com imagens autônomas e desfalicizadas.



Fig.21: Retrato de George Dyer se encarando no espelho, 1967

Fig.22: Retrato de George Dyer no espelho, 1968

Fig.23: Estudo de nu com figura no espelho, 1969

Fonte: ©The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2017 [free for non commercial share)



Fig.24: Lógica da sensação, 1981

Fig.25: Auto retrato de Bacon com Polaroid ao espelho, 1970

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/192810427773004282/>

Fig.26: Figura escrevendo refletida no espelho, 1976

Fonte: ©The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2017 [free for non commercial share)

Já não se sabe onde começa ou termina o espelho, e os objetos perturbadores que irrompem ou atravessam espelhos atestam a decomposição narcísica da imagem especular ideal, ou, em termos que nos são clinicamente mais familiares: nossa dismorfofobia⁴⁷– fuga da feiúra - mais radical. A estética dismorfofóbica valoriza, de modo absolutamente especial, essa relação com o espelho, atestando o caráter

47 O termo “dismorfofobia” foi criado a partir de étimos gregos, mas não é registrado na literatura antiga. Foi introduzido na Psiquiatria por Enrico Morselli no final do século XIX, utilizando phobos, substantivo masculino que mais tarde passa a ter o sentido de “medo”, mas que, na sua acepção original, significava propriamente “a ação de fazer fugir” (sentido ativo), ou “a ação de ser posto em fuga pelo medo” (sentido passivo), e mesmo, simplesmente, “fuga”.

onipresente do olhar na contemporaneidade capitalista, um olhar que não está mais invisível, e que exige o gozo dos corpos. Quanto mais os objetos do campo escópico proliferam, tanto mais o corpo está presente, e mais é despedaçado⁴⁸ (Lazarus-Matet, 2007). E Bacon está ali, à espreita, registrando a imagem desse corpo deformado, desse outro eu, “na brunidura da água incerta ou do cristal que dura”⁴⁹, no prateado e exato “olho de um pequeno deus, com quatro cantos”⁵⁰, no espelho de um momento, cujo “brilho é tal que todas as armaduras, todas as máscaras se deformam”⁵¹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, P. **A lição da pintura pela pintura. Variações; paráfrases; apropriações; citações.** 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php> (acesso em 10/08/2017).
- BACON QUOTES. **Francis Bacon Quotes + Paintings + Bio.** Disponível em http://www.artquotes.net/masters/bacon_quotes.htm (acesso em 13/08/2017).
- BROUSSE, MH **Seminario de investigación: El cuerpo em psicoanalysis.** Madrid: Nucep/ELP, 2001.
- DELEUZE, G. **Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- FRANCASTEL, G. “Renovação e decadência: séculos XIX e XX”. In: **O retrato.** Madrid, 1995
- FREUD, S. (1907) “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”. Vol. IX. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976
- LACAN J. **O Seminário. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise** (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987
- _____. **O Seminário. Livro 16: De um Outro a outro** (1968-1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008
- _____. **O Seminário. Livro 23: O sintoma** (1975-1976). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007
- _____. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” (1965). In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998
- LAZARUS-MATET, C. “...O objeto a que já é o estofado do sujeito...”. Boletim Eletrônico do Comitê de Ação da Escola Una – versão 2006-2008, n.2, junho/2007. Online, disponível em <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/papers/papersport.htm>, acesso em 10/08/2017.
- MILLER, J-A. “As prisões do gozo”. In: **Opção Lacaniana- Revista Brasileira Internacional de Psicanálise.** São Paulo, n. 54, 2009.
- REGNAULT, F. “O Nome-do-Pai”. In: FELDSTEIN, R.; FINK, B. & JAANUS, M., (org.). **Para ler o Seminário 11 de Lacan.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- ROCA, A.V. “Francis Bacon: la deriva del yo y el desgarrado de la carne”. In: **Arte, Individuo y Sociedad**, vol. 18. Madri: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

48 LAZARUS-MATET, Catherine. “...O objeto a que já é o estofado do sujeito...”. Boletim Eletrônico do Comitê de Ação da Escola Una – versão 2006-2008, n.2, junho/2007. Online, disponível em <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/papers/papersport.htm>, acesso em 10/08/2017

49 Do poema Ao espelho, de Jorge Luis Borges.

50 Do poema Espelho, de Sylvia Plath,

51 Do poema Espelho de um momento, de Paul Eluard.

SCHØLHAMMER, K. **Além do visível**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon - A brutalidade dos fatos** (trad. Maria Teresa Resende Costa a partir de Interviews with Francis Bacon, 1995). Cosac e Naify Ed. Ltda (sem indicação de cidade e de data de publicação), 1995.

Artigo recebido em: 13/08/2017 e aceito em: 07/11/2017