

Gilles Deleuze, Francis Bacon

LEON KOSSOVITCH

LEON KOSSOVITCH
é professor de Estética do
Departamento de Filosofia
da FFLCH-USP.

Sendo embora o único livro de Gilles Deleuze sobre pintura, *Francis Bacon – Logique de la Sensation* não é apartável, pois ressoa, como painel de políptico, com outros textos seus. A articulação, operador comum a Bacon e Deleuze, a políptico e textos assegura passagens entre estes pares, efetuadas como saltos, tropismo de troca ou de simples transferência de atributos, porque não invocam o contínuo, nem reconhecem hierarquia. Evidencia-se, assim, Deleuze, que analisa Bacon, com Bacon: o painel pictórico deste expõe as vicissitudes dos conceitos daquele, como a retomada de alguns dos já firmados em outros textos, tendo-se por mudados apenas os campos de aplicação respectivos, ou o surgimento, precisamente no painel em tela, com a inclusão de arte e conceitos baconianos, de novos, que dilatam o repertório conceitual. A articulação interdita apartamentos, mas, muito mais, continuidades redutoras do políptico a uma superfície una, que, desdelimitando os painéis, figure, de Deleuze, texto forçado a representar outros, seus supositórios, porque postulantes de obra, estendida sobre o contínuo e pendente do um. Especificada como separação em Deleuze, a articulação

especializa-se como moldura em Bacon: a representação, como fluência entre todo e parte, traça a concordância de textos, sempre algo discordantes, com uma obra una, ao passo que a ilustração, como auxiliar da narração, promove a diluição da pintura. Não ocorre, porém, desintensificação de imagem e texto quando os agenciamentos são justapositivos, pois a contigüidade assegura a exterioridade, representativa e narrativa-mente, de painéis a painéis, de textos a textos, de sorte que os conceitos, escapando ao organizatório, combinam-se sem consideração dos parâmetros do um e do contínuo.

Em Bacon, não opera o um, simplesmente para que haja políptico, assim, imagens fortes, não ilustrações fracas: nada narrando, nele se expõe a equivalência dos painéis, portanto, sua indiferença recíproca no que concerne à história. Cortantes, as molduras garantem, nos painéis, imagens a um tempo diretas, intensas e intuitivas: distinguindo entre o cerebrino da narração e o nervoso da pintura, entre a ação indireta na ilustração e a direta na imagem, Deleuze defende a força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção. Essas

oposições são indiciais das vicissitudes da pintura de Bacon: erguer, com molduras, barreiras contra a intrusão de história unificante não assegura inexpugnabilidade à imagem, desfazendo-as o espectador quando dominado pela narração. Apesar dessa tendência, pois se é o mais das vezes falado, Bacon foge, como pode, da pintura de história. Tal insistência singulariza sua pintura sem discurso, nada a garantindo no pólo da recepção: a arte, pertencendo ao acaso, só pode tornar-se aposta, jogo com o destinatário, que será ora cérebro, ora nervo, ou instinto, ou, ainda, inconsciente, segundo as variações terminológicas em mais de vinte anos de entrevistas suas com David Sylvester. A posição de Bacon explicita-se no cotejo da vacilação constitutiva de suas pinturas com a firmeza dos pintores da segunda metade do século XIX, principalmente, Cézanne, tido por ele como realista na pintura do fato, da sensação: enquanto esses modernos não questionam a recepção senão em chave institucional de recusa ou aceitação expositivas, em Bacon, requerendo seu realismo execução sem pensamento diretor, recepção não menos nervosa e figuração sem concessões à representação, o acaso faz tudo oscilar. Esse Bacon vacilante determina uma arte única, tanto pelo acaso que invoca, quanto pelo paradoxo que suscita, singularizando-se sua análise por seu desdobramento como intervenção que desata embaraços, ainda que do exterior da pintura, com conceitos que Deleuze encontra na música de Messiaen.

