

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras  
Departamento de Filosofia

# A IMAGEM-SENSAÇÃO: DELEUZE E A PINTURA

Nuno Miguel Santos Gomes de Carvalho

Mestrado em Filosofia, especialização em Estética e Filosofia da Arte

2007

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Nuno Nabais por ter aceite com generosidade orientar este projecto e o ter acompanhado com rigor intelectual e calor humano.

A todos os colegas que frequentaram o Seminário de Orientação do Prof. Dr. Nuno Nabais. A qualidade do seu trabalho foi para mim um estímulo e um exemplo a perseguir.

À minha família, a quem tudo devo.

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

*ES : Empirisme et Subjectivité, 1953*

*LB : Le Bergsonisme, 1966.*

*LP : Le Pli. Leibniz et le Baroque, 1988.*

*D : Dialogues, 1977.*

*DR : Différence et Répétition, 1968.*

*RF : Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995*

*E : L'Épuisé, 1992.*

*FB: Francis Bacon - Logique de la Sensation, 1981.*

*ID : L'île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974*

*IM : Cinéma 1. L'Image-Mouvement, 1983.*

*IT : Cinéma 2. L'Image-Temps, 1985.*

*K : Kafka - Pour une Littérature Mineure, 1975.*

*LS : Logique du Sens, 1969.*

*MP : Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2, 1980.*

*PS : Proust et les Signes, 1973.*

*QP : Qu'est-ce que la Philosophie?, 1991.*

*SPP : Spinoza, Philosophie Pratique, 1970.*

## ÍNDICE

Introdução. 6

I – Porquê Francis Bacon? - O problema de Deleuze e o problema de Bacon: hipótese de uma sobreposição. - Método e caixa-de-ferramentas de Deleuze. 13

II – Figuração e *doxa* do visível. – Figuração e sensação. – O conceito de diagrama: Kandinsky, Pollock e Bacon. 23

III – Entre o olho e a mão: a história de arte segundo Deleuze. – Espaço háptico e visão aproximada. – Presença e vida na imagem-sensação. 35

IV – O conceito de analogia em Deleuze. – O mito de Apeles e a importância do acaso. – A *poiesis* de Bacon como jogo ideal. – A Figura como «semelhança profunda». – Devir e modulação. 42

V – Configuração do espaço pictural em Bacon: Figura, contorno e *aplat*. – Figura, devir-animal e carne. – Coligação de forças e actualização de sensações. - Sensação e corpo sem órgãos – Os três corpos sem órgãos de *Logique de la Sensation*. 55

VI – Notas para um conceito de imagem-sensação. 68

Bibliografia. 77

*La peinture arrête le soleil.*

Paul Claudel

## INTRODUÇÃO

Se o conceito de imagem é transversal na obra de Gilles Deleuze dificilmente os seus avatares poderão ser encerrados sob a homogeneidade de um único conceito<sup>1</sup>. Uma análise da sua obra faz sobressair sobretudo três campos distintos, embora interrelacionados, que apelam à utilização de um conceito de imagem mas que no mesmo movimento fazem surgir as suas diferentes e por vezes irreduzíveis configurações: a imagem enquanto imagem do pensamento, as imagens picturais e as imagens cinematográficas<sup>2</sup>.

A imagem do pensamento é um tema que Deleuze aborda principalmente em *Nietzsche et la Philosophie*, *Proust et les Signes* e *Différence et Répétition*. Nestes livros, e com matizes diversos, Deleuze parece hesitar entre a proposta de uma nova imagem do pensamento contra a sua imagem dogmática – recorrendo a Nietzsche para menosprezar a importância da verdade<sup>3</sup> e a Proust para sublinhar o papel da criação e do involuntário que caracteriza o acto de pensar<sup>4</sup> – e a reivindicação de um pensamento sem imagem prévia, de um «*pensamento que nasce do pensamento (...) engendrado na*

---

<sup>1</sup> A multiplicidade de sentidos do conceito de imagem não é exclusiva da filosofia de Deleuze mas inerente ao conceito de imagem *tout court* como mostra José Gil em *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p. 12.

<sup>2</sup> Note-se ainda que Deleuze também se refere amiúde à imagem fotográfica, alvo frequente de uma avaliação negativa, sobretudo em *Kafka – Pour une littérature mineure* e *Mille Plateaux*.

<sup>3</sup> Cf. *NP*, pp. 118-126.

<sup>4</sup> Cf. *PS*, pp. 115-124.

*sua genitalidade*»<sup>5</sup>. Por outro lado, em obras posteriores, Deleuze continuou a propor novas imagens do pensamento, como o rizoma, em *Mille Plateaux*<sup>6</sup> ou o plano de imanência, em *Qu'est-ce que la Philosophie?*<sup>7</sup>.

O estudo das imagens picturais é realizado sobretudo em *Francis Bacon – Logique de la Sensation* em 1981. Nesta obra dá-se o primeiro confronto directo, e em forma de livro, de Deleuze com a pintura, uma vez que as suas anteriores monografias consagradas a artistas se tinham exclusivamente debruçado sobre escritores (Proust, Sacher-Masoch e Kafka). É aqui também que se pensa pela primeira vez a imagem artística, trabalho que receberia continuação nos livros sobre o cinema.

No que concerne ao estudo das imagens do cinema, empreendido em *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* e *Cinéma 2. L'Image-Temps*, trata-se de analisar a natureza e o funcionamento da imagem cinematográfica numa perspectiva simultaneamente diacrónica, através do confronto com os diferentes filmes da história do cinema<sup>8</sup>, e sincrónica, desmontando os elementos e os modos de agenciamento da imagem cinematográfica. Aqui, e se bem que o sintagma «imagem do pensamento» não ocorra com frequência, procura-se mostrar que a essência do cinema é o pensamento, que o próprio ecrã é um cérebro, que o cinema é talvez a forma mais extrema – e mais calculada – do que força a pensar. Num acrescento de complexidade ao conceito de imagem na filosofia de Deleuze sublinhe-se que os livros sobre o cinema são também o lugar onde Deleuze, com o auxílio de Bergson, vai traçar uma ontologia da imagem.

Perante uma tal diversidade de problemas e abordagens, directas ou indirectas, ao conceito de imagem, optámos por centrar a nossa dissertação na teoria de Deleuze sobre a pintura. O nosso objectivo geral é analisar e sistematizar as teses do filósofo

---

<sup>5</sup> «*pensée qui naît de la pensée (...) engendré dans sa genitalité*», *DR*, p. 217.

<sup>6</sup> Cf. *PP*, p. 204.

<sup>7</sup> Cf. *QP*, p. 40.

<sup>8</sup> Não ignoramos que a primeira frase de *L'image-mouvement* afirma que «*Cette étude n'est pas une histoire du cinéma*» (p.7), mas permitimo-nos discordar pois mesmo que não o seja poderá ser lido como tal, tão complexa e completa é a súpula magistral que Deleuze nos oferece.

francês sobre as imagens picturais, ordenando o campo – ou a secção do rizoma – para um hipotético trabalho futuro sobre o conceito de imagem na filosofia de Deleuze.

A teoria de Deleuze sobre as imagens picturais encontra-se disseminada por diferentes lugares da sua obra, de exemplos esparsos em *Différence et Répétition* a comentários mais longos em *Mille Plateaux*, do artigo publicado avulso e posteriormente recolhido em *L'île déserte et autres textes* sobre o pintor francês Gérard Fromanger até à reflexão final sobre a filosofia – nas suas relações e interferências com a arte e a ciência – que constitui *Qu'est-ce que la philosophie?*. No entanto, é em 1981, com a publicação de *Francis Bacon – Logique de la Sensation*, que Deleuze se debruça mais longamente sobre a pintura, ao consagrar um livro inteiro a um único pintor. Na sua análise, que deambula por diversos momentos da história da pintura e por diversos pintores, Deleuze faz muito mais do que uma mera monografia. Este livro permite entrever o pensamento do filósofo francês sobre o médium em si, isto é, sobre as especificidades, métodos, agenciamentos e combates característicos dos dispositivos picturais. Será portanto a *Logique de la Sensation* que dedicaremos o essencial deste trabalho. Isso não implica que para a elucidação das principais teses do autor não tenhamos de recorrer às reflexões mencionadas acima que tomam por objecto a pintura, bem como a conceitos de Deleuze que atravessam toda a sua obra e que recebem em *Logique de la Sensation* uma nova respiração. Por outro lado, é importante mencionar que o nosso percurso beneficiou também da leitura do curso que Deleuze dedicou à pintura em 1981<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Este curso encontra-se disponível em <http://www.univ-paris8.fr> graças às transcrições efectuadas pelos seus alunos de então. Encontramos aí, ao seguirmos a hesitação da voz de Deleuze, um autêntico laboratório, sílaba a sílaba, de criação de conceitos, lugar da performatização – sempre “construtivista” – de um pensamento, onde a cada momento se assiste à simultaneamente frágil e veemente criação do novo. Neste curso, Deleuze não diz coisas muito diferentes das que perpassam em *Logique de la Sensation*, mas o seu pensamento encontra-se como que à procura da mais exacta das formulações, procura que beneficia o leitor de hoje na medida em que se confronta com a dificuldade da criação da teoria, mais do que com uma obra já acabada.



São conhecidos os *topoi* metodológicos recorrentes na extensa bibliografia que neste início de século tem vindo a lume sobre o pensamento de Gilles Deleuze. Evoca-se o rizoma e os seus princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura assignificante<sup>10</sup>; cita-se a frase de abertura de *Kafka – Pour une littérature mineure –* «*Como entrar na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca.*»<sup>11</sup> – parafraseando-a com o intuito de lançar o feitiço sobre o feiticeiro; celebram-se as linhas de fuga e as velocidades estonteantes; tecem-se loas ao fora e ao devir; prometem-se desterritorializações.

A presente dissertação tenta seguir uma via diferente. Não por repúdio a um certo ar do tempo – pois o próprio Deleuze afirmava que não há nada de mais alegre que um ar do tempo<sup>12</sup> – mas porque o objectivo a que nos propusemos seria melhor atingido se acompanhado de um esforço de ordenação do sistema em variação contínua e heterogénese que constitui a filosofia de Deleuze em geral e o texto sobre Bacon em particular.

Este esforço traduziu-se na criação do conceito de imagem-sensação, criação que não relevou – tão óbvia é a forma como ressalta de uma leitura mesmo que apressada de *Logique de la Sensation* – de um desejo de originalidade filosófica mas tão só de, por intermédio da hifenização dos conceitos de imagem e de sensação, procedimento análogo ao que o próprio Deleuze utilizou nos seus livros sobre cinema<sup>13</sup>, evidenciar, quase pedagogicamente, a coincidência e identidade profunda entre imagem e sensação quando o que está em causa é a pintura, afirmação implícita nos vários capítulos de *Logique de la Sensation* e condensada mais explicitamente na tese de que «*O que é pintado é a sensação*»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Cf. *MP*, p. 13 e ss.

<sup>11</sup> «*Comment entrer dans l'oeuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier.*», *K*, p. 7.

<sup>12</sup> Cf. *ID*, p. 196.

<sup>13</sup> Em *IM* e *IT*, como é sabido, Deleuze expõe toda uma bateria de conceitos que resultam da justaposição entre imagem e movimento, imagem e tempo, imagem e percepção, e por aí em diante.

<sup>14</sup> «*Ce qui est peint, c'est la sensation*», *FB*, p. 63.

Num dos primeiros artigos do jovem Deleuze, *«La conception de la différence chez Bergson»*<sup>15</sup>, de 1956, encontramos desde logo os fundamentos do método que o filósofo francês designará por empirismo superior ou transcendental: *«Será necessário servirmo-nos do que nos apresenta o misto, das diferenças de grau ou de proporção, uma vez que não dispomos de outra coisa, mas servirmo-nos apenas como de uma medida da tendência, para chegar à tendência como à razão suficiente da proporção»*<sup>16</sup>. O que significa que o acesso ao conceito passará inevitavelmente pela experiência mas que, ao contrário de Kant, as condições da experiência não serão condições da experiência possível mas da experiência real, isto é, que a condição nunca será mais larga que o condicionado. Trata-se de recortar *«para o objecto um conceito apropriado apenas a esse objecto, conceito que dificilmente poderemos dizer que é ainda um conceito, pois aplica-se unicamente a essa única coisa»*<sup>17</sup>. Foi esta disposição metodológica que presidiu à utilização do conceito de imagem-sensação para pensar as imagens da pintura segundo Deleuze. Se nem todas as imagens da pintura participam de igual modo no conceito de imagem-sensação, este constitui todavia, para Deleuze, o paradigma a perseguir, e é na pintura de Bacon que melhor se evidencia a indiscernibilidade entre o conceito e a coisa<sup>18</sup>. Quanto às restantes imagens da pintura elas não se subsumem debaixo do conceito de imagem-sensação como objectos sob um conceito mas como as *«nuances ou graus do próprio conceito. Graus da própria*

---

<sup>15</sup> Cf. *ID*, pp. 43-72.

<sup>16</sup> *«Il faudra nous servir de ce que nous présente le mixte, des différences de degré ou de proportion, puisque nous ne disposons pas d'autre chose, mais nous nous en servirons seulement comme d'une mesure de la tendance, pour arriver à la tendance comme à la raison suffisante de la proportion.»*, *ID*, p. 48.

<sup>17</sup> *«pour l'objet un concept approprié à l'objet seul, concept dont on peut à peine dire que ce soit encore un concept puisqu'il ne s'applique qu'à cette seule chose»*, Bergson apud Deleuze, *ID*, p. 45.

<sup>18</sup> Indiscernibilidade que é também evocada em *DR*, p. 3.: *«les concepts sont les choses mêmes, mais les choses à l'état libre et sauvage, au-delà des 'prédicats anthropologiques'. Je fais, refais et défais mes concepts à partir d'un horizon mouvant, d'un centre toujours décentré, d'une périphérie toujours déplacée qui les répète et les différencie»*.

*diferença e não diferença de graus. A relação já não é de subsunção mas de participação»<sup>19</sup>.*

Procurou-se ao longo dos capítulos que se seguem, ao mesmo tempo que se comentava de uma forma mais geral o texto de Deleuze sobre a pintura de Bacon e se assinalavam alguns dos traços fundamentais da estética de Deleuze, indicar as determinações do conceito de imagem-sensação.

No primeiro capítulo interrogamo-nos sobre a razão que levou Deleuze a escolher Bacon para pensar a pintura e qual o problema filosófico que sobrepôs ao problema artístico do pintor inglês, articulando a relação – fundamental no que concerne a imagem-sensação – entre o dizível e o visível.

No segundo capítulo debruçamo-nos sobre o modo como Deleuze perspectivou a pintura no século XX: um combate contra a figuração, contra os *clichés* e a *doxa* do visível, na busca de uma imagem-sensação que, em vez de representar formas, apresentasse forças.

No terceiro capítulo analisamos o conceito de háptico, que Deleuze resgata a Riegl e Maldiney, e a partir do qual oferece uma leitura pessoal da história de arte. Veremos também como o espaço háptico é essencial na definição de uma imagem-sensação.

No quarto capítulo atenta-se à pintura como linguagem analógica, sublinhando o carácter idiossincrático do conceito de analogia em Deleuze e o modo como este se interrelaciona com os conceitos de diagrama, modulação e acaso. São estes os conceitos que para Deleuze melhor trazem à luz os procedimentos poiéticos de produção de imagens-sensação.

---

<sup>19</sup> «nuances ou les degrés du concept lui-même. Degrés de la différence elle-même, et non différences de degré. Le rapport n'est plus de subsumption, mais de participation», *ID*, p. 60.

No quinto capítulo lançamos um olhar às telas de Bacon enquanto coligação de forças com vista à apresentação de sensações. A enumeração e descrição dos aspectos principais do espaço pictural baconiano, com especial atenção para a Figura, são acompanhadas de uma tentativa de elucidação da teoria que Deleuze esboça sobre a sensação na pintura de Bacon. Formula-se também uma hipótese sobre os três corpos sem órgãos de *Logique de la Sensation*.

No capítulo final ensaia-se uma sistematização dos traços ou determinações do conceito de imagem-sensação, procurando ainda evidenciar quais os efeitos reais que esta produz e que não se circunscrevem a uma esfera simplesmente artística.

As linhas de fuga do sistema filosófico de Deleuze, o modo como tudo joga com tudo sob a regulação dos princípios da conexão, heterogeneidade e multiplicidade, foram um desafio de monta a este trabalho e talvez tenham prejudicado o encadeamento lógico que procurámos adoptar como método de exposição. Teria uma tese por entradas, seguindo o método do «alfabeto do pensamento» proposto por José Gil<sup>20</sup>, sido mais eficaz na prossecução do nosso objectivo? Deixe-se ressoar a pergunta com a sua lição subtil que o rizoma é sempre mais forte, que o rizoma-Deleuze resiste porventura a qualquer vontade de sistema.

---

<sup>20</sup> Cf. José Gil, «L'Alphabet de la Pensée», *Rue Descartes*, «Deleuze. Immanence et Vie», n° 20, Paris, PUF, Mai 1998, pp. 11-26.

## I

Porquê Francis Bacon? Se a fenomenologia procurou ver em Cézanne o seu pintor por excelência, como comprova o pensamento de Merleau-Ponty ou Maldiney, na medida em que aí se problematizavam pictoricamente os temas da génese do visível<sup>21</sup> e do laço indissociável entre o que vê e o que é visto (do sentiente e do sentido) na harmonia do ser-no-mundo que a pintura reconstitui e instaura, Deleuze vai estabelecer as suas afinidades electivas com um pintor de corpos deformados, carcaças esventradas com a carne exposta, figuras envoltas por uma halo enigmático de inquietante estranheza.

A primeira razão a ser aduzida fundamenta-se, em nosso entender, no conteúdo temático da obra de Francis Bacon. Deleuze parece ter visto nela como que uma hipotipose pictural dos seus próprios conceitos, a possibilidade de eles se libertarem das malhas complexas do discurso filosófico e ganharem corpo visualmente, tornando-se mais vivos. Um breve excuro por uma qualquer monografia dedicada ao pintor inglês confirma esta hipótese: os corpos distorcidos, elásticos e convulsionados de Bacon, evocam, mesmo que inadvertidamente, a ausência de organização que, para Deleuze,

---

<sup>21</sup> «Cézanne n'a pas voulu peindre une montagne, mais, à travers son apparition, le voir lui-même en train de devenir visible, l'événement de la vue avant que celui-ci ne soit homologué par un regard obéissant aux règles de l'optique qui reconstruit le visible selon son modèle.» Rudy Steinmetz, «Jean-François Lyotard : Le Silence en Peinture» in *L'image – Deleuze, Foucault, Lyotard* (ed. Thierry Lenain), Paris, Vrin, 1998, p. 24.

caracteriza o corpo sem órgãos, indiciando a onda de sensação que os percorre. Nos retratos, sobretudo, ganham-se novas pistas para perceber a desfiguração, o processo, teorizado em *Mille Plateaux*, de destruição do rosto – foco de significância e subjectividade que impossibilita «*um amor vivo, não subjectivo, onde cada um se liga aos espaços desconhecidos do outro sem aí entrar nem os conquistar, onde as linhas se compõem como linhas quebradas*»<sup>22</sup>. Desfiguração, por seu turno, que é indissociável de um movimento de devir-animal, conceito caro à filosofia de Deleuze, que não visa marcar uma transformação de formas entre o homem e o animal, mas evidenciar um facto comum, uma zona de indiscernibilidade, efeito que Bacon cria pictoricamente de modo particularmente eficaz<sup>23</sup>.

