

Estudos da Língua(gem)

Linguagem, psicanálise e memória

Francis Bacon: “pintar sensações”

Francis Bacon: “to paint sensations”

Sonia BORGES*

UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA (UVA/BRASIL)

RESUMO

O texto aborda, pela via da psicanálise, o que consideramos como o “método” de Francis Bacon: “pintar sensações”. Para isto, tomo, como referências principais, a *Carta 52* (1896), da correspondência de Freud com Fliess, e *Em busca do tempo perdido*, romance de Marcel Proust ([1922] 1995), observando a possibilidade de considerar o que Proust nomeia como “memória involuntária” e o seu papel no processo criativo como uma ilustração esclarecedora do que Freud nos traz na *Carta* sobre a estratificação e o funcionamento do psiquismo. Estas ideias nos parecem bastante profícuas para a apreensão dos processos de subjetivação próprios à atividade artística, oferecendo, portanto, subsídios para pensar o processo criativo em Francis Bacon.

PALAVRAS-CHAVES: Sensação. Memória. Criação artística.

*Sobre a autora ver página 213.

ABSTRACT

This text covers, by psychoanalysis way, what we consider the “method” of Francis Bacon: “to paint sensations”. For that, we take as main references, the Letter 52 (1896), from Freud to Fliess correspondence, and In search of the lost time, a romance of Marcel Proust ([1922] 1995), observing the possibility to consider what Proust names as “involuntary memory” and its role at the creative process as an enlightening illustration of what Freud brings us, at the mentioned Letter about the memory in the stratification and the psychic operation. These ideas seem to us fruitful for an apprehension of the subjective processes proper to artistic activity, offering, then, subside to think the creative process at Francis Bacon.

KEYWORDS: *Memory. Sensation. Creativity process.*

1 Francis Bacon: “Pintar sensações”

“A arte abre dentro de mim as válvulas das sensações que me jogam de novo à vida de uma forma ainda mais violenta” (SYLVESTER, 2007, p. 141). Em seu trabalho com os pincéis, Bacon não dispensa Apolo, mas serve a Dionísio. Ele próprio reconhece a sua filiação à tragédia grega e ao teatro de Beckett, trágico moderno. Nas entrevistas que concedeu ao crítico de arte David Sylvester, por mais de vinte anos, Bacon descreve a gênese de suas pinturas, enfatizando o que podemos considerar como o seu “método”: pintar sensações. “Pintar sensações” seria, para ele, uma maneira de fazer frente à “violência dos clichês” na constituição das subjetividades, particularmente exacerbada nas formas capitalistas de economia. “A sensação – afirmava - dirige-se à carne, ao corpo, e menos ao intelecto” (SYLVESTER, 2007, p. 167). Para Deleuze (2007), em seu livro *Francis Bacon: Lógica da sensação*,

[...] a sensação é ser – no – mundo: ao mesmo tempo eu me torno na sensação, e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, diz o filósofo, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto, quanto sujeito (DELEUZE, 2007, p. 142).

Deleuze ressalta que recorre aos modos de formalização da obra de arte próprios a Bacon não somente por considerá-lo um dos maiores pintores contemporâneos, mas porque favorecem o desenvolvimento dos aspectos conceituais que sustentam o seu pensamento filosófico. Para o filósofo, pintar sensações é, em Bacon, uma crítica à visão intelectualista da arte que se presentifica, antes de tudo, por sua recusa da pintura com pretensões de representação. Neste sentido, a originalidade de Bacon está em neutralizar a ilustração, a figuração e a narração, como crítica à pintura figurativa, ainda que trabalhando com a figuração: “Gostaria muito, dizia ele, de fazer o que Valéry preconizava: proporcionar, com a minha pintura, emoções sem o tédio da comunicação” (DELEUZE, 2007, p. 43).