A intervenção deleuziana na arte de Bacon, fazendo-se com Messiaen, também aciona o filósofo Lyotard e o crítico Worringer, que balizam trechos decisivos de *Francis Bacon*. No que concerne aos escritos de Deleuze, temporalizados, os painéis iluminam os conceitos com a luz universal que os reúne e os separa, mas também com a cor que os espacializa, diferencial, repetitiva, cumulativamente. As separativas juntam, justapositivamente, conceitos, como o corpo sem órgãos de *Anti-Oedipe*, os devires de *Logique du Sens*, as zonas de indiscernibilidade de *Mille Plateaux* ou, ainda, a descida ativa de *Nietzsche et la Philosophie*. Cada um desses textos deixa um rastro rítmico que, ressoando em *Francis Bacon*, explicita-se como deslocamento a ser atribuído ao domínio musical, do qual Deleuze extrai conceitos aptos para suportar a chuva de intensidades que varre o políptico, como, igualmente, para tratar das aporias que incitam Bacon a insistir na pintura de nervos.

A ilustração em Bacon e a representação em Deleuze correm paralelas como linhas críticas, lançadas no século XIX, sendo aquela denunciada pelos pintores da natureza em conflito com os *Salons*, nos quais a história, gênero supremo, tem a palma, e essa pelos filósofos, que lhe fixam alguns antes impensados limites, os quais a exibem indireta e derivada. A ilustração, outrora, iluminação, luz da escritura, submete-se à história, enquanto a representação, antes correspondência, proporção, em filosofia, remete-se à presença, o mais das vezes ausente, sendo, destarte, alegada absconsa na vertigem de dédalos ou extravio de miragens: hierárquicas, ambas fazem ver o não visto, acendendo ou encenando seus vestígios, efeitos. No século XIX, reverte ao pó a tratadística de artes, diante da qual um dualista, o dos pares forma-conteúdo, composição-história, empaca. A subordinação da pintura à narração não se concebe em escritos greco-romanos e seus sucessores pré-oitocentistas, nos quais as artes circulam, seguindo os decors dos gêneros; o horaciano *ut pictura poesis*, de poema didático, exemplifica uma

circulação das duas artes nessa comparação; entre outras possibilidades, ela distingue os preceitos do exemplo e do cotejo, podendo também ser retidas as circulações entre a pintura e a história, como gênero, ou entre a mesma pintura, a moral e outras artes, como a óptica, a geometria, a própria retórica, particularmente em sua divisão epidítica. A relevância da história e da retórica entre os letrados é determinante na constituição do discurso da história da arte, iniciado com Ghiberti e fixado com Vasari, enquanto o ciceroniano Alberti escreve o primeiro tratado de base retórica; contudo, também aqui, não se vislumbra dualismo, mas circulação entre partes que traduzem as cinco dessas, invenção, disposição, elocução, ação e memória, divisões que acolhem outras artes, à maneira da composição que recebe a geometria ou a óptica, à da invenção ou à da elocução que admitem as letras. São estas partes as trazidas para as querelas da pintura, como as de preceptistas venezianos e florentino-romanos ou de poussinistas e rubenistas. Com o desabamento oitocentista de tais discursos, é uma direção cultivada que se perde, encontrando-se, todavia, no Brasil exemplo surpreendente de encontro da retórica e seu ulterior estabelecimento nas artes: recentemente, Isa Aderne fez ressurgir *Retórica dos Pintores*, que Modesto Brocos, pintor e professor da Escola Nacional de Belas-Artes, publicara, em 1933, no Rio. Ao estender os conceitos da retórica à pintura, Brocos lembra sua estada na Itália dos anos 1880, quando, não encontrando direção teórica firmada, lança-se sobre velhos textos retóricos nos quais abre seu caminho singular, depois transmitido aos alunos pintores.