Em segundo lugar, Deleuze encontrou nas telas de Bacon imagens que concretizavam o destino da obra de arte moderna tal como esta era prefigurada em *Différence et Répétition*<sup>24</sup>, isto é, que recusavam o paradigma da representação e a relação entre modelo e cópia que este pressupõe, e se votavam antes a uma experimentação livre que visava atingir uma vida mais plena, mais intensa. A sensação colocada em obra nas imagens de Bacon tem para Deleuze a virtude de nos proporcionar uma travessia por um campo transcendental<sup>25</sup> e virtual que nos é, regra geral, vedado na vida quotidiana, campo de uma vida outra que Deleuze, recuperando as análises da arte gótica por Worringer<sup>26</sup>, vai caracterizar como não orgânica, conceito

---

<sup>22</sup> «*un amour vivant, non subjectif, où chacun se connecte aux espaces inconnus de l'autre sans y entrer ni les conquérir, où les lignes se composent comme des lignes brisées*», *MP*, p. 232.

<sup>23</sup> Cf. *FB*, p.28.

<sup>24</sup> Cf. *DR*, pp. 93-95.

<sup>25</sup> Sublinhe-se que também para Lyotard «*la peinture est ce qui nous approche aussi près que possible de l'activité transcendental* » in *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 28. e que para Agamben, num breve comentário a Simondon, autor fulcral para o pensamento de Deleuze, nomeadamente para a definição do campo transcendental como pré-individual e impessoal, «*l'émotion* [um outro nome para sensação] *est ce à travers quoi nous entrons en rapport avec le préindividuel. S'émouvoir c'est sentir l'impersonnel qui est en nous, faire l'expérience du Genius comme angoisse ou comme joie, comme sécurité ou comme effroi*» in *Profanations*, Paris, Rivages Poche, 2006, p. 16.

<sup>26</sup> Cf. Worringer, *A Arte Gótica*, (trad. Isabel Braga), Lisboa, Edições 70, s/d.

que se sobrepõe também ao de corpo sem órgãos<sup>27</sup>. Por outro lado, a escolha de Bacon, por entre as miríades de correntes, movimentos e artistas que, no século XX, se debateram contra a representação, poderá ser trazida a uma outra luz se atentarmos ao que em *Mille Plateaux* se afirma a propósito da experimentação.

Atingir uma vida mais intensa, ou seja, experimentar e efectuar a travessia do campo transcendental e pré-individual que é o corpo sem órgãos, reserva virtual de energia potencial onde as intensidades circulam a velocidades inusitadas e onde tudo fervilha – não numa ausência de órgãos mas de organização –, não é tarefa exclusiva das práticas artísticas. Para Deleuze, por exemplo, quer o corpo drogado quer o corpo esquizofrénico são modos de constituição de um corpo sem órgãos<sup>28</sup>. Porém, sem dúvida para contrapontizar o elogio ardente que Deleuze tece a estas investidas, as recomendações de prudência, «*regra imanente à experimentação*»<sup>29</sup>, multiplicam-se ao longo de *Mille Plateaux*. No movimento de desterritorialização será sempre necessário guardar alguns estratos, algumas camadas que permitam que a linha de vida que assim se traça não se torne de súbito uma linha de morte, bloqueando as intensidades.

É de modo similar que em *Logique de la Sensation* se descreve a experimentação levada a cabo por Bacon. Ao contrário do expressionismo abstracto, onde o diagrama se espalha pela tela inteira e se abandona radicalmente a figuração, o diagrama de Bacon é «bem temperado»<sup>30</sup>, prudente, mantendo-se topicamente localizado. É a partir da figura, e não contra ela, que se desenvolve a pintura de Bacon. Deleuze mostra em *Mille Plateaux* como a criação de sistemas lineares é indissociável

---

<sup>27</sup> Encontra-se fora do âmbito do presente trabalho a reconstituição da trajectória do conceito de corpo sem órgãos na obra de Deleuze, desde o seu aparecimento em *LS* (fruto da leitura de Artaud), até às mutações a que foi sujeito em *AE* e *MP*, bem como o modo como este se intersecta com os conceitos de vida não-orgânica, virtual ou campo transcendental. Interessa-nos antes uma utilização operacional do conceito que retenha, sobretudo, a ideia de «*un champ transcendental impersonnel et pré-individuel*» (*LS*, p. 124) que, longe de se encontrar *dado*, importa fazer, construir e experimentar (*MP*, pp. 185-204), num movimento que deverá ser interpretado como uma conquista da intensidade.

<sup>28</sup> Cf. *MP*, p. 186 e *FB*, p. 49.

<sup>29</sup> «*règle immanente à l' experimentation*», *MP*, p. 187.

<sup>30</sup> Cf. *FB*, p. 105.

da criação correlativa de sistemas pontuais<sup>31</sup>: é a partir de uma certa relação com o espaço estriado que se obtém o espaço liso, não existindo desterritorialização sem um território prévio. Todas as recomendações de prudência de Deleuze se consubstanciam assim na natureza do prefixo *des-*. A figura em Bacon não é, portanto, o inimigo a abater, como em Kandinsky ou Mondrian, mas o trampolim para voos mais altos.

A Figura, que não deverá ser confundida com a figuração, é definida por Deleuze como «*a forma sensível remetida à sensação*»<sup>32</sup>. O problema que Bacon enfrenta na pintura é enunciado nas entrevistas com David Sylvester – documento a que Deleuze recorre com frequência – e consiste na criação de imagens que atinjam directamente o sistema nervoso através da violência de uma sensação<sup>33</sup>. Esta violência não é incompatível com a ética da prudência para a experimentação do corpo sem órgãos. A injunção de prudência prende-se com a necessidade de a sensação não se apresentar de forma confusa, como no expressionismo abstracto de Jackson Pollock, onde, para Deleuze, o diagrama se torna catástrofe não controlada<sup>34</sup>, mas de possuir a veemência e a nitidez indiciadoras das forças ocultas que o artista pretende capturar.

Se a filosofia é a um tempo criação de conceitos e constituição de problemas<sup>35</sup>, importa perceber qual o problema que Deleuze sobrepõe ao problema de Bacon, o que implicará, concomitantemente, questionar o estatuto de *Logique de la Sensation* enquanto texto ou discurso que se sobrepõe às imagens da pintura, isto é, pensar as modalidades mediante as quais, neste texto específico, o dizível se sobrepõe ao visível.

---

<sup>31</sup> «*Un système ponctuel sera d'autant plus intéressant qu'un musicien, un peintre, un écrivain, un philosophe se l'oppose, et même le fabrique pour se l'opposer, comme un tremplin pour sauter.*», *MP*, 362 ou, ainda, «*(...) que de prudence est nécessaire pour que le plan de consistance ne devienne pas un pur plan d'abolition, ou de mort. Pour que l'involution ne tourne pas en régression dans l'indifférencié. Ne faudra-t-il pas garder un minimum de strates, un minimum de formes et de fonctions, un minimum de sujet pour en extraire matériaux, affects, agencements?*» *MP*, p. 331.

<sup>32</sup> «*la forme sensible rapporté à la sensation*», *FB*, p. 39.

<sup>33</sup> Cf. David Sylvester, *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*, New York, Thames and Hudson, 1987, pp. 18 e 149.

<sup>34</sup> Cf. *FB*, p. 102.

<sup>35</sup> Para a criação de conceitos veja-se *QP*; para a constituição de problemas *LB*, pp. 3-11 e *ES*, pp.118-120 ou, ainda, *D.*, p. 7, lapidar quanto a esta questão: «*L'art de construire un problème, c'est très important: on invente un problème, une position de problème, avant de trouver une solution.*»



Jacques Derrida, no capítulo inicial de *La Vérité en Peinture*<sup>36</sup>, oferece-nos uma leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo* que procura mostrar como cada obra de arte transporta consigo uma estrutura de suplementação (*parergon*) que não se encontra nem dentro nem fora da obra (*ergon*). Em Kant, para que um juízo de gosto se exerça desinteressadamente sobre o objecto é necessário que se distingam judiciosamente os «objectos próprios do puro juízo de gosto» (*den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurtheils*)<sup>37</sup>, de modo a que nenhum prazer empírico se misture à sua determinação fundamental. Daqui decorre a necessidade de demarcar claramente o dentro e o fora da obra, o que é o seu sentido próprio ou apenas a sua circunstância, tarefa comum, segundo Derrida, a todos os discursos filosóficos sobre arte<sup>38</sup>. Os exemplos de elementos exteriores (*parerga*) que, por possuírem uma determinação unicamente formal, Kant aceita, são as molduras das obras de arte, os vestidos das estátuas ou as colunas em torno de edifícios sumptuosos<sup>39</sup>.

A análise de Derrida, num movimento de leitura que lhe é tão característico, procura evidenciar o carácter arbitrário da distinção que Kant estabelece entre o dentro e o fora de uma obra: «*Não sei o que é essencial e acessório numa obra. E sobretudo não sei o que é essa coisa, nem essencial nem acessória, nem própria nem imprópria, a que Kant chama parergon, por exemplo, a moldura.*»<sup>40</sup>. O autor francês irá definir o estatuto do *parergon* como algo que, longe de se constituir como simples exterioridade e ornamento, visa suprir uma ausência interna da entidade a que se acrescenta. No caso de uma pintura, por exemplo, é a moldura que, num duplo lance, demarca a obra do meio contíguo em que se inscreve e lhe confere a integridade de sentido que possibilita a sua

---

<sup>36</sup> Cf. Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 19-168.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>40</sup> «*Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une oeuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle parergon, par exemple le cadre*», *idem*, p. 73.

autonomização. Enquanto suplemento o *parergon* trabalha ao lado da obra, mas só se acrescenta na medida em que aquela lhe lança um apelo: «*ele toca e coopera, a partir de um determinado fora, no dentro da operação. Nem simplesmente fora nem simplesmente dentro. Como um acessório que somos obrigados a acolher na margem, a bordo.*»<sup>41</sup>.

Ora, da leitura de Derrida decorre a evidência que os *parerga* não se limitam aos exemplos de Kant mas que tudo o que envolve a obra de arte, desde as instituições e espaços expositivos às grandes teorias de arte, passando pelos próprios escritos de artistas e pelos simples títulos (ou sem títulos) das obras, preenche uma função *parergonal* na medida em que a enquadram, emolduram e lhe tentam fixar um sentido que aparentemente lhes falta<sup>42</sup>.

A posição de Deleuze é diametralmente oposta. Para o filósofo francês as imagens de Bacon, em particular, e da pintura, em geral, valem por si, são auto-suficientes, autónomas, tendo por característica principal apresentar sensações irreduzíveis a qualquer enunciado verbal ou narrativo, a qualquer modelo prévio que se procure representar ou ilustrar. A força da pintura reside precisamente nessa capacidade de nos atingir directamente o sistema nervoso sem passar pela mediação do cérebro, mediação inerente às imagens que ilustram ou narram qualquer coisa, onde o efeito é

---

<sup>41</sup> «*il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord, l'à-bord*», *idem*, p.63.

<sup>42</sup> Veja-se ainda José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996. Na sua teoria da imagem-nua, José Gil parece aproximar-se do pensamento de Derrida. A imagem-nua é precisamente o *ergon* que, por razões de carência interna, pede um *parergon* verbal que esboce uma via para a produção do seu sentido: «*a imagem só adquire sentido (quer dizer, só tem efeito artístico sobre o espectador) numa certa relação com o seu sentido verbal*» (p. 92) ou «*a imagem-nua provoca um apelo ao sentido (como um vazio suscita um apelo ao ar)*» (p. 93). A reflexão de José Gil é admirável no modo como mostra que as imagens se apropriam dos contextos que as envolvem, inclusive dos singelos enunciados verbais que as intitulam, mesmo quando o título é “Sem título”. Para uma reflexão em língua inglesa sobre a consanguinidade entre pintura e teoria, ou de como toda a teoria *parergonaliza* as obras, veja-se o ensaio de W.J.T. Mitchell «*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*» in *Picture Theory: Essays on Pictorial Representation*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994, onde se defende a tese que, nas imagens da pintura abstracta, «*the meaning of the paintings is precisely a function of their use in the elaborate language game that is abstract art*», p. 235.

como que retardado, diferido. Para Deleuze as imagens da pintura são imagens-sensação, isto é, poderosas superfícies sensíveis que evitam «*o desvio ou o tédio de uma história por contar*»<sup>43</sup>. A arte de Bacon reside portanto no modo como se subtrai ao desvio, à distância da representação, à mediação do enunciado – do inteligível – e nos transmite toda a fulguração de puras presenças intensivas.

Se o *parergon Logique de la Sensation* não supre nenhuma carência interna das imagens de Bacon então que função preenche? E será ainda um *parergon*, na acepção que lhe atribui Derrida, ou é antes um poderoso instrumento<sup>44</sup> que nos inicia na arte de produzir sensações por intermédio de meios exclusivamente picturais? Inclina-mo-nos pela última hipótese. É esse o «problema» de Deleuze, e esse o modo como aqui se sobrepõe filosofia a pintura, como o problema do filósofo joga com o problema do pintor. Jacques Rancière, que teoriza as imagens como superfícies onde se redistribuem as relações entre o visível, o dizível e o pensável, afirma que só o particular regime de visibilidade que as teorias fenomenológicas, bem como as de Deleuze, instauram sobre a pintura, possibilita que nelas se *vejam* realmente as presenças nuas e exclusivamente sensíveis da imagem pictural<sup>45</sup>. Ora, parece-nos que o principal intuito de Deleuze não é assinalar as presenças sensíveis – pois estas são afirmadas, *postas*, momento a partir da qual o filósofo começa a falar, para lá de qualquer justificação –, mas sim mostrar como são produzidas, que agenciamentos concretos lhes dão origem, qual a lógica da sensação colocada em obra. Por outro lado, se alguma fenomenologia se limita a celebrar as epifanias visuais da pintura em por vezes excessivas análises e jogos etimológicos sobre o desvelamento do ser nas aparições do sensível, análises que parecem poder ser

---

<sup>43</sup> «*le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter*», *FB*, p. 41.

<sup>44</sup> Parafraseando a análise de Proust por Deleuze em *PS*, p. 174, dir-se-ia que *Logique de la Sensation* não é apenas o instrumento de que Deleuze se serve ao mesmo tempo que o fabrica mas um instrumento para os outros, que deverão aprender o seu uso.

<sup>45</sup> Cf. Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 91 e ss.

aplicadas indiferentemente a qualquer pintor<sup>46</sup>, a abordagem de Deleuze prima por uma atenção a todos os detalhes que tornam determinada tela de Bacon única. O leitor de *Logique de la Sensation* é confrontado assim com as pacientes descrições empíricas dos diferentes agenciamentos da obra de Bacon através do recenseamento exaustivo das relações de força que Deleuze opera. A pergunta que Deleuze coloca a propósito de Bacon é a mesma que, em 1973, colocava a propósito de Fromanger em «Le Froid et le Chaud»: «*como é que ele faz para que o quadro funcione?*»<sup>47</sup>.

Procede-se assim à constituição de uma lógica que não será a tentativa de remontar aos princípios originários das telas de Bacon, como se estas escondessem algum segredo fundamental, mas de criar e inventar<sup>48</sup>, a partir de uma atenção às características materiais dos quadros, o regime de circulação de intensidades que melhor os descreve. É neste sentido que Jean-Clet Martin afirma que «*Um agenciamento corresponde a uma multiplicidade que não esconde nada, que não contém nenhum princípio cujo sentido fosse necessário redescobrir a partir da interpretação.*»<sup>49</sup>. A teoria, aqui, não se encontra num céu pré-fabricado a que cumpriria ascender, sendo antes concebida como uma caixa-de-ferramentas<sup>50</sup> que, casuisticamente, permite experimentar o pensamento e a vida, relançando-os noutras direcções, abrindo-os a outras possibilidades.

A caixa-de-ferramentas que Deleuze mobiliza para descrever a pintura de Bacon é, à semelhança do que acontece noutros lugares da sua obra, rica e diversificada.

---

<sup>46</sup> Este efeito de “transporte” é característico do conceito de parergon: «*Le parergon, ce supplément hors d’oeuvre, s’il a le statut d’un quasi-concept philosophique, doit désigner une structure prédicative formelle, générale, qu’on peut transporter intacte ou régulièrement déformée, reformée, dans d’autres champs, pour lui soumettre de nouveaux contenus*» Derrida, *op. cit.* p. 64. Sobre a admiração enfática de de algumas análises fenomenológicas veja-se Georges Didi-Huberman, *Devant l’image*, Paris, Minuit, 1990, p. 309.

<sup>47</sup> «*comment fait-il fonctionner le tableau?*», *ID*, p. 344.

<sup>48</sup> Sobre a lógica como invenção Cf. *D.*, p. 70.

<sup>49</sup> «*Un agencement correspond à une multiplicité qui n’a rien à cacher, qui ne contient aucun principe dont il faudrait retrouver le sens à partir de l’interprétation.*», Jean-Clet Martin, *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 2005, p. 59.

<sup>50</sup> Cf., por exemplo, *ID*, pp. 290-291.

Quando Deleuze se debruça sobre determinada área disciplinar, nomeadamente quando esta não possui um teor exclusivamente filosófico, como é o caso da pintura ou do cinema, mergulha profundamente no *corpus* em questão. Assim, Deleuze irá em *Logique de la Sensation* utilizar com frequência a referência a historiadores da arte como Wölfflin, Worringer, Riegl ou Focillon, bem como as análises fenomenológicas de Maldiney ou os escritos dos próprios artistas, com particular destaque para Paul Klee, Cézanne e, evidentemente, o conjunto de entrevistas que Bacon deu a David Sylvester<sup>51</sup>. Por outro lado, estas referências canónicas do *corpus* ocidental sobre pintura são completadas, como já referimos, por uma atenção viva a todos os elementos da pintura de Bacon, nas suas diferentes fases, bem como pelo recurso a comentadores de Bacon como Michel Leiris ou John Russel. A caixa-de-ferramentas Deleuze é restituída na sua integralidade se registarmos ainda como em *Logique de la Sensation* são mobilizados conceitos oriundos da obra anterior de Deleuze, nomeadamente o corpo sem órgãos e o devir-animal, que recebem aqui a sua actualização e elucidação pictórica.

Tudo isto faz com que *Logique de la Sensation* se consubstancie como algo mais do que um *parergon* à obra de Bacon e se torne, quer um momento teórico perfeitamente integrado no percurso filosófico de Gilles Deleuze, quer, sobretudo, uma admirável teoria sobre os modos de funcionamento das imagens picturais, perspectivadas como imagens-sensação, isto é, dispositivos auto-suficientes<sup>52</sup> que

---

<sup>51</sup> Não é de estranhar o interesse por essa peculiar forma de *parergon* que os escritos de artista constituem. Segundo José Gil, ao lermo-los «*aprendem-se coisas inimagináveis*», José Gil, *Sem título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 12.