Nisto, Bacon se alia a Paul Klee, Cézanne e outros artistas que buscaram a sua fonte de inspiração no que poderíamos nomear como um novo expressionismo, ou novo realismo, pautado no sensível. Cézanne, ao final de seus trabalhos, volumosos e reconhecidos, afirmava que só pintara uma ou duas maçãs, em que conseguira expressar a sua “maçãidade”, ou, como diria Merleau Pontí, o “ser bruto” da maçã.

No entanto, Bacon não pode ser considerado um expressionista. Inclusive, considera o expressionismo insuficiente como crítica ao representacionismo em sua concepção clássica. De modo absolutamente original, é pela via do trabalho figurativo que faz a crítica da representação como *mimeses*. Apresenta figuras, mas desfiguradas, deformadas, podendo-se dizer, em linguagem da psicanálise, que cria um novo impressionismo pela expressão de intensidades pulsionais. Como ele mesmo anuncia, “O que quero fazer é deformar a coisa, descartar a sua aparência, mas, nesta deformação, reconduzi-la ao registro da aparência” (SYLVESTER, 2007, p. 83). Nisto está a radicalidade e crueldade da obra de Bacon, o materialismo radical que suporta o seu ato criativo.

O movimento cortado, o permanente efeito de mutilação, imagens como que arrancadas aos pedaços do mundo que vão ornamentar. Massas que se concentram, depois se prolongam, figurando corpos contra toda

lógica anatômica. Corpos histéricos, poderíamos dizer. O corpo, assim como a carne mole, informe, invade o universo da pintura baconiana. O envelope corporal não é impermeável, a carne desnudada é ameaça de ferimentos, a epiderme se confunde com as vísceras. A torção das figuras, de modo ambivalente, remete a excesso e a falta: a desmedida dionisiaca nesta apresentação de corpos e carne faz exceção à razão, mas, de forma surpreendente, é contrabalançada pela estrutura apolínea, com ares de geometria, com que amarra as figuras (ou o gozo), que se repete em todas as telas:



Figura 1: *Estudo sobre o corpo humano*, 1973.
Real Colégio de Arte, Londres.

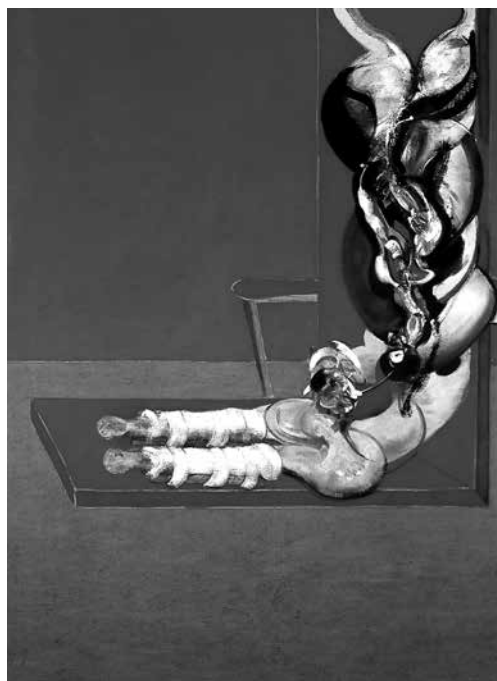


Figura 2: *Crucifixão*, 1962. Guggenheim Museum.

(Tela retirada do tríptico do mesmo nome).

Neste trabalho, busco abordar, pela via da psicanálise, o que considero como o método de Bacon, “pintar sensações”. Para isto, tomo, como referências principais, a *Carta 52*, de 1896, da correspondência de Freud com Fliess (MASSON, 1986), e *Em busca do tempo perdido*, romance de Proust ([1922] 2001), considerando a possibilidade de tomar o que Proust nomeia como “memória involuntária” e o seu papel no processo criativo como uma ilustração esclarecedora do que Freud nos traz na *Carta* sobre a estratificação e o funcionamento do psiquismo. Estas ideias nos parecem, por sua vez, bastante profícuas para a apreensão dos processos de subjetivação próprios ao tratamento analítico e à criação artística, oferecendo, portanto, subsídios para pensar o processo criativo em Francis Bacon.