História, narração, ilustração são termos ainda discrimináveis no século XIX, mas indiscerníveis no XX. Como outros termos de preceptivas anteriores, eles se evidenciam tecnicamente ineficazes, pois destituídos de base conceitual, intercambiando-se nos discursos modernos de arte como se nada estivesse a ocorrer. Essa indiferença no plano do uso é, aqui, indicial: as diferenças semânticas nos usos pré-oitocentistas e a indistinção nos subseqüentes

tes expõem contraste eloqüente que permite caracterizar tanto elementos da análise de Deleuze quanto os da arte de Bacon. A indiscernibilidade terminológica, neles, não oblitera a novidade das distinções conceituais que propõem, retorcendo, muita vez, pensamentos endurecidos. Cotejar, pois, esses elementos com as doutrinas e artes pré-oitocentistas permite, apesar do efeito de anacronismo que da comparação resulta, caracterizar o reviramento operado tanto pela estética dos séculos XIX e XX, quanto, e não em ruptura com esta, pelos conceitos de Deleuze e pela pintura de Bacon que a retorcem. Por isso, pintar a história é permanecer, para Deleuze, na representação, no figurativo, enquanto oposto ao figural, distinção conceitual relevante que *Francis Bacon* retém de Lyotard. Para Deleuze, a Figura também exclui o cênico e o espetaculoso, por figurativos. Distingue, assim, na pintura de Bacon, no que concerne principalmente ao quadro simples, elementos: a estrutura e o contorno que estabelecem com a Figura um jogo basicamente procedimental, no qual se expõem as vicissitudes da aparência.

Os três elementos impedem a intrusão do figurativo; quando mais de uma Figura intervém na pintura de Bacon, não há relação não-representativa, do contrário uma seria espectadora de outra, função que faria a história surgir: ausente diálogo, a outra Figura aparece como testemunha, suprimindo-se, assim, até o suspensivo de uma *Sacra conversazione* feita de poses. Excluída pela função testemunhal a história de uma Figura, a representação tampouco se intromete nas relações dos três elementos: o mesmo isolamento que se produz entre Figuras com função testemunhal se evidencia no fechamento da Figura pelo contorno, enquanto a estrutura material, o mais das vezes rígida geometria, não se ordena como cenário no qual a figuração se estabeleça. Por extensão, não tem acesso aos conceitos deleuzianos a composição, ainda operante em *Mille Plateaux*, pois firmada pela preceptiva albertiana, a primeira a articular como doutrina o que, chegando ao século XV florentino da figuração grego-

romana, tem, como se viu, belo futuro. A estrutura material não se compõe com o contorno e a Figura, mas se coloca ao lado, a produzir isolamentos, explícitos como operações. Partes exteriores a partes, se todo houvesse, os três elementos justapõem-se, de modo que o isolamento da Figura pelo contorno é reforçado pela disjunção dela e da estrutura, representativamente. Não se trata de sintaxe, quando muito, de parataxe; não se segue disso, entretanto, uma retorição da pintura como a da figuração romana plebéia ou a da que se implanta no Baixo Império em vinculação com os procedimentos figurativos e cerimoniais sassânidas. A ausência de composição na parataxe valoriza efeitos, que também se produzem na rigidez da frontalização axial, do afrontamento ou da processionalidade, cuja monumentalização aclara a operação eletiva da hipérbole: enquanto a *imago* se enrijece nessa figuração como aplicação de procedimentos sintetizantes, em Deleuze o conceito liminar de retrato é afastado, pois em qualquer campo de aplicação, assim, na paisagem, não passa de representação. Parataxe, axialidade, processionalidade e afrontamento exemplificam uma ordem que, embora desconhecida de doutrina escrita, Bacon também estilhaça, como hipérbole. A doutrina fundada em retórica é, assim, geralmente desdenhada, o que se evidencia na recusa baconiana do efeito como dimensão elocucional; não há retrato sem representação, nem atitude que não seja artificiosa; o corpo e a força deformante, não pertencendo ao campo das transformações, só explicitam ações naturais. A organização fica excluída da pintura de Bacon, assim, as relações pictóricas mínimas, de forma e fundo ou de lume e sombra. A Figura, vibrátil, opõe-se à estrutura, chapada, enquanto o contorno é homogêneo, nenhuma transição de luzes e formas tendo acolhida, por representacionais.