<sup>52</sup> É precisamente este carácter auto-suficiente da imagem pictural para Deleuze que impossibilita que estejamos na presença de um *parergon* tal como o teorizou Derrida. O *parergon* pressupõe uma falta interna da entidade que vem suplementar enquanto para Deleuze a imagem é detentora de uma autonomia irredutível a qualquer interpretação. É nesse sentido que em *Pourparlers* se diz que «*l'interprétation se fait toujours au nom de quelque chose qui est supposé manquer*» p. 200. À decifração de um sentido opõe-se portanto a descrição precisa dos mecanismos picturais de produção de efeitos sensíveis.

captam e apresentam forças invisíveis: «*A tarefa da pintura define-se como a tentativa de tornar visíveis forças que não o são.*»<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> «*La tâche de la peinture est définie comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas*», *FB*, p. 57.

## II

Uma lógica da sensação opõe-se a um trabalho da representação. Se a representação impõe uma relação de *mimesis* entre o espaço da tela e o espaço do real, onde o primeiro procuraria reproduzir as formas do segundo, numa imagem-sensação, como Deleuze procura entrever em Bacon, o importante é, mais do que reproduzir formas, apresentar, sem a mediação e distância implícitas na representação, forças<sup>54</sup>.

A figuração em pintura não permite a captura e apresentação de forças porquanto é um método que apenas reproduz as formas pelas quais o visível se deixa perceber e ao mesmo tempo esconder. Estas formas são para Deleuze clichés, um conjunto de imagens que reunidas formam um regime de visibilidade que se interpõe entre nós e o mundo. Para Deleuze, naquela que é uma das teses fundamentais de *Logique de la Sensation*, o pintor nunca se encontra perante uma tela em branco: «O pintor tem muitas coisas na cabeça, ou à sua volta, ou no atelier. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou à sua volta já se encontra na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos actualizado, antes de começar o seu trabalho.»<sup>55</sup>. Todos estes dados figurativos integram um momento pré-pictural da pintura, uma *doxa* do visível que, se não for combatida, impede o pintor de criar uma imagem-sensação. Assim, antes de

---

<sup>54</sup> Trata-se da oposição que em língua alemã se formula classicamente como *Vorstellung/Darstellung*.

<sup>55</sup> «Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il commence son travail.», FB, p. 83.

começar a pintar, o artista tem já uma série de ideias sobre o que é uma maçã, uma praia, uma mulher. Se se limitar a reproduzir estas percepções pré-concebidas não conseguirá atingir uma verdadeira imagem, uma imagem onde a vida não esteja refém das forças que a aprisionam.

A organização do mundo segundo clichés ou esquemas de percepção prende-se, de acordo com a lição de Bergson, com as necessidades da vida prática, necessidades de acção<sup>56</sup>. São eles que nos permitem orientarmo-nos numa cidade ou atribuir a uma determinada expressão de rosto um significado consentâneo. Na pintura e nas artes em geral procura-se porém, mais do que a segurança de um espaço topologicamente organizado, um espaço em variação contínua onde intencionalmente nos perdemos e onde redescobrimos o prazer do jogo livre e discordante das faculdades. Substituímos portanto ao conforto da percepção estabelecida, a violência de uma sensação em devir.

A sensação em pintura não deverá no entanto ser concebida, à maneira da fenomenologia, como um estado mais originário ou anterior à percepção<sup>57</sup>. Se em Deleuze, a sensação é o afecto que nos permite a comunicação com o corpo sem órgãos, *«a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, reveste-se de um carácter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da actividade orgânica. Em plena carne, ela é directamente conduzida sobre a onda nervosa ou a emoção vital.»*<sup>58</sup>, este não se localiza antes do corpo organizado mas coexiste com ele. É por essa razão que, quando Deleuze afirma que *«o ovo apresenta precisamente esse estado do corpo “antes” da*

---

<sup>56</sup> Cf. Henri Berson, *Matière et Mémoire*, Paris, Quadrige/PUF, 2004, p. 24 e ss.

<sup>57</sup> Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1973, p. 136, onde num comentário à fenomenologia de Erwin Strauss se esboça a distinção entre percepção e sensação, e onde à segunda é atribuído um lugar mais originário na ordem da consciência: *«La polarité sujet-objet, d'un sujet qui s'objecte le monde et en même temps se distingue du monde-objet, par le redoublement intérieur de la conscience de soi, n'est pas niabile, mais elle est seconde, et n'est possible qu'à partir d'une situation plus originnaire : celle du sentir. Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous somme déjà sortis du sentir.»*

<sup>58</sup> *«la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale.»*, FB, p. 48.



*representação orgânica*»<sup>59</sup>, tem o cuidado de colocar aspas em «antes». Já em *Mille Plateaux* se reforçava a ideia do corpo sem órgãos como uma prática ou experimentação<sup>60</sup>, como algo a constituir e não como um estado primordial a remontar: «O ovo é o CsO. O CsO não está antes do organismo, é-lhe adjacente, e não cessa de de se constituir»<sup>61</sup>. Mais do que uma essência a atingir depois de retirada a película da experiência quotidiana, que é em traços gerais a concepção fenomenológica da sensação, o corpo sem órgãos, enquanto visado de uma sensação, é um suplemento de energia virtual, uma matéria intensa e não formada que transportamos sempre connosco e que poderemos ou não actualizar.

A *doxa* do visível que se instala sobre a tela mesmo antes do pintor começar a trabalhar assenta portanto em clichés ou imagens já feitas que, na reprodução das formas do visível, bloqueiam a passagem das forças que são a condição da sensação<sup>62</sup>. Por debaixo de cada cliché, como que virtualmente, justaposta, mas não pressupondo nenhuma anterioridade relativamente ao que é de facto visível, existe uma sensação que luta por surgir, uma força invisível em estado de tensão. Como proceder para a actualizar?

Uma das maneiras, rejeitada liminarmente por Deleuze e por Bacon, consistiria em localizar a sensação no representado. Assim, tentar-se-ia dar a sentir a violência da sensação por intermédio da representação do horror do mundo, por intermédio de uma pintura assente no espectáculo ou no espectacular. Mas o objectivo de Bacon, tal como formulado nas entrevistas com David Sylvester, é «pintar o grito mais do que o próprio horror»<sup>63</sup>. São as forças invisíveis que levam alguém a gritar e lhe deformam a boca que

---

<sup>59</sup> «L'oeuf présente justement cet état du corps "avant" la représentation organique», *FB*, p. 47.

<sup>60</sup> Cf. *MP*, p. 186.

<sup>61</sup> «L'oeuf est le CsO. Le CsO n'est pas 'avant' l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse pas de se faire», *MP*, p. 202.

<sup>62</sup> Cf. *FB*, p. 57.

<sup>63</sup> «to paint the scream more than the horror», David Sylvester, *op. cit.*, p. 48.

segundo Deleuze devem ser pintadas e não o horror em si<sup>64</sup>. Deleuze distingue desta forma com cuidado a sensação do sensacional: «*A sensação é o contrário do fácil e do já feito, do cliché, mas também do sensacional, do espontâneo*»<sup>65</sup>.

Impedir a localização da sensação no representado significa colocar em causa a pintura figurativa. Deleuze irá então analisar o modo como no século XX surgiram três vias que se propuseram ultrapassar a figuração: a abstracção, o expressionismo abstracto ou arte informal, e a própria pintura de Francis Bacon<sup>66</sup>. Estas três tendências serão analisadas à luz do conceito de diagrama que, depois de tomado de empréstimo a Foucault num artigo de 1975 sobre *Surveiller et Punir*<sup>67</sup>, e de reconceptualizado em *Mille Plateaux* como a actualização de uma máquina abstracta<sup>68</sup>, ganha em *Logique de la Sensation* uma configuração pictural, sustentada nas próprias palavras do pintor inglês: «*as pinceladas já estão feitas e a coisa é analisada como um espécie de diagrama. E começa-se a ver dentro deste diagrama a possibilidade de todo o tipo de factos serem implantados.*»<sup>69</sup>.

Em *Logique de la Sensation*, Deleuze define o diagrama como «*o conjunto operatório das linhas e das zonas, dos traços e das manchas a-significantes e não*

---

<sup>64</sup> Cf. *FB*, p. 60.

<sup>65</sup> «*La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du 'sensationnel', du spontané.*», *FB*, p. 39. Apesar de Deleuze citar em abundância Maldiney ao longo de *Logique de la Sensation* não o faz aquando do estabelecimento desta oposição fundamental entre sensação e sensacional. No entanto, é Maldiney que a esboça: «*Ce qui manque le plus à l'homme moderne c'est la sensation. Entendons par là le contraire de ces impressions soigneusement préparés et toujours impersonnelles, où nous sommes téléguidés par une véritable administration des plaisirs et pour lesquelles on a créé ce stupide et trémulant adjectif sensationnel* » in Maldiney, *op. cit.*, p. 4.

<sup>66</sup> Apesar da análise de Deleuze se centrar em Bacon o pintor em inglês não é o único a ter posto em causa a figuração sem passar pela abstracção. De facto, existe um conjunto de pintores que, se bem que de modos distintos, ultrapassaram a figuração através da própria figura, como Balthus ou Lucian Freud.

<sup>67</sup> Trata-se de «*Écrivain ou non: un nouveau cartographe*» in *Critique*, nº343, Décembre, p. 1207-1227, posteriormente modificado e integrado em *Foucault*, Minuit, 1986. Para a história do conceito de diagrama Cf. Sasso, R. e Villani, A. (dir.), *Les cahiers de Noesis – n° 3 – Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Vrin, 2003, pp. 107-113.

<sup>68</sup>: «*Il y a a diagramme chaque fois qu'une machine abstraite singulière fonctionne directement dans une matière*», *MP*, p. 178.

<sup>69</sup> «*the marks are made, and you survey the thing like you would a sort of graph. And you see within this graph the possibilities of all type of fact being planted.* »David Sylvester, *op. cit.*, p. 56. Note-se que na tradução francesa das entrevistas com Bacon, utilizada por Deleuze, se traduz «*graph*» por «*diagramme*».

*representativas*»<sup>70</sup>. A operação do diagrama pertence a um momento preparatório da pintura através do qual o pintor, jogando com o acaso, lançando tinta sobre a tela, fazendo linhas e traços irracionais, criando manchas de cor, destrói a organização óptica do quadro em clichés «*como se a mão se tornasse independente e passasse a ser guiada por outras forças*»<sup>71</sup>. Desenha-se aqui portanto uma oposição entre o olho e a mão, entre um código visual da pintura e a desordem provocada pela irrupção da gestualidade no espaço pictórico, oposição a que Deleuze consagrará o último capítulo de *Logique de la Sensation*. É através da operação manual do diagrama que se convocam as forças impessoais e não subjectivas da criação, tentando instaurar-se uma catástrofe na tela, um caos, onde se abrem as possibilidades de facto que poderão dar origem a factos picturais, ao nascimento de um ritmo<sup>72</sup>. Trata-se de uma estação da *poiesis* onde, como no aforismo com que Roland Barthes tão bem descrevia o trabalho da escrita, «*o meu corpo não tem as mesmas ideias do que eu*»<sup>73</sup>, se prepara o terreno para acolher o facto pictural, a vinda do acontecimento, imprevisível, sujeito a uma lógica do acaso a que o artista não tem acesso mas que pode manipular, escolher, de modo a «*extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas*»<sup>74</sup>.

Ora, para Deleuze, quer a abstracção, quer o expressionismo abstracto, quer Bacon, na sua luta comum contra os dados pré-picturais, contra os clichés figurativos, desenvolvem uma particular modalidade de relação com a catástrofe diagramática.

A abstracção, tal como foi praticada por Mondrian ou Kandinsky, procede não a uma utilização do diagrama mas à sua elisão, afastando a pintura da relação com o caos, injectando um código visual no espaço pictural<sup>75</sup>. Despojadas da finalidade prática que a

---

<sup>70</sup> «*l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches assignifiants et non représentatifs*», *FB*, p. 95.

<sup>71</sup> «*comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces*», *FB*, p. 93.

<sup>72</sup> Cf. *FB*, p. 95.

<sup>73</sup> «*mon corps n'a pas les mêmes idées que moi*», Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994, p. 1514.

<sup>74</sup> «*extraire la Figure improbable de l'ensemble des probabilités figuratives*», *FB*, p. 90.

<sup>75</sup> Cf. *FB*, p. 96.

pintura figurativa lhes impunha – representar o mundo exterior –, forma e cor ganham uma autonomia que é apenas aparente, uma vez que a cada escolha visual se tentará fazer corresponder uma determinada significação abstracta, uma «sonoridade interior», para utilizarmos um dos conceitos fundamentais da teoria de arte de Kandinsky<sup>76</sup>. Os pioneiros da abstracção tentaram assim, acompanhados de extensas e detalhadas teorias que preenchem a função *parergonal* de enquadrar e codificar as suas composições abstractas, criar uma gramática das formas visuais. Deste modo, e ainda de acordo com os escritos de Kandinsky, um triângulo azul possuiria uma sonoridade (*Klang*) e uma significação específicas, distintas, por exemplo, de um círculo amarelo ou de um quadrado lilás. Significação que não seria arbitrária mas que estaria imbuída de uma necessidade intrínseca<sup>77</sup>: o código não era construído mas revelado, ao artista era atribuído o papel de iniciar a humanidade numa nova época espiritual.

Nesta modalidade da abstracção, a mão é preterida em favor do olho. Nas palavras de Deleuze, «*A mão fica reduzida ao dedo que carrega sobre um teclado óptico interior*»<sup>78</sup>, formulação que estabelece um eco com a afirmação de Kandinsky no final do quinto capítulo de *Do Espiritual na Arte*:

«*a cor é um meio de exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é o teclado. O olho é o martelo. A alma é o piano, com as suas várias cordas.*

*O artista é a mão que intencionalmente põe a alma a vibrar por intermédio desta ou daquela tecla.*»<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Cf. Wassily Kandinsky, *Complete Writings on Art*, K. Lindsay e P. Vergo (ed.), New York, Da Capo Press, 1994, doravante *CWA*.

<sup>77</sup> Em *Ponto, Linha, Plano* Kandinsky apresenta as formas como possuindo um «*fundamental inner being, which still always gives forth its own pure sound*», *CWA*, p. 546.

<sup>78</sup> «*La main se réduit au doigt qui appuie sur un clavier intérieur optique*», *FB*, p. 97.

<sup>79</sup> «*colour is a means of exerting a direct influence upon the soul. Colour is the keyboard. The eye is the hammer. The soul is the piano, with its many strings. The artist is the hand that purposefully sets the soul vibrating by means of this or that key*», *CWA*, p. 160.

A pintura abstracta abole portanto as conotações táctiles<sup>80</sup>: se a forma e cor abandonam a figuração não passam porém a valer por si, já que reenviam opticamente para uma significação abstracta. Aqui, a matéria de que se faz um quadro é apenas um meio para atingir um fim, tal como a fala é unicamente o canal onde são codificadas e descodificadas as ideias de dois interlocutores. Forma e cor são, segundo Kandinsky:

*«meios externos apenas momentaneamente necessários, (...) sendo que numa conversa o mais importante é a comunicação de ideias e emoções. É desta forma que nos devemos aproximar de uma obra de arte»<sup>81</sup>*

A grande crítica que Deleuze faz à obra de arte abstracta é o facto de esta se dirigir unicamente ao cérebro, falhando a sensação, isto é, a acção directa sobre o sistema nervoso<sup>82</sup>. Toda a intensidade de uma matéria sensível é esquecida em favor de um regime de organização pictural predominantemente óptico e cerebral, de uma «linguagem» ou «gramática» concebidas como instrumentos de comunicação de espírito para espírito. A substituição do diagrama pelo código, enquanto via possível de abandonar a figuração e a narração em pintura, não conseguem portanto, para Deleuze, criar imagens-sensação.

Nos antípodas desta concepção de pintura, mas inserida ainda no campo da pintura não figurativa, encontramos, segundo Deleuze, o expressionismo abstracto ou arte informal<sup>83</sup>. Quer Kandinsky quer Pollock – enquanto representante maior do expressionismo abstracto –, rejeitam a *mimesis* do real no espaço da tela, mas se no primeiro a superação da pintura figurativa se opera por uma redução ao mínimo da

---

<sup>80</sup> Cf. *FB*, p. 94.

<sup>81</sup> *«momentarily necessary external means, and (...) the essential aspect of a conversation is the communication of ideas and feelings. It is in this way that one should approach a work of art»*, *CWA*, p. 202.

<sup>82</sup> Cf. *FB*, p. 102.

<sup>83</sup> Cf. *FB*, p. 98.

gestualidade livre e diagramática rumo a um ascetismo pictural de código, no segundo o caos diagramático é levado aos seus limites como estratégia de resistência à organização do visível em termos estritamente ópticos.

O diagrama espalha-se pela integralidade da tela. A *Action Painting*, nome por que ficou conhecida esta tendência, e que nesta designação parece já incorporar todo o entusiasmo e energia não condicionada que doravante vão transformar a pintura por intermédio do próprio acto de pintar, caracteriza-se pelas técnicas do *dripping* – onde o artista vai lançando directamente a tinta sobre a tela num devir já não sujeito às interrupções para molhar o pincel na tinta – e do *all-over* – onde o artista circula em volta de toda a tela, que abandona o cavalete e é colocada no chão.

O célebre vídeo de Hans Namuth, bem como as fotografias de Rudolph Burckardt e Arnold Newman, permitem-nos aceder directamente ao processo de criação artística do pintor americano<sup>84</sup>. Deparamo-nos nestes documentos com um corpo em transe que devém campo de forças, atravessado por correntes, tensões e velocidades: corpo arrebatado e intensivo, muito próximo do corpo sem órgãos tal como Deleuze o conceptualizou. Pollock pinta imbuído de uma agitação frenética que torna a tela receptáculo dos afectos desordenados e irracionais que percorrem o seu corpo, da onda de sensação que o atravessa e que testemunha por uma vitalidade não orgânica, em que a vida já não se encontra refém de uma organização que, aparentemente necessária, é apenas contingente.

Se Deleuze refere que aqui as linhas, traços, zonas e manchas não significantes e não representativas que definiam o conceito de diagrama são conduzidas ao seu ponto mais extremo, consubstanciando uma liberação da mão relativamente ao olho, impondo à organização óptica uma catástrofe manual que a desfaz, parece-nos que, mais do que a

---

<sup>84</sup> Para a consulta de *stills* deste vídeo bem como das fotografias mencionadas veja-se por exemplo Hellen Landau, *Jackson Pollock*, London, Thames and Hudson, 1989.

mão, é todo o corpo que se projecta sobre o espaço pictural, sendo a mão apenas o seu prolongamento, o seu instrumento de concretização. Assim, em Pollock, assistimos, porventura, à derrocada da oposição entre o olho e a mão, sem que daí resulte uma harmonia que Deleuze qualificará como háptica: a tela deixa de ser um espaço onde o ver e o tocar se contrapontizam em equilíbrios precários ou subordinações radicais, tornando-se uma extensão do domínio da luta, luta por uma vida mais plena onde arte e vida se interpenetram por intermédio do corpo, onde a *aesthesis* cederia o lugar à *poiesis*, onde o corpo arrebatado dotado de órgãos apenas provisórios procuraria, mais do que triturar o cliché e quebrar a *doxa* do visível, essa «*promessa de felicidade*» que, segundo Stendhal<sup>85</sup>, constitui a essência da criação artística.