Na *Carta 52*, Freud parte da ideia de uma estratificação sucessiva do psiquismo em sua constituição. O essencialmente novo nesta teoria, ensina, é a tese da “existência da memória da experiência [...] como uma série de inscrições sucessivas e coexistentes [...]. Estas impressões estão no extremo do aparelho, e **devem ser recuperadas, ou não, em inscrições posteriores**” (FREUD, 1896, apud MASSON, 1986, p. 208 – grifo meu). Com Lacan, pode-se pensar nesta escritura a ser recuperada como registro de experiências visuais, táteis, auditivas, ou seja, do real tal como cai e marca um ser que recebe o seu impacto, mas do que não conserva a memória. Impressões assubjetivas, acéfalas, matrizes, no entanto, de uma escrita da qual o sujeito advirá. Inequívoca manifestação de um real originário do sujeito, anterior à simbolização. São marcas inscritas no corpo, ou melhor, na carne, que se tornará corpo, por obra e graça desta cunhagem. Lacan as compara às pedras da loteria a que só o sorteio, ou seja, a que só o jogo dos significantes poderá instaurar uma ordem. Aulagner (1975) utilizou o termo “pictograma” numa tentativa de caracterizar esse processo de inscrição anterior à constituição das cadeias sincrônicas. A essência do pictograma é a capacidade do somático de ser afetado num vínculo indissociável mundo-corpo, ainda que o visto, o escutado, o degustado, o tocado, só a partir da linguagem, possam se constituir como representação.

Pode-se considerar o romance de Proust, conforme Braunstein (2007), como ilustração dessas ideias, que podem mesmo ser esclarecidas se atentarmos para as descrições minuciosas que a figura do “narrador” apresenta, ao longo do romance, cerca de doze ou treze vezes, do que podemos considerar como epifanias proustianas. *O tempo recuperado*, sétimo e último volume dessa obra pode, assim, ser considerado como narrativa desses milagres em que há a revelação do real pela redescoberta, a recuperação do gozo perdido. Gozo ressuscitado pelo súbito reencontro das mencionadas “marcas existenciais”, que se faz acompanhar e reconhecer pela sensação de júbilo: o sabor da *madeleine* submersa no chá, uma breve frase musical, a rigidez do tato de um guardanapo engomado, impressões sensíveis que têm em comum serem

esvaziadas de significação fálica. Impressões que não são significantes, mas, signos, marcas anteriores à palavra que parecem prefigurar a oposição que Lacan ([1974] 1993) fará em *Televisão*, ao opor o registro do signo ao do sentido.

Qual o sentido dessas experiências sensíveis? Com relação ao episódio sobre as *madeleines*, no relato do narrador, em determinado momento, surge a pergunta: “De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? E, de súbito, a lembrança apareceu: Aquele gosto era do pedaço de madeleine que nos domingos de manhã em Combray... minha tia Leonie me oferecia depois de tê-lo molhado no chá da índia ou de tília quando ia cumprimentá-la em seu quarto”. (PROUST, [1922] 2001, p. 49) E, ao lhe retornar o gosto do pedaço de *madeleine* molhado no chá - momento epifânico -, surge, também, a velha casa onde moravam e, com ela, toda a sua cidade natal, Combray. Um tempo perdido é recuperado pelo retorno de marcas primeiras:

Mas que um ruído, um odor, já escutado ou já respirado o sejam novamente, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos e de repente a essência permanente e habitualmente oculta das coisas se vê liberada e nosso verdadeiro eu que há muito tempo parecia morto, mas não o estava por completo, desperta e se anima a receber o alimento celestial que lhe é trazido (PROUST, [1922] 2001, p. 45-47).

O sujeito, neste momento, escapa às ordens do tempo e do espaço e às determinações narcísicas e fantasmáticas que conduzem à mesmice, de modo a se anular o simbólico e o imaginário em proveito do resplendor do real puro que dissolve a subjetividade. Proust descreve momentos em que tropeçara numa ressurreição de sensações que, como marcas de origem, orientaram sua vida.