Modalizando os três elementos, o lugar é conceito de dupla acepção, local e fato, pois se aplica a uma Figura só como o isolado e o que tem lugar. O lugar, como o que ocorre, tem por possibilidade o movimento, que, como mínimo, é amebiano. A Fi-

gura estabelece-se como esforço em passar para a estrutura, com as forças de isolamento retorcendo-a em volta do contorno, insistentes na reclusão. Por isso, o contorno, isolante como lugar, torna-se membrana, a marcar a passagem em dois sentidos, tendência da Figura para a estrutura e desta para aquela. Tal movimento, como mínimo, é, para Deleuze, aparente, assim, efetuação derivada. Do mesmo modo que a Figura-testemunha não se deixa revestir pela função de espectadora, básica na doutrina de Alberti e desde então mantida até pelo menos o século XIX como incluída na ação ou relacionada com o destinatário exterior ao quadro pois prescrito como afetivamente atraído ou repellido, o movimento físico não ultrapassa as contrações e dilatações amebóides. Trata-se de nova desorganização da representação, porquanto o movimento, aqui, do corpo, não se pauta por preceitos, sejam eles os de doutrina pictórica, vincada por retorização greco-romana, sejam os que distinguem o movimento em detrimento do esforço: nisso, Deleuze está próximo do Leibniz crítico de Descartes, pois, belo aval, propõe, contra o deslocamento no espaço, o esforço no local, de modo que o movimento relativo àquele não passa de aparência de efeito, assim, efeito de aparência.

Os três elementos, desorganizando a representação como narrativa e ilustração, têm na Figura o eixo, não só do diálogo suprimido, como também da anatomia: como vinda do século XV pictórico, tal anatomia é carcomida do interior. Enquanto no escrito matricial de Alberti os ossos sustentam a carne e esta, o revestimento, que é pele, pêlo, veste, a Figura é corpo, seu material. Em Bacon, o corpo não é uma organização anatômica e, por extensão, objeto de canônica de proporções; não se pode conceber uma anatomia como estrutura e uma conexa proporcionalidade não havendo unidade de medida arquitetônica e centro de emoção, ausente rosto que vista a cabeça. Pois não há, para Deleuze, retrato em Bacon, apenas pintura de cabeças: desvencilhando-se do viso, a cabeça é o sem-face, logo, o sem-espetáculo. Também,

assim como a cabeça descarta uma fisionomia de suposição, a carne não é revestimento de osso, mas seu disjunto. Sendo o esforço tensão, a carne e o osso se articulam disjuntivamente na carne de açougue, indo cada qual para o seu lado ou, como precisa Deleuze, uma para baixo, o outro para cima. Reciprocamente exteriores, a carne é o que desce do osso, o qual se ergue como uma estrutura material em que aquela forçadamente evolui. A carne desce e, nietzschianamente, mostra-se ativa à maneira de Zaratustra, que se põe a pregar porque baixa à planície. O osso e a carne confrontam-se no local onde ocorre o corpo como peça de açougue; o conceito de local disjuntivo é o de bloco bruto, para Deleuze também na coloração azul e vermelha da carne. O osso repropõe para o corpo a estrutura de uma carne trapezista. Movimento de ameba e deslizamento pelo osso são modos do irrisório, que só a dupla acepção de lugar, de estaticidade e micro-movimento pode produzir.

Uma estática instável e uma tendência móvel explicitam o conceito de local; a indiscernibilidade como zona, já tratada em *Mille Plateaux*, é, no estudo de Bacon, pictórica: sendo irrisório o movimento frente ao esforço, o conceito de forma, implicando extensão e quantidade, dá passagem ao de indiscernibilidade, assim, de força. O indiscernível desfaz a forma no campo dos conceitos: a zona pode ser o próprio contorno que, quando não isola, opera como membrana a ser atravessada, aparência de movimento mínimo, mas também pode ser alguma área pintada, que Bacon limpa e na qual se explicitam devires. Em *Mille Plateaux*, a zona de indiscernibilidade é requerida por devires recíprocos. Há, em Bacon, um devir da Figura que se esforça, sorte de *conatus*, na auto-evacuação por um furo, que pode ser o da membrana ou, principalmente, que se abre na mesma Figura em sua tendência ao chapado da estrutura material, o que determina o devir do corpo. Entretanto, além da tendência ao chapado, há o devir-animal, que requer a zona de indiscernibilidade como conceito excludente de forma e transformação; em