Em *Mille Plateaux*, Deleuze socorre-se de Pollock para definir o espaço em liso em oposição ao espaço estriado<sup>86</sup>. Enquanto que o espaço estriado, nas suas diferentes aplicações, se caracteriza por uma geometria euclidiana, dimensional e sedentária, onde primam os valores da extensão, da organização e do fechamento, no espaço liso confrontamo-nos com uma geometria de cariz intensivo, riemanniana, não mensurável, um espaço em variação contínua no qual as linhas, imbuídas de uma força vital não orgânica, deixam de se subordinar aos pontos e onde os afectos circulam sem constrangimentos: espaço imanente e nómada em incessante devir, dotado de um elevado índice de desterritorialização. Não nos surpreende que Deleuze utilize Pollock para definir o espaço liso na sua vertente estética: na obra de Pollock encontramos de facto perante espaços de linhas erráticas, selvagens, que resistem às estriagens e protocolos da representação e parecem poder acolher todos os devires, todos os acontecimentos e intensidades.

---

<sup>85</sup> «*promesse de bonheur*», cf. Giorgio Agamben, *L'Homme Sans Contenu*, (trad. Carole Walter), Paris, Circé, 1996, p. 8, que mobiliza com pertinência Nietzsche, e com ele Stendhal, para defender, contra Kant, uma concepção de arte como *poiesis*.

<sup>86</sup> Cf. *MP*, p. 624, nota 35.

Em *Logique de la Sensation*, contudo, a arte de Pollock, e o espaço liso que a descreve, já não são perspectivados como o paradigma estético a perseguir. Inflexão que de algum modo já se anunciava no conselho com que Deleuze e Guattari terminavam o capítulo «Le lisse et le strié» de *Mille Plateaux*: «Nunca acreditar que um espaço liso é suficiente para nos salvar.»<sup>87</sup>. Fechava-se assim com chave de ouro as constantes recomendações de prudência que, matizando o elogio ao poder liberatório do espaço liso, alertavam que o espaço liso só se obtém a partir de uma relação prévia com o espaço estriado, que a distinção é mais de direito que de facto, que na sua concretização encontramos sempre misturas indiscerníveis e negociações complexas<sup>88</sup>.

Assim, para o Deleuze de *Logique de la Sensation*, e no seguimento das próprias palavras de Bacon, se o expressionismo abstracto atinge a sensação, esta permanece num estado demasiado confuso<sup>89</sup>. Erro diametralmente oposto ao de Kandinsky e Mondrian, que erradicavam o diagrama das suas composições – o termo não é inocente – abstractas. O diagrama, ou seja, os traços livres e irracionais, proliferam por todo o espaço da tela, espalhando a catástrofe e impedindo que as possibilidades de facto dêem origem a factos, a sensações claras e precisas. Recuperando as injunções da ética de prudência para a experimentação do corpo sem órgãos que apontámos em *Mille Plateaux*, dir-se-ia que não foram guardados suficientes estratos, que a linha de vida não soube abrandar a sua velocidade estonteante, confundindo-se perigosamente com uma linha de abolição e morte.

A terceira via para ultrapassar a figuração e a narração em pintura, para destruir o cliché, será a via seguida por Francis Bacon, a via da arte Figural. Aqui, o diagrama não é nem eliminado, como na pintura abstracta, nem excessivamente utilizado, como

---

<sup>87</sup> «Ne jamais croire qu'un espace lisse suffit à nous sauver.», *MP*, p. 625.

<sup>88</sup> *MP*, p. 593,

<sup>89</sup> Cf. *FB*, 102.



no expressionismo de Pollock, é, nas palavras de Deleuze, um diagrama bem temperado<sup>90</sup>. Enquanto operador de catástrofe, dispositivo para erradicar o cliché, o diagrama não constituirá um fim em si, devendo dar origem a um ritmo ou gérmen de ordem. Trata-se de arrancar a Figura à figuração, de obter uma sensação precisa, mantendo por essa razão o diagrama localizado no espaço da tela, circunscrito a uma parte do rosto da Figura, como, por exemplo, no tríptico *Estudo para um Auto-Retrato* de 1985-1986.

Mireille Buydens, em *Sahara: L'Esthétique de Gilles Deleuze*, caracteriza com razão a pintura de Bacon como uma espécie de «*Aufhebung*» das duas vias anteriores, na medida em que aí se preserva «*uma certa sobriedade abstracta ao mesmo tempo que se conserva a intuição do imediato e da sensação que caracterizam a arte informal.*»<sup>91</sup>.

Por outro lado, se na pintura abstracta prevalece um regime óptico onde a mão se reduz ao dedo<sup>92</sup> e no expressionismo de Pollock um regime manual onde, como afirma o crítico Michael Fried citado em *Mille Plateaux*, o olho não consegue repousar<sup>93</sup>, sujeito às turbulências de uma mão-corpo em devir, em Bacon consegue-se um equilíbrio entre a olho e a mão que, na esteira das análises de Riegl e de Maldiney, será designado por háptico. A definição deste conceito fundamental de *Logique de la Sensation* obrigará Deleuze a uma travessia das diferentes épocas da história da arte, bem como ao modo como Bacon as recapitula<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Cf. *FB*, p. 105.

<sup>91</sup> «*quelque chose de la sobriété abstraite tout en conservant l'intuition de l'immédiateté et de la sensation propre à l'art informel.*», Mireille Buydens, *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2005, p. 161.

<sup>92</sup> Cf. *FB*, p. 97.

<sup>93</sup> Cf. *MP*, p. 624, nota 35.

<sup>94</sup> Para Deleuze, como indica o título do capítulo 14 de *Logique de la Sensation*, «*Chaque peintre à sa manière resume l'histoire de la peinture*», *FB*, p. 115.



Deleuze, mobilizando os instrumentos teóricos tomados de empréstimo a essa linhagem de historiadores de arte alemães que vai de Wölfflin a Worringer, passando por Riegl, e caldeados pelas incisivas análises de Maldiney, vai descrever a história da pintura ocidental não como uma simples sucessão de estilos – entendidos como ponto onde se intersectariam relações entre formas e conteúdos – mas como um lugar onde se confrontaram assimetricamente o olho e a mão, isto é, onde se forjaram distintas modalidades de relação entre o corpo e o espaço pictural. A arte não estaria assim apenas circunscrita à esfera ideal do simbólico mas seria uma técnica do corpo (Mauss)<sup>95</sup>, uma forma de o configurar e reconfigurar, de o projectar, de o colocar em obra.

A história de arte, segundo Deleuze, inicia-se no Egipto com uma relação particular entre o olho e a mão que se denomina por háptica. O espaço háptico, que Deleuze caracteriza a partir da leitura que Maldiney faz de Riegl<sup>96</sup>, define-se por uma visão aproximada onde «o olhar descobrirá em si um modo de tocar que lhe é próprio e exclusivo, distinto da sua função óptica»<sup>97</sup>. Nem exclusivamente óptico nem exclusivamente manual, o espaço háptico concretiza-se historicamente, para Maldiney, na arte egípcia, na qual o baixo relevo, situando-se a meio caminho entre a pintura e a escultura – entre o olho e a mão –, e ao colocar a forma e o fundo no mesmo plano, distinguidos apenas pelo contorno, propicia o surgimento de uma sensibilidade táctil do olho, uma função de tocar do olhar (*aptô* em grego significa tocar). É um espaço de visão aproximada, mais intensivo que extensivo, e que, ao abolir a perspectiva, elimina

<sup>95</sup> Marcel Mauss, «Les techniques du corps» in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, Mars-Avril, 1936.

<sup>96</sup> Cf. Maldiney, *op. cit.*, p.p 173-207, onde o fenomenólogo analisa a distinção que Riegl estabelece entre um espaço óptico e um espaço háptico em *Die Spätromische Kunstindustrie*, 1901. 2º ed. Vienne, 1927.

<sup>97</sup> «la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique», *FB*, p. 146.

por conseguinte quer uma distância regida opticamente entre o espectador e o quadro quer as relações narrativas e dialógicas que se imiscuem entre o primeiro plano e o plano mais recuado<sup>98</sup>. Neste movimento de elisão da distância e da representação, o espaço háptico configura-se assim como o mais apropriado à criação de uma imagem-sensação, de uma superfície sensível que atinja sem mediação o espectador.

O segundo momento da história de arte para Deleuze é constituído pela arte grega<sup>99</sup>. Aqui, o espaço háptico dá lugar a um espaço óptico, de visão distanciada. Na representação clássica, forma e fundo distinguem-se por uma perspectiva que introduz profundidade, e os objectos são modelados através da luz e da sombra. Se o contorno na arte egípcia tinha como função delimitar geometricamente uma forma como essência, subtraindo-a ao acidente e à transformação<sup>100</sup>, na arte grega o contorno delimita um primeiro plano que recorta as formas concretas e lhes confere uma dimensão orgânica.

Deleuze sublinha contudo que o espaço grego não é um espaço óptico puro mas táctil-óptico, o que significa que os valores tácteis não desaparecem mas se encontram subordinados à visão: «*o olho, tendo abandonado a sua função háptica, transformando-a em óptica, subordinou o táctil como potência segunda*»<sup>101</sup>. É na charneira da arte grega que Deleuze, à maneira da oposição que tinha estabelecido para a modernidade em pintura, vai encontrar duas formas divergentes de evolução das relações entre olho e mão: ou em direcção a um espaço óptico puro ou em direcção a um espaço manual puro.

À primeira alternativa, que no século XX se concretizou com a pintura abstracta, corresponde para Deleuze como antecedente genealógico a arte bizantina.

Arte religiosa por excelência, a decoração que faz das cúpulas e dos arcos dos lugares

<sup>98</sup> Dialogismo e interpelação mútua dos personagens que ocorre sobretudo nas fortes diagonalizações e perspectivas da pintura barroca, tal como Deleuze a analisa a partir de Wölfflin em *IT*, p. 140.

<sup>99</sup> Cf. *FB*, pp. 118 e ss.

<sup>100</sup> Cf. *FB*, p. 115.

<sup>101</sup> «*l'oeil ayant abandonné sa fonction haptique, étant devenu optique, s'est subordonné le tactile comme puissance second*», *FB*, p.119.

de culto estabelece uma visão distanciada com o espectador, estritamente óptica, onde os valores tácteis são abandonados em benefício de uma luz milagrosa, uma visão espiritual independente do corpo. Ao inverso do que sucede na arte grega, o importante aqui é a emancipação de um plano de fundo impalpável, consequência de um jogo complexo entre o claro e o escuro, a luz e a sombra<sup>102</sup>.

A segunda alternativa, prenunciadora do expressionismo abstracto de Jackson Pollock, consubstancia-se na arte gótica, analisada por Deleuze a partir da célebre obra de Worringer<sup>103</sup>. A mão ganha uma independência que faz que com que trace uma linha em constante variação e inflexão, linha que já não define nenhum contorno e que na sua autonomia exprime uma poderosa vida não orgânica. Linha exclusivamente manual, linha de devir aberta ao acidente, à deformação, ao devir-animal do homem.

Estas quatro modalidades de relação entre o olho e a mão – háptica, táctil-óptica, óptica e manual – formam um conjunto de invariantes a partir do qual Deleuze reconstitui toda a história da pintura, como comprovam as suas análises da pintura do século XX. E é a partir desta taxinomia que Deleuze situará a pintura de Bacon face à *longue durée* da história de arte. Todas as imagens possuem uma história e as da pintura não são excepção. Transportam consigo, como que acoplados virtualmente, os clichés que Deleuze refere, os petrificados esquemas de percepção da *doxa* do visível, os peculiares modos de espacialização e temporalização do mundo que pretendem ou reconstituir ou erradicar do espaço pictural.

Para Deleuze, Bacon, na sua busca por uma imagem-sensação que embatesse violentamente no sistema nervoso do espectador, recuperou algumas características do espaço háptico da arte egípcia. O diagrama, enquanto operador e indutor de catástrofe, momento essencial na erradicação dos dados figurativos, seguia uma via outra, que não

---

<sup>102</sup> Cf. *FB*, pp. 120-121.

<sup>103</sup> Worringer, *op. cit.*

a do seu desaparecimento em direcção a um espaço óptico ou da sua proliferação para um espaço manual. Nas palavras de Deleuze, «*Potência manual desenfreada, o diagrama desfaz o mundo óptico, mas ao mesmo tempo deve ser reinjectado no conjunto visual onde induz um mundo háptico e uma função háptica do olho*»<sup>104</sup>.

Em Bacon, o mundo háptico já não é o da ausência de perspectiva característico da arte egípcia mas sim o de uma profundidade magra entre o plano da frente e o plano do fundo<sup>105</sup>, entre o *aplat* (superfície lisa de cor) e a Figura. Consegue-se no entanto deste modo manter a visão aproximada enquanto traço distintivo da imagem-sensação, que é reforçada por um uso da cor que privilegia uma função háptica do olho, através do abandono do tom local – que subordina a cor ao modelo – e das relações de valor – que no jogo de *chiaroscuro* restabelecem um primado da visão óptica – em direcção a um puro colorismo que opera por justaposição de tons puros, por relações de tonalidade que opõem o quente ao frio e geram movimentos excêntricos e concêntricos, de expansão e contracção<sup>106</sup>.

As imagens-sensação criadas por Bacon, na recuperação que efectuam de um espaço egípcio de visão aproximada, proporcionam ao espectador o abandono e a vertigem de uma pura sensação. A perspectiva linear, consagrada paradigmaticamente na arte renascentista, organizava o espaço pictural em planos sucessivos e apelava a um sujeito que era o eixo em torno do qual se desdobrava o visível. Aí, de acordo com Philippe Minguet, o mundo é «*contemplado como um vasto teatro onde o homem é o actor principal*»<sup>107</sup>. Em Bacon, pelo contrário, a profundidade magra, combinada com um tratamento não naturalista da cor, faz do quadro não uma ordenação e representação

---

<sup>104</sup> «*Puissance manuel déchainée, le diagramme défait le monde optique, mais en même temps doit être réinjecté dans l'ensemble visuel où il induit un monde proprement haptique et une fonction haptique de l'œil.*», *FB*, p. 129.

<sup>105</sup> Cf. *FB*, p. 127.

<sup>106</sup> Cf. *FB*, p. 125.

<sup>107</sup> «*contemplé comme un vaste théâtre dont l'homme est l'acteur principal*», Minguet apud Steinmetz, *op. cit.*, p. 23.

das aparências do mundo sensível, indissociável de um sujeito senhor de si e do mundo, mas uma pura superfície cromática que dissolve o sujeito-espectador e o conduz à vertigem passiva de uma desposseção. Para Deleuze, «*Libertando as linhas e as cores da representação (...) a pintura coloca-nos olhos por todo o lado*»<sup>108</sup>. A sensação traça no corpo do espectador uma organização outra – leia-se, um corpo sem órgãos –, abrindo-o a uma comunicação entre a sua carne e a carne da Figura, inserindo-o num regime de circulação de vida mais intenso. O espaço háptico é o espaço por excelência da proximidade, do arrebatamento, contra a distância calculada da representação: proximidade entre o *aplat* e a Figura, que dirime a oposição entre forma e fundo; proximidade entre o espectador e o quadro, que é agora não o lugar de encenação do mundo, mas de deposição e agregação da matéria de que ele se faz, matéria sensível, composto de sensação; proximidade entre os sentidos e órgãos do espectador que se tornam inter-comunicantes – sentido táctil do olho; proximidade entre o criador e a sua obra: «*Cézanne falava da necessidade de já não ver o campo de trigo, de ficar demasiado próximo, de se perder, sem indicação, em espaço liso*»<sup>109</sup>; proximidade enfim da vida a si mesma, liberta da contingente concrecência de formas, aberta doravante à colossalidade das forças e das sensações<sup>110</sup>.

Para Buydens, a proximidade, enquanto característica de uma visão háptica, é o outro nome da presença, entendida como o reverso da representação. No entanto, Deleuze, em carta dirigida a Buydens e publicada como prefácio à sua obra, propõe a substituição do termo «*presença*» por «*vida*», por considerar aquele demasiado «*piadoso*»<sup>111</sup>. A forma peculiar de visão que o espaço háptico possibilita, essa «*quase-*

---

<sup>108</sup> «*Libérant les lignes et les couleurs de la représentation (...) la peinture nous met des yeux partout*», *FB*, p. 54.

<sup>109</sup> «*Cézanne parlait de la nécessité de ne plus voir le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse*», *MP*, p. 615.

<sup>110</sup> Para a caracterização do espaço háptico como espaço da proximidade veja-se Buydens, *op. cit.*, pp. 124-126.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 7.

*carícia*» de que fala Didi-Huberman<sup>112</sup>, parece tentar atingir o fim ideal de uma percepção sem representação, proporcionando um encontro mais imediato com a vida. A vida que, em Deleuze, recordemo-lo, é a potência imanente não orgânica que cabe à arte e à filosofia libertar das malhas da representação, da dimensão suplementar – transcendente – que a organiza e codifica<sup>113</sup>.

A relação que Deleuze postula entre o háptico e a vida não é despicienda e insere-se com solidez, à semelhança de muitas das teses do filósofo francês, na história da filosofia. Em Aristóteles, por exemplo, o sentido do tacto é considerado o mais fundamental, aquele sem o qual os restantes não existiriam: «*o tacto faz excepção entre os sentidos pois tem por objecto mais do que uma qualidade, na verdade, e potencialmente, todas as qualidades sensíveis*»<sup>114</sup>. Aristóteles nota ainda que um animal pode ver-se privado sem perigo da visão ou da audição mas que, se lhe falta o tacto ele morre. Esta coextensividade do tacto e da vida é ainda mais marcada se repararmos que se por um lado a ausência de tacto implica a morte, por outro, quando este sentido é convocado de uma forma demasiado intensa, o destino poderá ser o mesmo<sup>115</sup>.

Superfície de interface entre o sujeito e o mundo exterior, o tacto é muito delicado, nele se entrecendo a vida e a morte. Quando a imagem-sensação explora as virtudes e potencialidades do espaço háptico de visão aproximada, quando opera a dobra do sensível sobre si mesmo, é sempre a vida que está em jogo. A intensidade

---

<sup>112</sup> Georges Didi-Huberman, *La Peinture Incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 52.

<sup>113</sup> Sobre o conceito de vida em Deleuze cf. «L'immanence, une vie», publicado em *RF*, que constitui o seu testamento filosófico. Sobre este ensaio veja-se ainda Giorgio Agamben, «L'immanence absolue» in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, (ed.) Eric Alliez, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 165-189.

<sup>114</sup> «*Le toucher fait exception parmi les sens, car il a pour objet plus d'une qualité, en vérité, potentiellement toutes les qualités sensibles*», Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, p. 61. Encontramos nesta obra uma genealogia do conceito de háptico, de Aristóteles a Merleau-Ponty, de Kant a Husserl, passando por Deleuze. Derrida fala de uma tradição haptocêntrica na história da filosofia, que privilegiaria o tacto em detrimento dos outros sentidos.