A descrição que Bacon nos oferece do poder das sensações na gênese de suas telas também nos remete a esta recuperação de impressões, cuja vivacidade fora apagada ou atenuada pelos processos secundários de pensamento. Por isto mesmo, como insiste ao longo de

suas entrevistas, suas telas só lhe parecem satisfatórias quando mostram “um tipo de imagem sensorial que faz parte da própria estrutura do ser e nada tem a ver com uma imagem mental” (SYLVESTER, 2007, p. 160):

Sei que na minha obra, o melhor me veio por acaso – quando fui tomado por imagens que não antecipei. Não sei o que é o inconsciente, mas, há momentos em que algo emerge em nós. É muito pomposo falar de inconsciente, é melhor dizer acaso. Creio na existência de um caos profundamente organizado, e na importância do acaso. [...] ... a única razão para esta irracionalidade, afirma, é que ela trará muito mais vigorosamente a força da imagem (SYLVESTER, 2007, p. 81).

Bacon acreditava que o ato criativo supõe a exclusão do que nomeava como “mental”, as certezas, os clichês. Pintar sensações seria recuperar impressões que, em algum momento, lhe haviam “fustigado os instintos” (MAUBERT, 2010, p. 30). A sensação está no corpo, a figura é a forma sensível que testemunha a sensação. Bacon revela que tinha a curiosa sensação de mergulhar em seus quadros e neles se dissolver quando isto ocorria.

Como ilustração desse processo em que impressões esquecidas se tornam material de criação, o pintor recorda que, em dado momento, ainda que lhe ocorresse pintar um pássaro, buscando livrar-se de motivos intelectuais, jogou as tintas sobre a tela em gesto rápido. Os borrões tomaram, então, uma forma tal que só lhe restou “terminar”. A figura se impusera: uma nova versão, absolutamente original do Papa Inocêncio, imortalizado por Velásquez em tela que lhe provocava fortes sensações. Tocado pelo traço de Bacon, o Papa surge ladeado por imensas e sangrentas costelas bovinas.



Figura 3: Diego Velásquez- “Papa Inocência X”, 1650.
Galeria Pamphili, Roma.



Figura 4: “Segunda versão da pintura de 1946”, 1971.
Museum of Modern Art, New York.

Bacon, em entrevista a Maubert, revela a forte impressão que, certa tarde em Londres, teve diante da bancada de um açougue: “Foi um choque visual, magnificamente visual. Eu pensei: puxa, dá para fazer alguma coisa com isto que nos toca. De tempos em tempos isto renasce e se torna material de trabalho” (MAUBERT, 2010, p. 30).

A “desfiguração” de figuras, de corpos, cabeças, faces, em Bacon, não pode ser vista como representação intencional de objetos, mas como mostraçã, ou, para usar a expressão de Proust, “redescoberta” de “velhas” experiências sensíveis: “Não pinto estados d’alma, mas, estados do ser”, insistia Bacon, numa clara crítica à psicologia dos afetos. Para falar disso, o pintor usa uma linguagem que nos remete à ordem do pulsional: “níveis sensitivos”, “domínios sensíveis”, “ordens de sensações”, “sequências moventes”. Pode-se dizer que o esvaziamento de sentido que Bacon obtém em seus trabalhos decorre de seu interesse e de sua capacidade de expressar intensidades pulsionais, escapando do imaginário da representação e, como se disse, fundando um novo realismo e um novo expressionismo, o das pulsões:

Não sabemos por que determinadas coisas nos tocam. É verdade, adoro os vermelhos, os azuis, os amarelos, a gordura da carne. Somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue acho sempre surpreendente não estar ali no lugar dos nacos de carne (MAUBERT, 2010, p. 30).

Para Proust, assim como para Bacon, “as verdades que a inteligência capta diretamente no mundo da plena luz têm algo menos profundo, menos necessário, do que aquelas que a vida nos comunicou em uma impressão material, posto que entraram por nossos sentidos...” (MAUBERT, 2010, p. 30). O sujeito da criação artística emergiria, de forma homóloga ao que ocorre no processo de análise, a partir de sua escapada da ordem psicológica centrada nas construções fantasmáticas do eu?