tal devir do corpo, opera o traço, linha “bárbara”, linha “gótica”, de Worringer, que inscreve uma área limpada do corpo. São traços, não formas: o devir-animal não consiste, como reafirma Deleuze em *Francis Bacon*, no cotejo de formas humanas e animais, em que os atributos circulam de umas a outras, como nos escritos sobre fisiognomonia vindos do campo greco-romano. A linha, não pertencendo à forma, não é orgânica, leitura deleuziana de Worringer e Klee, que não pode omitir Gauguin ou Redon: operando como marca livre de diagrama e como passagem entre homem e animal, a linha constitui a zona de indiscernibilidade que, não sendo quantitativa, é intensiva. Opondo-se ao fechamento e à hierarquia da forma, a linha nada delimita, considerada a pertinência da distinção worringeriana entre abstração e empatia, ou organicidade. Diferentemente da linha que contorna – e é assim que ela está concebida desde os escritos greco-romanos, como em Alberti ou nos defensores do primado do desenho sobre os mais conceitos articulados da pintura, lume-sombra e cor, como expostos em Plínio, o Velho – a linha “bárbara” não é instrumentalizada. Emancipada do orgânico, do clássico, enfim, da representação em geral, é das forças, dos devires. Sendo estes dos traços, não podem ser avançadas forças transformantes, só as deformantes: não é casual que já São Bernardo de Claraval as censure remetendo-as ao inverossímil de Vitrúvio ou Horácio. No argumento deleuziano, as transformantes são pseudoforças, aparências de forças, pois sobre nada se exercem, enquanto as deformantes se aplicam, em Bacon, ao corpo. Nesse sentido, a deformação, como força, implica o corpo e, no que concerne aos devires, trata-se de dupla passagem entre traços, pois na zona de indiscernibilidade o devir-animal do homem é inseparável do devir-homem do animal. São dois devires simultâneos, não um oxímoro, menos ainda um quiasma, mas pendência, carne de açougue.

Assim como a Figura se esforça em sua tendência à estrutura material e esta se enrola no contorno, aquela forçando a sua

própria evacuação por um furo que nela se abre e pelo qual ela vaza, sua abjeção, o devir-animal do homem é piedade: é a carne de açougue, diante da qual Deleuze coloca Bacon. Todavia, enquanto a abjeção é fato simples como fato de uma só Figura em seu esforço por atingir a estrutura material, a piedade, como devir duplo, é fato comum, *matter of fact*. A tendência para sair do isolamento é um fato, devir simples, enquanto a dupla passagem implica a



indiscernibilidade, o traço comum. A abjeção está na irrisão do corpo em conflito com o furo que não o deixa passar, a ser contrastada com o horror do membro tumefato maior do que o corpo em Lucano. Pois a dor do militar de *Farsália* não se confunde, por autocentrada, com a dos dois devires como sofrimento simultâneo do animal em Bacon: este sofre diante da carne de açougue, uma vez que poderia estar lá, do gancho pendente. A carne de açou-

gue, fato comum do osso enrijecido e da carne deslizante, exemplifica o fato comum de duas Figuras e de sua zona de indiscernibilidade. É, como afirma Deleuze, o primeiro acasalamento, em que duas Figuras são indiscerníveis numa só: o vermelho e o azul podem escorrer, intensíssimos, de osso ereto.