<sup>115</sup> Jacques Derrida, *op cit.*, p. 61. Os exemplos são vários pelo que dispensamos a sua enumeração.



pode ter o seu preço – veja-se a morte de Bergotte perante a *Vista de Delft* de Vermeer em *À la Recherche du Temps Perdu*. Veja-se também o cuidado com que Deleuze teoriza a via média seguida por Bacon, a prudência com que é tratada a «experimentação».

#### IV

Do entrelaçamento complexo dos conceitos de diagrama, analogia e modulação em *Logique de la Sensation*, do seu jogo de sobreposições, substituições, sinonímias e contiguidades, resultam as principais teses de Deleuze sobre a natureza do médium pictural, sobre a pintura como linguagem analógica.

Vimos como o diagrama de Bacon se debatia contra a figuração por intermédio de uma «via média» irredutível quer à arte abstracta quer à arte informal. Ora Deleuze vai circunscrever e precisar a região do conceito de diagrama fazendo-a intersectar com o conceito de analogia. Para Deleuze, a pintura é a arte analógica por excelência<sup>116</sup>. Só que o seu conceito de analogia é diferente do uso corrente que dele fazemos. Habitualmente, a analogia é entendida à luz da noção de contiguidade. Na teoria semiótica de Peirce, por exemplo, e em oposição aos *ícones* e aos *símbolos*, encontramos-nos perante um *índice* quando existe uma relação analógica de contiguidade e semelhança entre o representante e o representado. O índice é o traço sensível de um fenómeno<sup>117</sup>. O exemplo paradigmático de um médium analógico é a imagem fotográfica que ao captar e registar as emanações de luz do representado instaura um regime de participação e contiguidade entre aquele e o representante. Não é este o conceito de analogia que Deleuze propõe. Para o filósofo francês a semelhança da imagem fotográfica é apenas «*produtora*»<sup>118</sup>. A semelhança analógica com que Deleuze procura descrever a operação da pintura é pelo contrário «*produzida*», isto é, «*aparece bruscamente como o resultado de relações completamente diferentes daquelas que é incumbida de reproduzir: a semelhança surge então como o produto brutal de meios não semelhantes*»<sup>119</sup>.

A ênfase é colocada no «aparecer brusco», no «produto brutal», traços de um fazer diagramático que eleva o acaso a condição do possível ou, nas palavras de Wittgenstein reapropriadas por Bacon e Deleuze, que opera a passagem das possibilidades de facto ao facto pictural<sup>120</sup>. O conceito de analogia em Deleuze reactiva

---

<sup>116</sup> Cf. *FB*, p. 110.

<sup>117</sup> Veja-se Charles S. Peirce, *Écrits sur le Signe*, trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, pp. 138-165.

<sup>118</sup> «*productrice*», *FB*, p. 108.

<sup>119</sup> «*produite*», «*apparaît brusquement comme le résultat de tout autres rapports que ceux qu'elle est chargé de reproduire: la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants*», *FB*, p. 109.

<sup>120</sup> Cf. *FB*, p. 95.

deste modo um dos mitos mais antigos da história da pintura, que atravessa toda a antiguidade e é contado e reconfigurado por Plínio, Plutarco, Sexto Empírico ou, já na modernidade, por Montaigne: o mito de Apeles. Recapitulemo-lo nas suas linhas gerais<sup>121</sup>.

Apeles era um dos pintores mais aclamados da Antiguidade Clássica pela perfeição com que reproduzia as formas do mundo visível. Chegou um dia porém em que os poderes do mestre da *mimesis* pareceram fraquejar. Ao tentar retratar um cavalo de batalha esgotado pelo ardor da corrida, Apeles mobiliza todos os seus recursos para conferir à cena a intensidade, o esforço e a extenuação do corpo do animal. No entanto, ao tentar pintar a espuma (mistura de sangue e de baba) que sai da boca do cavalo, é acometido de um impoder, confrontado com uma impossibilidade. Mesmo ele, que era tão hábil, não consegue reproduzir esse elemento sem forma, esse puro existente, que daria vida ao quadro<sup>122</sup>. Então, irritado com a resistência do médium aos fins que pretendia perseguir, Apeles atira com desespero a esponja contra o quadro e, nesse gesto fortuito, acaba paradoxalmente por conseguir o que tanto procurava: imitar a espuma, encher de vida o espaço pictural.

A semelhança apareceu assim, para retomarmos as palavras de Deleuze, como produto de meios não semelhantes. Também a esponja é em Bacon um instrumento essencial da *poiesis* diagramática. É com a esponja que se raspa o rosto da figura e se cria um efeito de Sara<sup>123</sup> no quadro, uma zona de sensação e vida irreduzível ao representado mas estranhamente próxima dele. A analogia, operada pelo diagrama,

<sup>121</sup> Cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985 e o belo comentário de Georges Didi-Huberman, «La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle» in *Critique*, n° 469-479, Paris, Minuit, 1986, pp. 606-629.

<sup>122</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.* p. 625. Repare-se que é precisamente o elemento a-formal que dá vida ao quadro, na contiguidade estabelecida entre uma matéria orgânica mas informal feita de espuma, baba e sangue e a matéria plástica, viscosa e cromática, que a procura reproduzir. Abre-se aqui um paralelo com a teoria de Deleuze que poderá ser aprofundado colocando lado a lado o que o filósofo francês diz acerca do tratamento da carne em Bacon e da sua acção sobre o sistema nervoso do espectador («*qui est de chair*», *FB*, p. 39) e o comentário de Didi-Huberman à novela de Balzac «Le chef d'oeuvre inconnu» em *La Peinture Incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>123</sup> Cf. *FB*, p. 33.

recusa assim, por um lado, a semelhança primária ou «*produtora*» da imagem fotográfica e, por outro, uma semelhança codificada, por simbolização, como na pintura abstracta. A analogia em pintura é «*simultaneamente não figurativa e não codificada*»<sup>124</sup>. O diagrama não é lugar de figuração, nem de codificação, mas de mutações instáveis em desequilíbrio perpétuo, em variação contínua, um fluxo regulado pelas leis do acaso.

Se Apeles descobre inadvertidamente os poderes do acaso, Bacon vai pelo contrário escolhê-lo deliberadamente. Trata-se, nas palavras de *Différence et Répétition* de «*fazer do acaso um objecto de afirmação*»<sup>125</sup>. A tópica do acaso, que Deleuze tinha aflorado em duas das suas obras de filosofia fundamental – *Différence et Répétition* e *Logique du Sens* – é assim retomada em *Logique de la Sensation* para ajudar a esclarecer a natureza do processo de criação artística<sup>126</sup>. Tudo passa pela distinção entre dois tipos de jogos: um jogo composto por regras preexistentes que operam uma distribuição sedentária de cada lance, originando ganhos e perdas passíveis de serem avaliados probabilisticamente, o que significa que o acaso será mantido dentro de estreitos limites; e um jogo ideal que introduz o acaso no próprio acto de jogar, onde cada lance inventa as suas próprias regras, onde cada lance insufla no jogo um pouco de mais de acaso – afirmando-o –, lances que deixam inclusive de se dividir numericamente, pois agora é todo o jogo que constitui um único lance, uma possibilidade de pensamento e de arte, mas de consequências indeléveis para a vida: «*Este jogo, que só existe no pensamento, e que não tem outro resultado que a obra de arte, é também aquilo que torna o pensamento e a arte reais, perturbando a realidade, a moralidade e a economia do mundo*»<sup>127</sup>.

<sup>124</sup> «*a la fois non figurative et non codifiée*», *FB*, p. 109.

<sup>125</sup> «*faire du hasard un objet d'affirmation*», *DR*, p. 256.

<sup>126</sup> Cf. *DR*, pp. 255-258, *LS*, pp. 74-82 e *FB*, pp. 88-92.

<sup>127</sup> «*Ce jeu qui n'est que dans la pensée, et qui n'a pas d'autre résultat que l'œuvre d'art, il est aussi ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde.*», *LS*, p. 76.

A *poiesis* de Bacon segue portanto as regras do jogo ideal, isto é, a regra sem regra que em cada lance afirma todo o acaso. Existem no entanto dois momentos neste processo.

Em primeiro lugar, o acaso é objecto de uma escolha, de uma afirmação. Esta etapa é fundamental e é aqui que se decide o estatuto ontológico da obra de arte em questão. Em Kandinsky ou Mondrian, como tivemos oportunidade de notar, dá-se a opção por um jogo combinatório, de regras pré-determinadas que, a cada momento, orienta o caminho *poiético* passo a passo. Estamos perante uma *poiesis* do tipo mapa. Bacon, pelo contrário, e como afirma Deleuze: «*sabe o que quer fazer. Mas o que o salva, é que ele não sabe como lá chegar, não sabe como fazer aquilo que quer fazer*»<sup>128</sup>. O *telos* de Bacon é a imagem-sensação, *telos* preciso mas difícil de desmontar em etapas ou traduzir em palavras, que aparece bruscamente, subvertendo qualquer expectativa, impossível de antecipar pois releva sobretudo de um efeito de *après-coup*. Como a analogia, que engloba e de que é metonicamente contígua, a imagem-sensação é «produzida»: o enigma – a potência da pintura – é nunca se saber exactamente o que aí conduziu.

Em segundo lugar, o acaso, depois de escolhido e afirmado, será objecto de uma manipulação<sup>129</sup>. Deleuze sublinha que se *de direito* uma mulher da limpeza pode fazer marcas ao acaso, *de facto*, só o artista poderá transformar um conjunto aleatório de lances numa constelação de gestos consequentes<sup>130</sup>. No entanto, esta manipulação não apresenta um ganho *a priori* – Bacon é conhecido por rejeitar inúmeras telas, que

<sup>128</sup> «*sait ce qu'il veut faire. Mais ce qui le sauve, c'est qu'il ne sait pas comment y parvenir, il ne sait pas comment faire ce qu'il veut faire.*», *FB*, p. 91. Bacon, por seu turno, formula a questão da seguinte maneira: «*You see, one has an intention, but what really happens comes about in working – that's the reason it's so hard to talk about it – it actually does come about in the working. And the way it works is really by the things that happen. In working you are really following this kind of cloud of sensation in yourself, but you don't know what it really is.*», David Sylvester, *op. cit.*, p. 149.

<sup>129</sup> Bacon: «*Because what I call accident may give you some mark that seems to be more real, truer to the image than another one, but it's only your critical sense that can select it. So that your critical faculty is going on at the very same time as the sort of half-unconscious manipulation – or very unconscious, generally, if it works at all*», David Sylvester, *op. cit.*, p. 122.

<sup>130</sup> Cf. *FB*, p. 90.

considera inaproveitáveis. O acaso continua a intervir e é aqui que ganha sentido outro dos traços do jogo ideal segundo *Logique du Sens*: a indivisibilidade dos lances<sup>131</sup>. Porque cada lance, cada pincelada, se reúne no diagrama final que, operando como que uma síntese do tempo, condensa em si todo o acaso e poderá dar ou não à luz a obra de arte.

Este é o momento em que, para Klee, por exemplo, o ponto cinzento salta por cima de si mesmo, quando o caos se abre à cosmogénese; em que a multiplicidade de vírgulas das telas de Van Gogh se transforma em paisagens intemporais; em que, para Cézanne, se assiste ao nascimento da cor e ao começo do mundo<sup>132</sup>. José Gil descreve admiravelmente este processo:

«(...) o caos cria o intervalo absoluto na medida em que põe em marcha o seu contrário, intervalo entre uma pré-forma – retroactivamente já presente, na tela branca pincelada em todos os sentidos, nos materiais tomados ao acaso – e uma forma por vir; entre uma forma que foi detida e apagada (na sombra do tempo) e uma outra que desperta e se anima; ente Caos e Cosmos.»<sup>133</sup>

As marcas ao acaso, objecto de uma distribuição nómada, estabelecem entre si efeitos de aproximação e ressonância, começando a compor uma mistura indiscernível de Caos e de Cosmos, um Caosmos segundo a expressão inventada por Joyce em *Finnegans Wake* e que Deleuze recupera em *Différence et Répétition*<sup>134</sup>. Do diagrama surge um facto pictural, uma Figura: Bacon devém Apeles furibundo, o diagrama

---

<sup>131</sup> Cf. *LS*, p. 75.

<sup>132</sup> Para uma análise detalhada destes processos em Klee, Cézanne e Van Gogh cf. o curso de Deleuze sobre pintura, nomeadamente a lição de 31 de Março de 1981, disponível em <http://www.univ-paris8.fr>.

<sup>133</sup> José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p. 199.

<sup>134</sup> Cf. *DR*, p. 382.

transformou uma matéria incoativa e, sem recair na petrificação da forma, engendrou vida, uma vida gloriosa atravessada pela sensação.

A Figura, reiteremo-lo, não deve ser confundida com a figuração. Ela não representa um modelo prévio mas emerge do diagrama como uma «*forma sensível remetida à sensação*»<sup>135</sup>. Deleuze cita Lyotard para definir esta Figura não figurativa como Figural. Para Lyotard, numa afirmação que corrobora todos os esforços de Deleuze para conceptualizar uma imagem-sensação que se dê como puro acontecimento irreduzível a qualquer leitura ou interpretação, «*Não lemos, não compreendemos um quadro. Sentados à mesa, identificamos, reconhecemos unidades linguísticas; de pé, perante a representação, procuramos acontecimentos plásticos (...)*»<sup>136</sup>. Contudo, para este autor, os acontecimentos picturais são libidinais, isto é, configuram como que um inconsciente da representação portador de uma energia pulsional que não pode ser totalizada por qualquer ordem do discurso mas que, na insistência do seu silêncio, apela a uma crítica que exprima esse intervalo que se imiscui entre o visível e o dizível. Diferença assinalável face a um Deleuze que, para além de rejeitar com veemência desde *L'Anti-Oedipe* as teorias da psicanálise, nos propõe em *Logique de la Sensation* um texto que não se dobra sobre as imagens da pintura nem para lhes revelar o sentido nem para exprimir esse aquém da linguagem que Lyotard teoriza<sup>137</sup>, mas para descrever e explicar como funcionam as telas de Bacon, como se cria uma imagem-sensação. A utilização do conceito de Figural é por consequência mantida num plano meramente operatório, servindo apenas para demarcar o conceito de Figura do de figuração.

---

<sup>135</sup> «*forme sensible rapporté à la sensation*», *FB*, p. 40.

<sup>136</sup> «*On ne lit pas, on n'entend pas un tableau. Assis à la table, on identifie, on reconnaît des unités linguistiques; debout dans la représentation, on recherche des événements plastiques*», Jean-François Lyotard, *op. cit.* p. 10.

<sup>137</sup> Sobre a pintura em Lyotard veja-se Rudy Steinmitz “Jean-François Lyotard: Le Silence en Peinture” in *L'Image - Foucault, Deleuze, Lyotard* (ed. Thierry Lenain), Paris, Vrin, 1998 que resume a abordagem de Lyotard ao facto pictural com «*Non pas faire silence sur la peinture, mais faire respecter, à même le discours critique, le silence en peinture, le silence qui enveloppe sa capacité d'expression et dont, en son essence, elle ne se départit qu'à se nier*», p. 30.

Este intervalo entre a Figura e a figuração assinala o lugar onde, segundo Deleuze, se vai instalar, como efeito do diagrama, uma nova semelhança<sup>138</sup>. Estaremos na presença de uma aporia quando registamos que se por um lado Deleuze afirma que a Figura não representa um modelo prévio e, por outro, nos capítulos finais de *Logique de la Sensation*, quando o seu discurso se complexifica, nos fala de uma nova semelhança, de uma semelhança mais profunda? Não nos cabe resolver harmoniosamente a hipotética inclinação aporética do texto deleuziano, porque é pela aporia que se formula a um tempo o lugar da dificuldade da teoria e o da magia da pintura. Certas ideias só permitem uma apresentação oblíqua, paradoxal, como comprova por exemplo a obra de um Maurice Blanchot. É também isso aliás que se defende por outras palavras no capítulo inaugural de *Mille Plateaux*: «São absolutamente necessárias expressões *inexactas para designar qualquer coisa exactamente*»<sup>139</sup>. Negar a aporia em nome da transparência do discurso é reduzir a espessura do mundo, traçar artificialmente possibilidades unívocas. Ressalvada esta precaução epistemológica, seja-nos permitido afirmar que o que Deleuze talvez queira dizer é que a imagem-sensação proposta pela pintura só indirectamente se relaciona com o modelo. Ela não é a sua cópia servil, degradada ontologicamente, mas, pelo jogo de linhas e cores, pela utilização dos meios não semelhantes que lhe são próprios, cria uma relação com o modelo que em última análise o suplanta, na medida em que abandonou o cliché e atingiu uma outra verdade, uma verdade da sensação ou do corpo sem órgãos, paradoxalmente mais próxima do modelo do que se o tivesse reproduzido mimeticamente. A imagem-sensação não é *imagem de*, ela é sensação, se bem que a sensação coincida ou tenha lugar no modelo:

---

<sup>138</sup> Cf. *FB*, p. 113.

<sup>139</sup> «*Il faut absolument des expressions anexactes pour désigner quelque chose exactement*», *MP*, p. 31.



«O que é pintado no quadro é o corpo, não enquanto representação de um objecto, mas enquanto ele é vivido como experimentando determinada sensação»<sup>140</sup>.

O conceito de simulacro, exposto com detalhe em *Logique du Sens*, permite elucidar esta questão<sup>141</sup>. Seguindo uma interpretação já estabilizada da filosofia de Platão, que rejeita a afirmação pouco matizada de uma simples «condenação da *mimesis*» por parte do filósofo grego<sup>142</sup>, Deleuze distingue duas espécies de imagens: as imagens-cópia, assentes numa relação de semelhança com o original, mas que manifestam o seu intervalo ou diferença relativamente aquele; e as imagens-simulacro que, pelo contrário, pretendem suplantá-lo, substituí-lo, fazer passar-se por ele, através de mecanismos de ilusão, perversão e não semelhança. Ora, a metafísica da semelhança e da repetição platónica apenas rejeita o simulacro e a sua pretensão à verdade, a sua radical insubordinação ao Mesmo.

Bacon prossegue pictoricamente o objectivo filosófico deleuziano de subversão do platonismo. A imagem-sensação cria um poderoso efeito de verdade que, em última análise, suplanta o modelo. Existem ainda relações de semelhança mas «é um efeito de conjunto, completamente exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que trabalham o modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude»<sup>143</sup>. A utilização, quer em 1969 quer em 1981, das expressões «meios não semelhantes», «semelhança produzida» ou «efeito», confirma a proximidade entre a teoria do simulacro em *Logique du Sens* e a análise da imagem baconiana em *Logique de la Sensation*.

---

<sup>140</sup> «Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation», *FB*, p. 40.

<sup>141</sup> Cf. *LS*, pp. 292-394 ou ainda *DR*, pp. 165-168.

<sup>142</sup> Veja-se, a este propósito, e a título de exemplo, Laurent Lavaud (ed.), *L'image*, Paris, Flammarion, 1999, pp. 55-58, que concentra a sua análise sobre *O Sofista*; AV, *Esthétique et Philosophie de l'Art – Repères Historiques et Thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002, pp. 245-248 e Jean-Jacques Wunenberg, *Philosophie des Images*, Paris, PUF, 1997, pp. 106-112.