Não se pode falar ou fazer uso de quaisquer formas de linguagem sem se ser inundado pelo sentido, mas a experiência analítica, assim como a artística, possibilita o seu deslocamento. Voltando à *Carta 52*, se pensarmos numa linha, em seu ponto inicial, à esquerda, está o gozo originário, em seguida, sua inscrição e ciframento. Só então, tem-se o seu deciframento em um discurso, aparentemente absurdo, mas que

manifesta a verdade, ao mesmo tempo em que a dissimula. Finalmente, o esvaziamento deste sentido para se recuperar a verdade da inscrição originária, agora reconhecida como inventada.

Conforme postulado por Braunstein (2007), o primeiro sistema de inscrições é o Isso da segunda tópica, cujas características nos permitem distingui-lo do inconsciente que já seria um deciframento dessa escrita primária de marcas de gozo. O Isso é o conjunto de grafismos, império do gozo do ser, anterior, pois, à organização subjetiva que se dá quando o Outro da linguagem e do sentido vem perturbar, obstaculizar e proibir o gozo. Organização subjetiva que já é efeito do que, no reino do significante, consiste na metáfora paterna.

É importante considerar que isto que parece tão lacaniano está já evidenciado na *Carta 52*. Em resumo, o sistema chamado por Freud de signos perceptivos (WZ - Wahrnehmung) é um sistema de passagem de impressões corporais (Wwahrnehmungszeichen) para uma escritura desorganizada, um ciframento caótico em que não opera a língua dos linguistas, mas a alíngua, cuja significação não é de sentido, mas de gozo. Matéria-prima para que nela opere o significante, ou seja, a bateria dos significantes, isto é, a bateria das diferenciações e valores que introduz a língua.

	I	II	III	
<i>W</i>	<i>Wz</i>	<i>Ubw</i>	<i>Vb</i>	<i>Bew</i>
X X	→ X X	→ X X	→ X X	→ X X
Impressões	→ Isso	→ Inconsciente	→ Pré-cons- ciente	→ <i>Fading</i> §
Gozo perdido	→ Ciframento	→ Decifrado	→ Sentido	→ Gozo recuperado

Figura 5: Esquema desenhado por Freud na “Carta 52”, 1896.

É no sistema de alíngua que o gozo é cifrado, ainda alheio à bateria de significantes com significação convencional, que é o muro que obstaculiza o gozo bloqueado no sistema de inscrições não decifradas, impedidas de serem subjetivadas.

Assim sendo, para o sujeito habitado pela palavra, o que restaria daquele real perdido, empalidecido pelos processos psíquicos a que é submetido?

Sabemos, pela experiência clínica, que o gozo condescende à escuta, à ordenação em uma cadeia temporal diacrônica, ou seja, a uma escrita onde o caos do Isso, no qual o gozo está cifrado, abre-se à decifração pela via dos processos primários que já produzem discurso, carente de sentido, absurdo, mas que já se presta a ganhar sentido. O UMBEWUST (UBW), o inconsciente, é, na *Carta 52*, definido como uma segunda inscrição em que já não primam as associações por simultaneidade, mas “outros nexos causais.” O tratamento pode, então, fazer com que o retido em inscrições anteriores seja transferido para novos modos de leitura. O inconsciente se escuta, ainda que constituído por palavras avessas ao pensamento em que predominam sintaxes lógicas. Paradoxalmente, o gozo do corpo marcado apenas pode ser recuperado mediante o recurso ao Outro. Se o significante pode ser portador de gozo, é porque mobiliza o gozo registrado em escrituras anteriores. A palavra é o caminho aberto ao falante para acercar-se do gozo perdido.