Não havendo forma transformável, mas corpo deformável, o movimento é resto, aparência, do que se produz pela ação de diversas forças sobre o corpo. Por isso, também, o figural tem no figurativo um resto, sendo a representação a aparência de forças que agem sobre corpos. Deleuze elenca três forças principais em Bacon, de isolamento, de deformação, de dissipação. As forças de isolamento aplicam-se à Figura como corpo trancado; as de dissipação se escancaram no riso histórico da Figura que se vai apagando; as de deformação se declaram na recusa do rosto, da pele orgânica. As forças deformantes, longe de conduzir à proposição de Expressionismo em Bacon, sempre referível a procedimentos intensificadores de hipérbole, operam no local como naturais, assim, como neutras, ficando excluído da força o forçado, o efeito como efeito. As deformações de um cosmonauta sujeito a tais forças são o exemplo deleuziano dessa naturalidade, que se opõe à retórica no que seria pintura de representação. Naturais, essas forças são invisíveis, e sua evidência, pela pintura, não evita o resto aparente, a aparência restante, o movimento em que se desvenda a força. As forças deformantes explicitam-se no descarte, pela Figura, do revestimento; as dissipantes, no riso da Figura que se apaga no chapado; as isolantes, no enrolamento do mesmo chapado no contorno e na Figura que descreve arremedo de movimento local. Tais forças, como invisíveis, são evidenciadas pela pintura aferrada ao figural.

Figural, a pintura de Bacon é da sensação, não dos efeitos da sensação. Bacon pinta o invisível, mas o que se vê, fenômeno, faz que a ele se chegue, do mesmo modo que se vai do movimento, enquanto resto de força, à mesma força aplicada ao corpo. Pintar a Figura é, portanto, pintar a sensa-

ção, única via direta do corpo, o sistema nervoso em oposição à via mediada do cérebro, segundo Bacon. Nesse sentido, não só a narração e a ilustração são afastadas, como também a Abstração, ligada à forma, que é, não menos, desvio cerebrino. A mesma recusa da representação se explicita no afastamento, por Bacon, do sentimental e do sensacional, ligados, como restos, ao representado da sensação, não à própria sensação. Por isso, Deleuze insiste em que Bacon pinta, não o horror, mas o grito, re-tendo a tirada do pintor, que se declara cerebralmente pessimista e nervosamente otimista. O horror, pressupondo o representado que horroriza, não pertence à sensação direta, ao passo que o grito se abre, diretíssimo, na boca, em relação com as forças que do corpo se apoderam e com as quais se confronta. Embora natural, a ação das forças invisíveis sobre o corpo que lhe resiste faz aflorar uma dimensão épica no texto de Deleuze, a qual, entretanto, só se aplica aos efeitos, à maneira da abjeção e da piedade referidas acima.

A sensação em Bacon passa por Cézanne: pintá-la é “registro de fato”, assim, ligação sem desvios do corpo que pinta. Mas a sensação não preexiste à pintura, pois está vinculada às forças e ao corpo, “sistema nervoso”, ou ainda, “onda nervosa”. Natural, não naturalista, a pintura diferencia-se, pois em cada nível se associa uma Figura – enunciado que engata *Différence et Répétition* ou a linha da *Stimmung* klossowskiana – como acúmulo e como passagem de intensidades. A diferenciação da sensação não a tem como dado preexistente à pintura: por isso, retomando o corpo sem órgãos do Artaud de *Anti-Oedipe*, Deleuze propõe, contra a hierarquia que unifica sensações no corpo orgânico, outro corpo, que suporte intensidades extremas. A hipótese da onda nervosa requer corpo que não desmorone quando submetido a tais intensidades, invivíveis pelo organismo. Corpo de representação, o orgânico desorganiza-se quando atingido por sensações, no qual o excesso de diferenças intensivas, misturadas, constitui o caos ou, como escreve Deleuze, as “potên-