<sup>143</sup> «un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle. Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il interiorise une dissimilitude», *LS*, p. 297.

O que Bacon procura e Deleuze teoriza é uma semelhança mais profunda, uma semelhança *outra*, a força de uma vida que uma fotografia ou a pintura apenas figurativa não conseguem proporcionar. Efectua-se portanto a substituição do cliché orgânico, plano da forma já constituída, pelo corpo sem órgãos, plano da força e da sensação em devir. Referindo-se às deformações que imprimiu no *Retrato de Michel Leiris*, Bacon afirma que «*aquele que eu fiz que era menos literalmente parecido com ele era, de facto, aquele que mais pungentemente se lhe assemelhava*»<sup>144</sup>.

A não literalidade recusa como vimos a semelhança primária e o código. A semelhança é ao invés produzida sensualmente, pela sensação<sup>145</sup>. Depois de definir o trabalho do diagrama como uma forma de analogia muito particular – produção de semelhança por meios não semelhantes –, Deleuze vai redistribuir o plano de imanência da sua análise entrechocando o conceito de diagrama com o de modulação.

O diagrama é matriz de modulação, a analogia estética opera por modulação. Este conceito, transversal à obra de Deleuze, é teorizado a partir de *L'individu et sa genèse physico-biologique* de Gilbert Simondon, para quem na modulação «*não há nunca interrupção para a desmoldagem, porque a circulação do suporte de energia equivale a uma desmoldagem permanente; um modulador é um molde temporal contínuo...Moldar é modular de maneira definitiva, modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável*»<sup>146</sup>. A noção de molde assenta num modelo hilemórfico que opõe matéria a forma, que considera a matéria como algo de inerte à qual se vai aplicar uma forma activa. Ora, o conceito de modulação permite pensar o fazer artístico não como a imposição de uma forma a uma matéria mas como elaboração de um «*material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto desde logo a*

<sup>144</sup> «*the one I did which is less literally like him is in fact more poignantly like him*», David Sylvester, *op. cit.*, p. 146.

<sup>145</sup> Cf. *FB*, p. 109.

<sup>146</sup> «*il n'y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support de d'énergie équivaut à un démoulage permanent; un modulateur est un moule temporel continu...Mouler est modular de manière définitive, modular est mouler de manière continue et perpétuellement variable*», citado em *LP*, p. 26.

*captar forças cada vez mais intensas»*<sup>147</sup>. Aqui, o par matéria/forma é substituído pelo par material/força que pretende dar conta, por um lado, dos traços intensivos de energia dos materiais e, por outro, de as formas nunca serem moldes fixos mas antes campos de forças atravessados pelos processos de deformação e transformação inerentes aos próprios materiais<sup>148</sup>.

O diagrama opera por modulação na medida em que, lugar de mutações contínuas em desequilíbrio perpétuo, trabalhando a partir dos traços materiais de expressão e das singularidades presentes nos materiais, converte e *sintetiza* esses elementos heterogêneos<sup>149</sup> e, quando, bem sucedido, origina semelhanças mais profundas, capturando forças e apresentando sensações. O artista segue um fluxo de matéria, funde-se com ele, tenta conduzi-lo ao mais elevado estado de depuração, «à *potência de pura Figura*»<sup>150</sup>. A matéria pictural – linhas e cores – é extremamente rica mas não vale por si. À modulação compete criar o agenciamento específico que faz funcionar o quadro, sintetizar por analogia os elementos disjuntos, atingir a sensação. É nesse sentido que em *Mille Plateaux* Deleuze afirma com Guattari, demarcando-se de interpretações errôneas da sua obra, que «*Não militamos de modo nenhum por uma estética das qualidades, como se a qualidade pura (a cor, o som, etc) contivesse o segredo de um devir ilimitado (...) Uma concepção funcionalista, pelo contrário, apenas considera a qualidade na medida em que esta possui uma função no interior de*

---

<sup>147</sup> «*matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistante, apte dès lors à capter des forces des plus en plus intenses*», *MP*, p. 406.

<sup>148</sup> Sobre o complexo conceito de modulação, que mereceria um tratamento mais aprofundado, veja-se ainda, por exemplo, Daniel Smith, «Deleuze's Theory of Sensation» in *Deleuze: A Critical Reader* (ed. Paul Patton), Oxford, Blackwell, 1996, pp. 43-44. e Anne Sauvagnargues, «De la capture de forces à l'image» in *Revue d'Esthétique*, Ed. Jean Michel Place, n°45, 2004, pp. 55-56.

<sup>149</sup> Deleuze opõe assim os sintetizadores digitais, que funcionam por codificação, binarização e homogeneização dos dados e os sintetizadores analógicos que são modulares: «*ils mettent en connexion immédiate des éléments hétérogènes, ils introduisent entre ces éléments une possibilité de connexion proprement illimitée, dans un champs de présence ou sur un plan fini dont tous les moments sont actuels et sensibles*». *FB*, p. 109.

<sup>150</sup> «*à la puissance de pure Figure*», *FB*, p. 148.

uma agenciamento bem preciso, ou na passagem de uma agenciamento para um outro»<sup>151</sup>. Em *Qu'est-ce que la Philosophie?*, reitera-se este aspecto da estética deleuziana, opondo-se o plano do material ou da técnica ao plano da composição estética – isto é, do agenciamento, nas palavras de *Mille Plateaux* – a que é atribuída primazia pois em vez de projectar a sensação no material se faz passar o material na sensação<sup>152</sup>.

O entrecruzar complexo dos conceitos de diagrama, analogia e modulação, o modo como aí se tenta rebentar com a teoria clássica da *mimesis*, poderá ser melhor elucidado se atentarmos ao conceito de devir tal como é exposto noutros lugares do pensamento de Deleuze. O devir é o que se opõe à imitação<sup>153</sup>, à semelhança primária, «produtora», como é conceptualizada em *Logique de la Sensation*. Quando duas instâncias devêm uma na outra, como na relação vespa/orquídea, não há nunca imitação ou metamorfose mas captura e evolução a-paralela, constituição de um bloco de devir. A orquídea não se transforma à imagem da vespa, torna-se – ou melhor, vai-se tornando, sendo este traço de inacabamento e variação contínua um dos que partilha com o conceito de modulação – o seu órgão sexual, ao mesmo tempo que a vespa se torna parte do aparelho de reprodução da orquídea<sup>154</sup>. Ambas capturaram as forças uma da outra, estabeleceram uma relação entre as suas singularidades que passou por uma conjugação molecular num plano virtual. Também nas artes para Deleuze estamos em presença de devires mais do que reprodução de modelos ou criações miméticas: «Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor «representa» um pássaro; de facto, é um devir-pássaro que só se torna

---

<sup>151</sup> «Nous ne militons nullement pour une esthétique des qualités, comme si la qualité pure (la couleur, le son, etc.) contenait le secret d'un devenir sans mesure (...) Une conception fonctionnaliste au contraire ne considère dans une qualité que la fonction qu'elle remplit dans un agencement précis, ou dans le passage d'un agencement à un autre», *MP*, p. 376.

<sup>152</sup> Cf. *QP*, pp. 181 e ss.

<sup>153</sup> Cf. *MP*, pp. 374-380.

<sup>154</sup> Cf. *D*, pp. 8-9.

*possível se o próprio pássaro se vai tornando outra coisa, pura linha e pura cor.»<sup>155</sup>.*

O espaço pictural de uma tela de Bacon é portanto lugar do devir-outro do modelo, um devir-Figura do modelo, onde, por intermédio da modulação, se capturaram determinadas forças e se apresentaram sensações que sem esse trabalho permaneceriam invisíveis. O artista é o mestre do devir, feiticeiro do acaso diagramático em busca da semelhança mais profunda que nada no modelo deixava adivinhar e que nenhum método teleológico consegue alcançar, semelhança que não é conformidade do quadro aos clichés e formas do visível, mas que se define unicamente pela intensidade da sensação com que se compõe. Princípio fundamental que emerge da teoria de Deleuze sobre as imagens da pintura: a semelhança será tão mais profunda quanto maior a intensidade de sensação que o espaço pictural conseguir apresentar.

---

<sup>155</sup> «Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif : supposons qu'un peintre « représente » un oiseau ; en fait c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur.», MP, 374.

## V

Tendo até aqui procurado mostrar como Deleuze teoriza as imagens de Bacon face ao combate que o século XX levou a cabo contra a figuração, ao mesmo tempo que as inseria na *longue durée* da história da arte – assinalando o modo como recuperavam, ao almejarem uma imagem mais próxima do espectador, algumas características da arte egípcia –, e como Deleuze define a pintura de Bacon, na esteira de Cézanne, como uma particular forma de linguagem analógica, importa agora atentar com mais detalhe nas telas de Bacon enquanto resultado final do seu trabalho poético.

Os elementos estruturais do espaço pictural em Bacon são, se procedermos à subsunção dos diferentes períodos artísticos do pintor inglês, e da diversidade de telas a que deram origem, numa espécie de tipo-ideal, sobretudo três: a Figura, o contorno e o *aplat* (fundo)<sup>156</sup>.

A Figura é o elemento principal, aquele a que Deleuze dedica uma análise mais detalhada. Constituída por corpos e cabeças em distorção, dobrados e convulsionados, atravessada por forças ocultas, a Figura em Bacon é obtida através de um tratamento policromático não naturalista, da utilização de empastamentos, de vibrações de cores em tons impuros (*rompus*). Procura-se assim evidenciar a «*afinidade do corpo ou da carne com a vianda*», o que explica que a policromia privilegie os tons vermelhos e azuis<sup>157</sup>.

Na Figura empreende-se, mediante pinceladas e raspagens ao acaso, a desfiguração do rosto que em *Mille Plateaux* se defendia de forma peremptória<sup>158</sup>, desfazendo a organização significativa e subjectiva dos traços de rusticidade e fazendo aparecer cabeças percorridas por campos de forças como no *Retrato de Michel Leiris*, de 1978, ou, num período anterior, em *Miss Muriel Belcher* de 1959. O problema do rosto, para Deleuze, é que ele resulta de um agenciamento de poder que, coarctando as semióticas heterogêneas e multidimensionais do corpo, impõe a significância – o reenvio de um rosto para qualquer coisa outra, num movimento de interpretação infinito – e a subjectivação – o modo como a cada sujeito se fará corresponder um determinado rosto, que encerrará e petrificará todos os processos de subjectivação por vir. A tarefa da pintura será, por conseguinte, arrancar à organização social do rosto traços de picturalidade independentes e autónomos que libertem intensidades estéticas e façam aparecer as forças criativas que imprimem à vida a potência do devir. Não é por acaso que Bacon pinta com frequência os seus amigos ou amantes. A pintura, aqui, não é

---

<sup>156</sup> Cf. *FB*, pp. 11-15.

<sup>157</sup> «*affinité du corps ou de la chair avec la viande*», cf. *FB*, p. 141.

<sup>158</sup> Cf. *MP*, pp. 205-234.

senão uma modalidade do amor pois, partindo de um determinado rosto, irá relançá-lo «*para um amor vivo, não subjectivo, onde cada um se conecta com os espaços desconhecidos do outro sem aí entrar nem os conquistar, onde as linhas se compõe como linhas quebradas*»<sup>159</sup>. O método da desfiguração subtrai as linhas às formas estáveis de uma identidade, de um eu, de um significante, num movimento de instabilização que inventa outras ligações e compõe uma nova física dos afectos, uma nova paisagem a um tempo intensa e desconhecida<sup>160</sup>.

Infinitamente plásticas e deformáveis – o próprio da arte, para Deleuze, é passar pelo finito para restituir o infinito<sup>161</sup> – as Figuras apresentam-se em devir-animal. À semelhança do devir em sentido estrito, o devir animal não significa a transformação do homem num animal – o que pressuporia uma metamorfose ou transformação de formas entre duas entidades com características distintas – mas um movimento ou processo que arranca um facto comum ao homem e ao animal. Como quando ouvimos dizer de alguém que é «*mau como as cobras*» ou que «*enfiou a cabeça na areia como uma avestruz*». Determinado acontecimento pode suscitar em mim um devir-animal: numa situação de perigo extremo, por exemplo, reactivo – actualizo, diria Deleuze – a minha memória filogenética, oculta sob a pele de uma organização demasiado humana, e porto-me com a ousadia de um crocodilo ou de um leão. Pictoricamente, Bacon cria um devir-animal na Figura traçando, segundo Deleuze, zonas de indiciscernibilidade e indecidibilidade entre o homem e o animal, exibindo a carne ou a vianda como o seu facto comum<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> «*pour un amour vivant, non subjectif, où chacun se connecte aux espaces inconnus de l'autre sans y entrer ni les conquérir, où les lignes se composent comme des lignes brisées*», *MP*, p. 232.

<sup>160</sup> A desfiguração, como é sabido, é um dos *topoi* fundamentais da arte do século XX, nas suas diferentes expressões. Para uma abordagem na literatura, que estabelece pontos de contacto com o pensamento de Deleuze, uma vez que se debruça sobre alguns dos seus autores favoritos, veja-se Evelyne Grossman, *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

<sup>161</sup> «*Comme chez Pessoa, une sensation sur le plan n'occupe pas un lieu sans l'étendre, le distendre à la Terre entière, et libérer toutes les sensations qu'elle contient : ouvrir ou fendre, égender l'infini. Peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini.*», *QP*, p. 186.

<sup>162</sup> Cf. *FB*, p. 28.



Qual a importância do animal e da carne para uma teoria da imagem-sensação? Em *Qu'est-ce que la Philosophie?* Deleuze refere que a carne não explica totalmente a natureza da sensação – numa polémica com Merleau-Ponty que recorre mais ao slogan do que à minúcia e estruturação do argumento<sup>163</sup> –, que é apenas o seu revelador, que para haver sensação é necessário também um plano de composição estética – uma *casa* – e uma linha de fuga que ofereça a possibilidade de uma desterritorialização, de uma ligação ao infinito, ao *cosmos*. Em *Logique de la Sensation*, por seu turno, como veremos mais adiante, a natureza da sensação é explicada pelos diferentes ritmos que percorrem o quadro, pela vibração musical que percorre o corpo sem órgãos da Figura. Esta disparidade entre dois momentos teóricos da obra de Deleuze não deverá ser sobrevalorizada. O pensamento do filósofo francês segue por vezes uma lógica de fluxo mais do que de encadeamento lógico, desenhando uma linha gótica preñe de inflexões e desdobramentos em detrimento de um linha clássica de matriz orgânica, e a pertinência do argumento radica mais no *flash* que suscita no leitor do que no esclarecimento cabal e sem resto de uma determinada questão. Abrem-se desta forma buracos que poderão ser preenchidos pelo comentador.

Note-se neste sentido que apesar dessa diferença entre *Logique de la Sensation* e *Qu'est-ce que la Philosophie?*, nesta última se afirma que «o que constitui a sensação é o devir-animal»<sup>164</sup>. De onde se pode retirar a conclusão mínima, acrescentando que o devir-animal é objecto de um capítulo inteiro de *Logique de la Sensation*, e se bem que aí a natureza da sensação seja explicada de forma diferente, que a apresentação de uma Figura em devir-animal contribui para força e para o poder pático da imagem-sensação.

---

<sup>163</sup> A título de exemplo, «*La chair n'est pas la sensation*», «*Un univers cosmos n'est pas chair*», «*L'être de sensation n'est pas chair*», «*Trop tendre est la chair*», Cf. *QP*, p. 169 e ss. Acentue-se ainda que importância do slogan foi explicitamente reivindicada por Deleuze e Guattari no capítulo-manifesto que introduz *Mille Plateaux*: «*Écrire à n, n- 1, écrire par slogans*», *MP*, p. 36. O slogan visa a força e a acutilância do pensamento, que ganha a sua pertinência nessa mostraçã, e não na toada pausada de uma demonstraçã.

<sup>164</sup> «*ce qui constitue la sensation, c'est le devenir animal*», *QP*, p. 169.

De facto, a questão fundamental do devir-animal nas telas de Bacon é a da empatia, a capacidade de nos colocarmos no lugar do *outro* – de um outro que partilha a carne do mesmo<sup>165</sup> –, de nos fundirmos com a *imagem*, que não é reflexo especular mas força e presença do próprio real: «*o homem que sofre é um animal, e o animal que sofre é um homem. É a realidade do devir. Qual o homem revolucionário, em arte, política, religião ou seja no que for, que não sentiu esse momento em que não era senão um animal, e se tornava responsável não pelos vitelos que morrem, mas perante os vitelos que morrem?*»<sup>166</sup>. Empatia que é reforçada pela própria natureza do médium pictural, por esses entrelaçamentos viscosos de azuis e vermelhos, essas infusões de uma matéria não formalizada que procura nos jogos de *encarnado* um fundo comum – inorgânico – entre o que vê e o que é visto – entre o homem e o animal.

Foi talvez Lacan quem melhor descreveu a potência da carne:

*«Existe lá uma descoberta horrível, a da carne que nunca se vê, o fundo das coisas, o reverso da face, do rosto, as secreções por excelência, a carne onde tudo tem origem, no mais profundo do mistério, a carne enquanto carne que sofre, que pela sua própria forma provoca a angústia. Visão angustiada, última revelação do tu és isto – Tu és isto que é o mais distante de ti, isto que é o mais informe»*<sup>167</sup>

A imagem-sensação ao apresentar uma Figura em devir-animal, acentuando a carne como «facto comum», localização partilhada do sofrimento no homem e no

<sup>165</sup> «*la certitude que nous sommes singulièrement concernés, que nous sommes tous cette viande jetée, et que le spectateur est déjà dans le spectacle, `masse de chair ambulante`*», FB, p. 30.

<sup>166</sup> «*l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent?*», FB, pp. 30-31.

<sup>167</sup> «*Il y a la une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrant, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe.*», Jacques Lacan, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, 1978, p. 186.

animal, «*no mais profundo do mistério*», é o operador dessa descoberta. Pelo tratamento pictural, e em *imagem*, da carne, acomete-se-nos a evidência do *L'animal que donc je suis*. É curioso como Deleuze, ao acentuar a questão do sofrimento, se aproxima da desconstrução que Derrida empreendeu do discurso filosófico sobre os animais. Derrida, contra uma tradição que, de Descartes a Heidegger passando por Kant, recortou a superioridade e o próprio do homem em contraponto com um animal privado de acesso ao *logos*, impõe, citando Jeremy Bentham, uma questão prévia que tem o poder de desmanchar todo o discurso sobre o animal: «*podem eles sofrer?*»<sup>168</sup>.

Não há como responder negativamente a esta questão. O sofrimento do animal é o nosso próprio sofrimento: «*Piedade pela carne!*»<sup>169</sup>. Piedade e compaixão, empatia: «*Tu és isto que é o mais distante de ti*». Um *isto* que pode ser lido como *animal* ou *imagem* porque o que se joga aqui é a equivalência e reversibilidade entre identidade e alteridade, homem e animal, coisa e imagem. A Figura na imagem é alheia à distância da representação – aquilo que é diferente de ti – mobilizando antes todos os recursos da carne, do encarnado e da *encarnação*, que é o outro avatar da presença ou da vida por que tanto pugna *Logique de la Sensation*.