Esta possibilidade de releitura dessas inscrições primeiras, própria ao tratamento, a nosso ver, pode ser estendida ao processo de criação artística, ou mais especificamente, com a formalização do objeto de arte. Guardadas as diferenças em relação ao tratamento, na criação e, talvez de modo especial, na artística, não se trataria de se furar o muro da linguagem? De se furar o muro das convenções, dos clichês sociais, única finalidade da arte, como insistia Bacon?

Para Braunstein (2007, p. 198), “armados com a distinção lacaniana entre prazer e gozo, é difícil não reconhecer em Freud, e desde o começo, que o psiquismo está determinado pelo gozo, pelo gozo como perdido e como recuperável”, sendo possível a sua recuperação, não pela via da

nostalgia, mas a partir de um encontro casual, da *tiqué*, ou de momentos epifânicos, como Proust o descreveu. Está aí em jogo a função do real. [nos traz que o real está além do *automatón*, do retorno insistente dos signos que nos conduzem ao princípio do prazer. O gozo que emerge como ressurreição do próprio ser. E não se trata de felicidade, mas da superação/destituição do sujeito pelo real, que supõe a perda de todas as suas balizas: as narcísicas e mesmo as da fantasia.

As epifanias, do grego *epiphainein*, “manifestar”, raiz de *phainen*, “mostrar”, “fazer aparecer”, podem ser pensadas como esses momentos de destituição subjetiva, homólogas à destituição do final de análise, experimentada pelos artistas em momentos de criação, quando os objetos se carregam, para eles, de sentidos ocultos que assumem o caráter de hieróglifos que pedem para ser decifrados. O sabor da *madeleine* para Proust, a carne para Bacon, o matiz dos girassóis para Van Gogh, experiências gozosas recuperadas pelos procedimentos artísticos? A criação artística poderia ser definida, parodiando Proust, como experiência de gozo recuperado?

Se pudermos considerar a criação artística como possibilidade de recuperação de gozo, a arte seria, então, para o artista, uma escritura de si mesmo, mas sobre a qual se poderia afirmar o que Lacan ([1974] 1993) disse do inconsciente: que nem é, nem não é, pois pertence à ordem do não realizado; é a escritura que cria o sujeito e, ao criá-lo, o projeta retroativamente no tempo, o faz aparecer num passado que nunca existiu. E, mais, cria este passado com aquilo que é recuperado como escritura.

REFERÊNCIAS

- AULAIGNER, P. **A violência da interpretação**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.
- BRAUNSTEIN, N. **Gozo**. São Paulo: Editora Escuta, 2007.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. Edição original: 1959-1960.

LACAN, J. **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Edição original 1974.

MASSON, J. M. Carta 52 (Freud, 06/12/1896). In: MASSON, Jeffrey Moussaieff. **A correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1986. Edição original: 1887-1904.

MAUBERT, F. **Conversas com Francis Bacon – O cheiro do sangue humano não desgruda de mim**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro, 2001.

PROUST, M. **O tempo recuperado**. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

SOLER, C. A psicanálise e o corpo no ensino de Jacques Lacan. **Cadernos de Stylus, Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano**, Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano, Rio de Janeiro, 2010.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Francis Bacon: **Estudo sobre o corpo humano**, 1973. Real Colégio de Arte, Londres.

Figura 2 – Francis Bacon: **Crucifixão**, 1962. Guggenheim Museum. (Tela retirada do tríptico do mesmo nome).

Figura 3 - **Diego Velásquez: Papa Inocêncio X**, 1650. Galeria Pamphili, Roma.

Figura 4 - **Francis Bacon: Segunda versão da pintura de 1946**, 1971. Museum of Modern Art, New York.

Figura 5 - **Esquema desenhado por Freud na “Carta 52”**, 1896.

*Recebido em abril de 2013.
Aprovado em maio de 2013.*

SOBRE A AUTORA

SONIA BORGES é doutora em Psicologia da Educação (PUC-São Paulo), professora do Programa de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado, “Psicanálise, saúde e sociedade”, da Universidade Veiga de Almeida; psicanalista da Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano; docente de Formações Clínicas do Campo Lacaniano/Rio de Janeiro.
E-mail: sxaborges@gmail.com