Se é à Figura que Deleuze consagra o núcleo duro da sua análise, não poderemos esquecer os restantes dois elementos, que contribuem para essa singular coligação de forças que uma tela de Bacon constitui. Assim, e em segundo lugar, temos o *aplat*, uma zona homogénea de cor viva que pode comportar diferentes secções mas que regra geral se apresenta enquanto superfície uniforme e lisa. A relação entre Figura e *aplat* não reproduz a clássica oposição entre forma e fundo uma vez que aqueles elementos se situam praticamente sobre o mesmo plano, imbricados por uma quase ausência de profundidade que Deleuze qualifica como «*profundidade magra*»<sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup> Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 48.

<sup>169</sup> «*Pitié pour la viande*», *FB*, p. 29.

<sup>170</sup> «*profondeur maigre*», *FB*, p. 135.

Por último, encontramos o contorno, que é o elemento de ligação entre a Figura e o *aplat*. O contorno pode assumir diferentes configurações : cadeira, guarda-chuva, cama, lavatório, paralelepípedo ou pedestal. Poderá rodear a figura inteira ou apenas algumas das suas partes. A mesma tela poderá ter um ou mais contornos pois este tem o poder de se multiplicar. Relativamente à cor, o contorno inscreve-se num regime decorativo : a cor predomina sobre a linha, precisamente por o contorno ser um elemento autónomo que não se subordina ao traçado da figura<sup>171</sup>.

Estes elementos não devem se entendidos como algo que se oferece à interpretação, como um sistema de signos a descodificar, mas como instâncias de um campo de forças em tensão. Donde, a preocupação de Deleuze em inventariar as funções que eles preenchem, em descrever a lógica da sensação em que participam.

Assim, a função do *aplat* é estruturante e espacializante e o contorno tem o papel de funcionar como membrana de troca entre o *aplat* e a Figura. A Figura, por seu turno, visa apresentar as forças: *«cada tom impuro indica o exercício de uma força sobre a zona correspondente do corpo ou da cabeça»*<sup>172</sup>. Estes três elementos são o lugar por onde circulam os movimentos energéticos do espaço pictural, dando origem a duas tensões fundamentais: um movimento de sístole, onde o *aplat* estruturante tende a isolar a Figura, por intermédio do contorno, e um movimento de diástole, que corresponde à tentativa inversa mediante a qual a Figura se dissipa no *aplat*, tentando esgueirar-se pelo contorno. Deleuze sublinha contudo que estes movimentos são complexos, que existe uma diástole na sístole e uma sístole na diástole<sup>173</sup>, e que é pelo entrecruzamento de todas estas dinâmicas que o espaço pictural consegue capturar forças e apresentar sensações.

---

<sup>171</sup> Cf. *FB*, p. 142.

<sup>172</sup> *«chaque ton rompu indique l'exercice immédiat d'une force sur la zone correspondante du corps ou de la tête»*, *FB*, pp. 141-142.

<sup>173</sup> Cf. *FB*, p. 38.

As forças capturadas são da mais diferente índole. Forças de isolamento, quando o *aplat* se enrola em torno da Figura. Forças de dissipação quando a Figura, imbuída de um estranho devir se imiscui e se tenta dissolver no *aplat*. Forças de união e separação, capturadas através dos trípticos de Bacon. Forças de pressão, inércia, peso, atracção, gravitação, germinação<sup>174</sup>. Força do tempo: ao monocromatismo do *aplat*, indiciador de um tempo eterno, tempo fora do tempo, opor-se-ia o policromatismo da figura, onde as variações milimétricas de cor dariam «*a força do tempo que muda*»<sup>175</sup>.

A análise de Deleuze, que se debruça detalhadamente por diversas obras de Bacon, e por diferentes configurações de força, como no formato tríptico, ou como na reunião de duas figuras, que estabelece uma especial ressonância entre forças, procura evidenciar que o problema de todas as artes é a captura de forças, da música à pintura, passando pela literatura: «*Em arte, e em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças*»<sup>176</sup>. A ausência de um sistema de belas-artes para Deleuze, isto é, um sistema homogêneo e estruturado que a cada uma das artes atribuísse uma determinada função, relacionada, por exemplo, com um determinado órgão dos sentidos ou um determinado suporte material, é suplantada por esta tarefa comum e de âmbito mais vasto de capturar forças.

Forças que sem o trabalho do artista permaneceriam invisíveis. Deleuze enfatiza, num diálogo estreito com a afirmação de Klee «*não apresentar o visível, mas tornar visível*»<sup>177</sup>, a invisibilidade das forças e a consequente obrigação de as capturar. Ora, parece-nos que aqui invisível não é senão o outro nome para virtual, conceito caro a Deleuze. Por seu turno, o movimento de captura deverá ser entendido como um

---

<sup>174</sup> Cf. *FB*, p. 57.

<sup>175</sup> «*la force du temps changeant*», *FB*, p. 63.

<sup>176</sup> «*En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces*», *FB*, p. 57.

<sup>177</sup> «*non pas rendre le visible, mais rendre visible*», *FB*, p. 57.

processo de actualização<sup>178</sup>. Bacon não enche o espaço da tela nem de formas inventadas nem de formas que imitariam outras formas, procurando antes actualizar um complexo de forças que «*reais sem serem actuais, ideais sem serem abstractas*»<sup>179</sup>, como na formulação de Proust, constituem um potencial que pode ou não ser trazido à luz. Por outro lado, o que distingue o conceito de possível do de virtual é o facto de o possível, quando se realiza, permanecer inalterado e o virtual, quando se actualiza, apresentar uma mais-valia, uma diferença resultante do próprio processo de actualização, e que não se encontrava dada no estado inicial<sup>180</sup>. O que significa que, em Bacon, a captura de forças não é apenas transposição do plano do invisível para o plano do visível, mas criação: «*a actualização tem por regras já não a semelhança e a limitação, mas a diferença ou a divergência, e a criação*»<sup>181</sup>. Estranho paradoxo o da actualização de forças, que não é simples tradução ou realização nem apenas invenção, mas sobretudo criação. É também por essa razão que em Bacon a força do horror não se actualiza num espectáculo sensacional mas num grito, enquanto «*captura ou detecção de uma força invisível*»<sup>182</sup>, ou seja, numa forma pictórica que fez devir-outro o virtual mediante o processo artístico da sua actualização.

De um outro ponto de vista, o par virtual/actual permite pensar a distinção que Deleuze postula entre força e sensação. Para Deleuze, a força é a condição da sensação «*mas se a força é condição da sensação não é porém ela que é sentida, pois a sensação 'dá' uma coisa completamente diferente a partir das forças que a condicionam*»<sup>183</sup>, afirmação que exemplifica essa diferença criativa que caracteriza o movimento de

---

<sup>178</sup> O par virtual/actual atravessa diferentes obras de Deleuze e têm como matriz a sua leitura de Bergson, exposta de forma mais sistemática em *Le Bergsonisme*. Para uma síntese destes dois conceitos veja-se ainda *D.*, pp. 179-185, escrito em colaboração com Claire Parnet.

<sup>179</sup> «*réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits*», *DR*, p. 269.

<sup>180</sup> Cf. *LB*, pp. 99-100.

<sup>181</sup> «*l'actualisation a pour règles, non plus la ressemblance et la limitation, mais la différence ou la divergence, et la création*», *LB*, p. 100.

<sup>182</sup> «*capture ou détection d'une force invisible*», *FB*, p. 60.

<sup>183</sup> «*mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation 'donne' tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent*», *FB*, p. 57.

actualização. A sensação visual é portanto a actualização de um força invisível ou virtual que foi capturada: «*O que é pintado é a sensação*»<sup>184</sup>.

A sensação que Deleuze identifica como colocada em obra na pintura de Bacon é teorizada, num primeiro momento, e à maneira da fenomenologia, como uma instância que dissolve a oposição entre sujeito e objecto, que nos permite captar o ser-no-mundo: «*simultaneamente eu devenho na sensação e qualquer coisa vem pela sensação, uma pela outra, uma na outra*»<sup>185</sup>. A sensação é encarnada no corpo da Figura (Bacon) ou da maçã (Cézanne), é pintada, o espectador experimenta a sensação quando entra no quadro e acede «*à unidade do sentiente e do sentido*»<sup>186</sup>, pois o que o espectador experimenta não é senão o modo como o que é pintado é também atravessado pela sensação.

A sensação define-se por uma unidade que engloba diferentes níveis constitutivos, como Bacon não se cansa de enfatizar e Deleuze de pensar. Esta unidade não assenta no entanto nem na unidade material do representado, nem na ambivalência de sentimentos que porventura as Figuras poderiam suscitar no espectador (hipótese psicanalítica), nem na recomposição num mesmo plano das diferentes velocidades do movimento, nem numa unidade original dos sentidos (hipótese fenomenológica) que integraria em cada nível de sensação um órgão diferente dos sentidos<sup>187</sup>.

A unidade dos níveis de sensação é, para Deleuze, explicada pelo ritmo que «*percorre um quadro tal como percorre uma música*»<sup>188</sup>. Ritmo que não deverá ser entendido como estrutura ou forma mas como força vital onde se afrontam e coexistem os movimentos de troca (sístole e diástole) entre a Figura e o *aplat*. O ritmo, e é aqui que se estabelece a grande *ligne de partage* entre Deleuze e a fenomenologia, não é

---

<sup>184</sup> «*Ce qui est peint, c'est la sensation*», *FB*, p. 63.

<sup>185</sup> «*à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre.*», *FB*, p. 39.

<sup>186</sup> «*à l'unité du sentant et du senti*», *FB*, p. 40.

<sup>187</sup> Para a desconstrução destes quatro argumentos, Cf. *FB*, 42-46.

<sup>188</sup> «*parcourt un tableau comme il parcourt une musique*», *FB*, p. 46.

experimentado como unidade harmoniosa por um «*corps vécu*» que reuniria numa totalidade orgânica e sinestésica os dados provenientes dos órgãos dos sentidos, mas por um corpo desorganizado, histórico, «*quase impossível de ser vivido*»<sup>189</sup>.

Este corpo é um corpo sem órgãos, um corpo intensivo para além das formas, portador apenas de vectores de energia, tendências dinâmicas, velocidades cinemáticas. Não lhe faltam tanto os órgãos mas a organização: uma onda de sensação percorre o corpo e só no encontro com uma força exterior o órgão polivalente se determina, determinação que será sempre transitória. Os órgãos provisórios são os diferentes níveis da sensação, a diferença de nível constitutiva que ela atravessa<sup>190</sup>.

Este excesso de presença do corpo a si mesmo recebe na psiquiatria o nome de histeria. Deleuze vai então teorizar a realidade histórica inerente às imagens da pintura ou imagens-sensação: «*A pintura propõe-se directamente a arrancar as presenças sob a representação, para além da representação. O sistema de cores é ele próprio um sistema de acção directa sobre o sistema nervoso. (...) Por intermédio do pintor, a histeria torna-se pintura.*»<sup>191</sup>. Assim, enquanto que na música o problema é principalmente o da desencarnação, o da espiritualização do corpo na imaterialidade dos sons, na pintura, para Deleuze, o corpo descobre «*a materialidade que o compõe, a pura presença de que é feito*»<sup>192</sup>. Trata-se de uma presença ou vida para lá da representação orgânica das formas, um excesso, um acontecimento visual que irrompe como deflagração do sensível, uma violência de alta precisão. Subitamente, surgiu um

---

<sup>189</sup> «*presque invivable*», *FB*, p. 47. Para uma síntese das diferenças entre Deleuze e a fenomenologia veja-se AV, *Esthétique et Philosophie de l'Art – Repères Historiques et Thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002 onde se afirma com pertinência que «*La sensation brute ou l'affect touche d'abord un corps qui n'est pas structuré, un corps non organique, un corps qui ne s'éprouve pas comme un corps mien, un corps anonyme qui n'est pas en mesure de déchiffrer la sensation, de l'ordonner, de la rapporter à un dehors séparable d'un dedans, d'en faire l'indice d'une réalité étrangère à la sienne propre. Tel est le 'corps sans organes' décrit par Artaud et que Deleuze substitue au 'corps vécu' da la phénoménologie*» p.196 .

<sup>190</sup> Cf. *FB*, p. 50.

<sup>191</sup> «*La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà la représentation. Le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux. (...) Avec le peintre, l'hystérie devient peinture.*», *FB*, p. 53.

<sup>192</sup> «*la matérialité qui le compose, la puré présence dont il est fait*», *FB*, p. 55.



corpo sem órgãos até aí escondido e protegido pelo modo como categorizamos sem resto o diverso do mundo, impondo-se como uma vida perigosa e clandestina. Vida do espírito, como em Worringer, mas aqui «*o espírito é o próprio corpo, o corpo sem órgãos...*»<sup>193</sup>.

O corpo sem órgãos, enquanto princípio de explicação dos diferentes níveis da imagem-sensação e testemunho de uma vida muito intensa e muito pura que não se deixa representar por formas mas apenas entrever e apresentar por forças e sensações – vida convulsionada, vida não orgânica –, aparece agora mais claramente como o conceito chave que permite explicar, quer a «lógica da sensação» das imagens picturais, quer o trabalho do artista ao tentar atingi-las, quer a experiência do espectador. De facto, é o corpo sem órgãos que estabelece o regime de circulação de intensidades entre estas três instâncias, o campo transcendental que funda a sua comunicação.

Assim, em *Logique de la Sensation*, encontramos pelo menos três corpos sem órgãos. Em primeiro lugar, corpo sem órgãos de Bacon que, pelo trabalho do diagrama, se abandona à imagem e convoca o acaso de forças que o ultrapassam, forças impessoais que o atravessam e exigem de si, mais do que o impulso activo da criação, a desposseção e a passividade que permitem a vinda do acontecimento. E, tal como na ética dos estóicos, comentada por Deleuze em *Logique du Sens*, na estética de Bacon o importante é estar a altura do que acontece<sup>194</sup>, saber acolher o inesperado das forças para constituir o corpo sem órgãos e criar imagens-sensação. Em segundo lugar, corpo sem órgãos da própria imagem: «*a Figura é precisamente o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em benefício do corpo, o rosto em benefício da cabeça)*»<sup>195</sup>, forma pictórica

---

<sup>193</sup> «*l'esprit c'est le corps lui-même, le corps sans organes...*», *FB*, p. 49.

<sup>194</sup> «*ne pas être indigne de ce qui nous arrive*», *LS*, p. 174, isto é, «*une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose dans ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive (...): l'Événement*», *LS*, p. 175.

<sup>195</sup> «*la Figure, c'est précisément le corps sans organes (défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête)*», *FB*, p. 48.

onde a força é capturada e a sensação coalesce. Por fim, corpo sem órgãos do espectador, «*a pintura coloca-nos olhos por todo o lado: na orelha, no ventre, nos pulmões*»<sup>196</sup>, espectador que, ao sofrer o embate da imagem-sensação, é também atravessado por ela, tornando-se outro por intermédio da sensação, devindo um corpo sem órgãos intensivo e histérico.

---

<sup>196</sup> «*la peinture nous met des yeux partout: dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons*», *FB*, p. 54.

## VI

Das teses de Deleuze sobre as imagens da pintura, em geral, e de Bacon, em particular, emerge em nosso entender o conceito de imagem-sensação. Se nem todas as imagens picturais participam igualmente no conceito de imagem-sensação, como ilustra a análise que Deleuze faz da pintura abstracta, a imagem-sensação constitui para Deleuze o paradigma estético a perseguir em pintura. De facto, a estética de Deleuze aparece aqui claramente como injuntiva, propondo uma via específica para a pintura, por entre todas as possibilidades que este médium oferece. O olhar retrospectivo que Deleuze lança sobre a história da pintura confirma a nossa intuição, pois trata-se, quer o artista em causa seja Miguel-Ângelo, Turner ou Cézanne, de mostrar como a representação primária dá sempre lugar a outra coisa, a essa deflagração do sensível que procede por apresentação de forças, irreduzíveis à ilustração, narração ou significação.

Negativamente, a imagem-sensação opõe-se a três grandes categorias de imagens, se seguirmos um movimento taxinómico que, como em Deleuze, vale menos por buscar uma verdade originária do diverso do mundo e mais pela capacidade heurística de fazer ver mais claramente determinados aspectos do que se oferece ao pensamento. Gostaríamos assim de procurar mostrar como a imagem-sensação se opõe quer à imagem-ilusão, quer à imagem-representação, quer à imagem-signo ou imagem-significação.

A imagem-sensação não é da ordem da ilusão: «*uma imagem não representa uma suposta realidade, ela contém em si toda a sua realidade.*»<sup>197</sup>. Face a uma tela de Bacon, a Figura não é um fantasma que habite uma qualquer esfera imaginária mas a imposição de uma pura presença. O problema de Bacon, como enunciado a David Sylvester, resume-se na pergunta «*Como é que eu sinto que posso tornar esta imagem mais imediatamente real para mim próprio?*»<sup>198</sup>. A imagem configura uma particular modalidade da matéria, que tem o dom de surpreender a vida e se tornar mais real que a própria «realidade». Por outro lado, as imagens de Bacon não são uma ilusão mental com origem no sujeito (imagem-subjectiva como correlato ou subcategoria da imagem-ilusão). A imagem-sensação é eminentemente assubjectiva, e o trabalho do diagrama é precisamente o de convocar essas forças impessoais. Em *Qu'est-ce que la philosophie?* Deleuze define o bloco de sensação como um composto de perceptos e afectos, conceitos que visam marcar o carácter não subjectivo da sensação: «*Os perceptos já não são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos já não são sentimentos ou afecções, eles excedem a força daqueles que passam por eles.*»<sup>199</sup>. É por essa razão que as imagens de Bacon se distinguem das imagens do Impressionismo, enraizadas nas impressões do «vividido», e que as hipóteses fenomenológicas, ao privilegiarem analogamente o «*corps vécu*», falham a especificidade da sensação como afecto impessoal que atravessa e constitui o sujeito mas não se deixa totalizar ou aprisionar.

Se a imagem-sensação não se reporta a uma entidade imaginária ou ilusão ela também não é imagem-representação, isto é, não pressupõe uma economia mimética entre o modelo e o representado. O exemplo extremo da *mimesis* é a imagem

---

<sup>197</sup> «*une image ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle-même toute sa réalité.*», RF, p. 199.

<sup>198</sup> «*How do I feel I can make this image more immediately real to myself?* », David Sylvester, *op. cit.*, p. 43.

<sup>199</sup> «*Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux.*», QP, p. 154.

fotográfica, contra a qual Deleuze mobiliza todos os seus recursos teóricos em *Kafka – Pour une Littérature Mineure*, pois o retrato-foto bloquearia o desejo e constituiria uma forma de territorialização, em oposição à música que, enquanto matéria não formada de expressão, seria dotada de um maior potencial liberatório, na medida em que aí se colocariam as forças e o desejo a circular, sem que a petrificação da forma «do que já existe» anulasse as linhas de intensidade<sup>200</sup>. Em *Logique de la Sensation*, por sua vez, a fotografia é equiparada ao cliché como modalidade da *doxa* do visível<sup>201</sup>, algo que se encontra virtualmente na tela em branco e de que o pintor se tem de desembaraçar se quiser operar a passagem da imagem-representação para a imagem-sensação, ou seja, uma imagem que mais do que representar formas apresente forças. Na imagem-sensação, a haver semelhança entre o representante e o representado, será sempre uma semelhança ao nível da sensação ou do corpo sem órgãos, uma semelhança inesperada, produzida e não reproduzida, uma semelhança mais profunda com origem não no artifício mimético que procura ultrapassar a todo o custo uma suposta secundariedade da cópia face ao modelo, mas apenas na força, realidade e autonomia da imagem em si<sup>202</sup>.

Por fim, a imagem-sensação distingue-se da imagem-significação, uma vez que não se oferece a um trabalho de interpretação que tentasse restituir um fio narrativo ou desvelar um sentido oculto, mas se apresenta como pura evidência e fulguração do sensível. Os elementos estruturais do espaço pictural em Bacon – Figura, contorno e

---

<sup>200</sup> Cf. *K*, pp. 11 e ss.

<sup>201</sup> «*Et c'est bien ce que dit Bacon quand il parle de la photo: elle n'est pas une figuration de ce qu'on voit, elle est ce que l'homme moderne voit. Elle n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, n mais parce qu'elle prétend regner sur la vue, donc sur la peinture*», *FB*, p.19.

<sup>202</sup> Força e autonomia da imagem é apenas uma outra forma de nos referirmos à sua materialidade. Semelhança e materialidade formam assim um par: «*Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (réfèrece) : si elles ressemblent a quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombre et de lumière. Si la ressemblance peut hanter l'œuvre d'art. c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau*», *QP*, p. 156.

*aplat* – não são assim signos iconográficos a descodificar<sup>203</sup> mas instâncias de um agenciamento que opera por coligação de forças e irradiação de sensações. Note-se de passagem que o pensamento de Deleuze sobre a pintura prolonga a evolução das suas análises da literatura, que se afastaram progressivamente de um paradigma semiológico – visível no primeiro livro sobre Proust e, em menor grau, no segundo<sup>204</sup> – para dar lugar, sobretudo em *Kafka - Pour une Littérature Mineure*, a uma concepção da obra de arte como máquina de produzir efeitos reais no leitor. A *ekfrasis* que *Logique de la Sensation* leva a cabo é apenas isso, descrição<sup>205</sup>, inventariação empírica de intensidades e efeitos, e não *parergonalização* que suplementasse pelo dizível as carências do visível.

O facto da imagem-sensação recusar, quer a representação, quer a significação, tem consequências no regime temporal que determina a sua recepção. Não teremos de andar à procura do que ela representa nem pacientemente tentar desvelar o seu significado. A temporalidade longa, característica de uma abordagem iconográfica que pode inclusive ter de recorrer a fontes documentais para explicar a imagem é substituída por uma temporalidade do choque, do relâmpago, da fulguração, figuras modais da doação de sensação nas telas de Bacon.

Barthes, em *La Chambre Claire*, recorrendo às oposições claras e elegantes que fizeram da sua obra justamente célebre, distinguiu a propósito da fotografia dois modos de aproximação à imagem que continham implicitamente duas temporalidades diferentes. No primeiro, o *studium*, «a emoção passa pelo circuito razoável de uma

---

<sup>203</sup> Para uma crítica ao programa iconológico, programa que procura sobrepor um discurso sem resto às imagens da pintura veja-se G. Didi-Huberman, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990. As concepções de Didi-Huberman distinguem-se no entanto das de Deleuze pois Panofsky é substituído por Freud e Lacan, o que significa que, se bem que não se feche a interpretação da imagem, se prolonga *ad eternum* as análises do pictural como “sintoma”, movimento que se não for controlado desemboca numa semiose interminável. Em Deleuze, todo e qualquer movimento interpretativo é posto imediatamente de lado. O que permanece comum aos dois autores é a virulenta crítica da representação.

<sup>204</sup> Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 109.

<sup>205</sup> Descrição que visa “fazer ver melhor” as telas de Bacon, Cf. *RF*, p. 171. *Ver* aqui opõe-se a *saber*, mas de um modo complexo que se abre como objecto de investigação para um trabalho futuro.

cultura moral e política. O que sinto por essas fotos deriva de um afecto médio, quase de um treino. (...) o que não significa, pelo menos imediatamente, o estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, evidentemente, mas sem acuidade particular»<sup>206</sup>. Estamos no campo da mediação, da representação, quando a emoção tem de passar por todo um conjunto de conhecimentos, de experiências, de saberes acumulados para se realizar: reconhecem-se formas, organiza-se um juízo, uma coisa remete para outra coisa, demoradamente. Existe contudo um outro modo de aproximação à imagem, o *punctum*: «Desta vez, não sou eu que vou procurá-lo (como eu invisto com a minha consciência o campo do *studium*), é ele que salta da cena, como uma seta e vem trespassar-me»<sup>207</sup>. É uma evidência soberana que nos atravessa, um golpe, um espasmo, um choque, algo de imediato e de circunscrito no tempo, a potência de um instante que nos abre porém à duração paradoxal de uma epifania.

O próprio Deleuze irá aprofundar mais tarde, em *L'Épuisé*, comentário às peças para televisão de Beckett, este peculiar regime temporal da imagem que as telas de Bacon já deixavam entrever: «A imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção. A imagem é o que se apaga, se consome, uma queda. É uma intensidade pura»<sup>208</sup>. Momento pático que resiste a uma vontade de *logos*, alheio a qualquer trabalho de aprofundamento que não passe pela tentativa de descrição – sempre incompleta – do que se passou, de como se passou, de qual o método do artista para que aquilo se passasse, o que é muito diferente de uma interpretação. A imagem-sensação –

---

<sup>206</sup> «l'émotion passe par le relais raisonnable d'une culture morale et politique. Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. (...) c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, 'l'étude', mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière», Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, tome III, Paris, Seuil, 1994, p. 1126.

<sup>207</sup> «Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer», *idem*, p. 1126.

<sup>208</sup> «L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure», *E*, p. 97.

o *punctum*-seta na formulação de Barthes – irrompe inesperadamente, efémera, mas imprime no nosso corpo a temporalidade secreta de uma ferida.

Positivamente, a imagem-sensação caracteriza-se portanto pelo modo fulgurante como exhibe a autonomia e intensidade do sensível: «*A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.*»<sup>209</sup>. A imagem-sensação é uma imagem-choque, uma superfície de linhas e cores que age directamente sobre o sistema nervoso do espectador<sup>210</sup>. Como é que se cria uma imagem-sensação? É essa a pergunta a que Deleuze procura responder ao longo de *Logique de la Sensation*. O conceito de diagrama permite entrever o trabalho de manipulação do acaso, de limpeza, raspagem e despojamento dos esquemas de percepção do visível, até que do caos nasça um ser de sensação nítido e veemente. Diagrama que é indissociável de um trabalho de modulação que tenta extrair do material os traços de expressão que vão conferir intensidade ao espaço pictural e que convergem na cor, na «*sensação corante*»<sup>211</sup>. Também o recurso a um espaço háptico é fundamental na criação de uma imagem-sensação. Ele define essa capacidade de as imagens se aproximarem violentamente do espectador, dirimindo a mediação e distância inerentes à representação e suscitando uma função táctil da visão, um arrebatamento dos sentidos, uma pura presença.

Quando o trabalho do artista é bem sucedido a imagem-sensação consubstancia-se como passaporte ou salvo-conduto para a travessia de um campo transcendental. Campo que constitui as condições da experiência, não se encontra na experiência porque, precisamente, a condiciona. Em Deleuze, o campo transcendental recebe o nome de corpo sem órgãos. O transcendental não se conhece, experimenta-se, «*um pouco como o ar, à semelhança de um líquido, se torna sensível, quando, viajando de*

---

<sup>209</sup> «*L'oeuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre: elle existe en soi*», *QP*, p. 155.

<sup>210</sup> Cf. *RF*, p. 167.

<sup>211</sup> «*sensation colorante*», *FB*, p. 9.



*carro a grande velocidade, colocamos a mão fora do veículo*»<sup>212</sup>. A experimentação estética enquanto trabalho de e com a sensação<sup>213</sup>, à semelhança da utilização de drogas ou, menos voluntariamente, da experiência da esquizofrenia, possibilita o acesso ao corpo sem órgãos. A busca deste tipo de experiência rara, que o vivido quotidiano não consegue proporcionar, segue o método do empirismo transcendental. É também por essa razão que a estética de Deleuze é consubstancial à sua filosofia. Arte e filosofia prosseguem por meios diferentes a tarefa de aceder às regiões superiores da vida. Com o seu auxílio, com as suas experimentações e exercícios empíricos, é toda uma camada da vida que subitamente se revela, camada não originária ou anterior à vida das formas, mas que lhe é adjacente, que coexiste virtualmente aguardando uma actualização criadora. Uma vida «*muito pura e muito intensa*»<sup>214</sup>, feita de fluxos e acontecimentos, forças incoactivas e singularidades nómadas.

Porque é de vida que se trata na imagem-sensação. Nem sempre as imagens da pintura produzem esse efeito. Por vezes, como resultado do choque e da fulguração – que não são mais do que o seu *modus operandi* – a pintura desencadeia forças maiores que a vida, forças que podem também ser de morte. A exploração háptica da sensibilidade – o tocar que é essencial à vida, o tocar que em excesso pode ser letal – é um exercício extremo e arriscado. Bergotte, perante a exuberância pictural do «*petit pan de mur jaune*» da célebre *Vista de Delft* de Vermeer<sup>215</sup>, colapsa, como nos descreve admiravelmente Proust:

---

<sup>212</sup> «*un peu comme l'air devient sensible tel un liquide, lorsque, roulant à grande vitesse, on sort sa main hors du véhicule*», Bernard Stiegler, *Passer à l'Act*, Paris, Galilée, 2003, p. 43. A impossibilidade de conhecer o transcendental é ainda reforçada no texto de Stiegler com a seguinte citação de Simondon: «*Nous ne pouvons, au sens habituel du terme connaître l'individuation; nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous; cette saisie est donc en marge de la connaissance proprement dite.*» p. 19.

<sup>213</sup> «*On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on écrit des sensations*», *QP*, p. 156.

<sup>214</sup> «*très pure et très intense*», *FB*, p. 53.

<sup>215</sup> Sobre o «efeito de pan» em Vermeer veja-se Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990, pp. 290 e ss.

*«Chegou enfim diante do Vermeer (...), enfim a preciosa matéria do pequeníssimo fragmento de parede amarela. As suas tonturas aumentavam; como uma criança atrás de uma borboleta amarela que quer apanhar, não tirava os olhos do pequeno e precioso pano de parede. (...) Entretanto não lhe escapava a gravidade das suas tonturas. (...) deixou-se cair num sofá circular ; (...) Sofreu uma nova crise e rolou do sofá para o chão, e todos os visitantes e guardas vieram a correr. Estava morto.»<sup>216</sup>*

Em Bacon, pelo contrário, a imagem-sensação é indutora de vida, de crença na vida. Segundo Deleuze, as Figuras distorcidas e convulsoniadas encontram-se ao serviço de uma vida cada vez mais forte. Porque a partir do momento em que se capturaram as forças invisíveis surgiu também *«uma possibilidade de triunfar (...) como se um combate se tornasse doravante possível»<sup>217</sup>*. Deleuze afirmava, a propósito da imagem-tempo cinematográfica, que o visível é afectado por uma perturbação, que pela apresentação de um intolerável se desfaziam os esquemas sensorio-motores e o elo que ligava o homem e o mundo. Mas que essa ruptura desencadeava paradoxalmente uma crença renovada na vida, um amor à vida como ao impossível e ao impensável<sup>218</sup>. A imagem-sensação baconiana poderá, analogamente, ser entendida como uma situação háptica pura que derribando os protocolos orgânicos figurativos nos devolve a crença e a alegria na vida, *«um novo poder de rir extremamente directo»<sup>219</sup>*.

A «arte pela arte» dá lugar à «arte pela vida». A interpretação da imagem é substituída pela avaliação do que a imagem nos faz devir. O método é espinozista: *«A passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir chama-se afecto,*

---

<sup>216</sup> *«Enfin, il fut devant le Ver Meer (...), enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au petit pan de mur jaune. (...) Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. (...) il s'abattit sur un canapé circulaire ; (...) Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort.»* Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1922), Paris, Gallimard, 1988, Vol. III, p. 692. A tradução utilizada é a de Pedro Tamen.

<sup>217</sup> *«une possibilité de triompher (...)comme si un combat devenait possible maintenant»,* FB, p. 62.

<sup>218</sup> Cf. IT, pp. 220-225.

<sup>219</sup> *«un nouveau pouvoir de rire extrêmement direct»,* FB, p.62.

*ou sentimento de alegria; a passagem a uma perfeição menor ou a diminuição da potência de agir, tristeza»*<sup>220</sup>. Do exame crítico e clínico da imagem-sensação não poderia resultar outra conclusão possível: nela fulguram e coalescem afecções com que nos compomos, que nos fazem experimentar um outro corpo dotado de outras qualidades, aumentando a nossa capacidade de agir, a nossa alegria, as nossas possibilidades de vida<sup>221</sup>. Que mais pedir a uma imagem?

---

<sup>220</sup> «*Le passage à une perfection plus grande ou l'augmentation de la puissance d'agir s'appelle affect, ou sentiment de joie ; le passage à une perfection moindre ou la diminution de la puissance d'agir, tristesse.*», *SPP*, p.70.

<sup>221</sup> Sobre afecções, alegria e possibilidades de vida veja-se *SPP*, pp. 37 e ss.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Obras de Gilles Deleuze

#### Livros

- Empirisme et Subjectivité*, Paris, P.U.F., 1953.
- Nietzsche et la Philosophie*, Paris, P.U.F., 1962.
- La Philosophie Critique de Kant*, Paris, P.U.F., 1963.
- Marcel Proust et les Signes*, Paris, Minuit, 1964 (edição aumentada, 1970 et 1973).
- Nietzsche*, Paris, P.U.F., 1965.
- Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1966.
- Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1967.
- Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- Spinoza et le Problème de L'Expression*, Paris, Minuit, 1968.
- Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969.
- Spinoza – Philosophie Pratique*, Paris, Minuit, 1970 (Reedição aumentada, Paris, Minuit, 1981).
- Francis Bacon - Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 1981, 2 volumes ( edição utilizada : Seuil, 2002).
- Cinéma 1. L'Image – Mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Cinéma 2. L'Image – Temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- Périsclès et Verdi*, Paris, Minuit, 1988.
- Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.
- L'Épuisé*, Post-face à Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992.
- Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- L'île Déserte et Autres Textes. Textes et Entretiens 1953-1974*, (edição de David Lapoujade), Paris, Minuit, 2002.
- Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995* (edição de David Lapoujade), Paris, Minuit, 2003.

## **DVD**

*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, conversas filmadas em 1988 com Claire Parnet.  
Produzido e realizado por Pierre-Andre Boutang. Versão DVD, 3 vol., Paris, Éditions Montparnasse, 2004.

## **Edição online**

Cursos e conferências em <http://www.univ-paris8.fr>

## **Em colaboração com Félix Guattari**

*L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.  
*Kafka. Pour une Littérature Mineure*, Paris, Minuit, 1975.  
*Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.  
*Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.  
*Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

## **Em colaboração com Claire Parnet**

*Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.

## **Em colaboração com Carmelo Bene**

*Superpositions*, Paris, Minuit, 1979.

## **II. Bibliografia secundária**

AGAMBEN, Giorgio, *L'Homme Sans Contenu* (trad. Carole Walter), Paris, Circé, 1996.

AGAMBEN, Giorgio, «L'Immanence Absolue», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 165-189.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations* (trad. Martin Rueff), Paris, Rivages Poche, 2006.

AV, *Esthétique et Philosophie de l'Art – Repères Historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

BARTHES, Roland, *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1994.

BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris, Quadrige/P.U.F., 2004.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, «Les Cristaux de l'Art. Une Esthétique du Virtuel», *Rue Descartes*, « Deleuze. Immanence et Vie », n° 20, Mai 1998, pp. 95-111.

BUYDENS, Mireille, *Sahara. L'Esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture Incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle» in *Critique*, n° 469-470, Paris, Minuit, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'Image*, Paris, Minuit, 1990.

FICACCI, Luigi, *Francis Bacon*, Cologne, Taschen, 2005.

GIL, José, «L'Alphabet de la Pensée», *Rue Descartes*, « Deleuze. Immanence et Vie », n° 20, Paris, PUF, Mai 1998, pp. 11-26.

GIL, José, «Un Tournant dans la Pensée de Deleuze», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14*

*Juin*, 1996, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 69-88.

GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções : Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

GIL, José, *Sem Título – Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

GROSSMAN, Evelyn, *La Défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

KANDINSKY, Wassily, *Complete Writings on Art*, (ed. K. Lindsay e P. Vergo), New York, Da Capo Press, 1994.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, 1978.

LANDAU, Hellen, *Jackson Pollock*, London, Thames and Hudson, 1989.

LAVAUD, Laurent (ed), *L'image*, Paris, Flammarion, 1999.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1973.

MARTIN, Jean-Clet, *Variations. La Philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot, 1993.

MAUSS, Marcel, «Les Techniques du corps» in *Journal de Psychologie*, XXXIII, ne, 3-4, Mars-Avril, 1936.

MITCHELL, W.J.T, *Picture Theory: Essays on Pictorial Representation*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994.

PEIRCE, Charles, *Écrits sur le Signe* (trad, G. Deledalle), Paris, Seuil, 1978.

PROUST, Marcel, *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1922), Paris, Gallimard, 1988.

RANCIÈRE, Jacques, «Existe-t-il une Esthétique Deleuzienne», in *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique, Actes des Rencontres Internationales, Rio de Janeiro - S. Paulo, 10-14 Juin, 1996*, ed. par Eric ALLIEZ, Le Plessis / Robinson : Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998, pp. 525-537.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique, 2003.

REINACH, A., *Textes Grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985.

SASSO, Robert et VILLANI, Arnaud (ed.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis*, n° 3, Printemps 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne, «De la capture de forces à l'image» in *Revue d'Esthétique*, Ed. Jean Michel Place, n° 45, 2004, pp. 51-66.

SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF., 2005, (coll. «Lignes d'art»).

SMITH, Daniel, «Deleuze's Theory of Sensation», in PATTON, Paul, *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford / Cambridge / Massachusetts, Blackwell, 1996, pp. 29-56.

STEINMETZ, Rudy, «Jean-François Lyotard : Le Silence en Peinture» in *L'image – Deleuze, Foucault, Lyotard* (ed. Thierry Lenain), Paris, Vrin, 1998.

STIEGLER, Bernard, *Passer à l'Acte*, Paris, Galilée, 2003.

SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*, New York, 1987.

WORRINGER, Wilhelm, *A Arte Gótica* (trad. Isabel Braga), Lisboa, Edições 70, s/d.



WUNENBERG, Jean-Jacques, *Philosophie des Images*, Paris, PUF, 1997.

ZOURABICHVILI, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.