cias da noite”. Nesse sentido, o orgânico não passa de atributo do corpo, pois, acidente: é o filtro que faz tudo chegar ao corpo atenuadamente pela representação organizadora. Desprovido do atributo da organização, o corpo sem órgãos é o de órgãos desorganizados, de intensidades de onda nervosa, que Bacon pinta. Os diferenciais intensivos implicam variações, como escreve Deleuze com Burroughs, “alotrópicas”, portanto, não filtradas. Os órgãos sem organismo são transitórios e indeterminados, sendo o corpo sem órgãos atravessado por onda nervosa que nele estabelece níveis variáveis com a sua amplitude. A sensação surge, assim, da onda e da força agente: para Deleuze, é esta a condição de a sensação não ser representacional, uma vez que os órgãos intensivamente determinados não se qualificam, petrificando-se numa função fixada. Segue-se disso a polivalência dos órgãos: o que é boca em tal nível é ânus em outro. O corpo de órgãos polivalentes e temporários pode, considerando-se os olhos, fazê-los circular por toda parte, pois se trata de órgão infixo relativamente ao organismo: olho numa orelha, num nariz, olho-orelha, olho-nariz, virtualidades. Também por isso, quando se trata da auto-evacuação do corpo por um furo, este pode ser tanto uma prótese quanto um órgão, sempre quaisquer, relativamente a predefinições.

A sensação, cruzamento de onda e força, faz algo aparecer, passageiro, aplicando-se aquela ao corpo, mantendo-se esta com tal amplitude. É assim que a sensação estabelece uma relação direta do olho virtual com linhas livres de forma e cores igualmente emancipadas da representação. Sendo direta a relação, a presença estabelece-se sobre os cacos da representação; excessiva no que concerne ao corpo orgânico, essa presença é associada por Deleuze à histeria. Pictoricamente, o excesso tem as cores como ação direta sobre o corpo, retornando Deleuze a crítica de Cézanne ao uso impressionista da cor, lançada, não ao mesmo corpo, mas à atmosfera. A cor, mas também a luz, têm no olho o órgão, decerto virtual, para o qual elas são, esmagadora-

mente, presença. Esta opõe-se ao uso clássico, orgânico, worringerianamente, ou à abstração, que as filtram, sem que se tenha, aqui, como relevante, o contraste do figurativo ao abstrato quando crivo organizador intervém. Não é fortuito que, desde os escritos greco-romanos, a cor se subordine à linha de contorno, nem, como se referiu acima, que apenas em meados do século XVI se inicie a querela do desenho e da cor, como conflito de venezianos e florentino-romanos. Embora algumas pinturas greco-romanas desmintam os escritos naquilo a que se pode chamar com Plínio, o Velho, “compendiário”, somente os sucessores de Tiziano defendem o colorismo da sensação contra o cerebralismo do desenho, diretamente na França da passagem do século XVII ao XVIII: expondo argumentos italianos, os partidários da cor na defesa do sensível afirmam os poderes do corpo. A servidão da linha e da cor à forma tem por indistintas figuração e abstração: por isso, Deleuze aproxima Bacon ao Expressionismo abstrato, no qual linha e mancha não são filtradas por organismos figurativos; Bacon se distancia, todavia, da *Action painting* porque o caos desta invade a tela toda: no encômio dirigido a Michaux, Bacon não generaliza as marcas livres de seu diagrama.

Como cor, como luz, que os rubenistas emancipam do desenho na querela com os poussinistas, a pintura está livre dos restos representacionais de figuração, movimento, sensacionalismo. A Figura é vibração de cor aplicada ao corpo e contrastada com o chapado da estrutura material: o pluricromatismo opõe-se ao monocromatismo na explicitação da Figura. Deleuze monta combinatória quando mais de uma sensação intervém; assim, quando duas sensações se comunicam em níveis diferentes, não há mais vibração de uma, mas ressonância, acasalamento de sensações em um fato comum, não se seguindo disso que dois corpos estejam presentes, mas suas sensações se associem a um ou mais. Pode ocorrer, ainda, que duas Figuras, que nem lutam, nem copulam, estejam separadas, como nas fotos de Muybridge: não há res-

sonância, mas dois fatos, e comuns, o que ocorre com as Figuras-testemunhas, em que a separação predomina sobre a reunião das sensações. Combinatória, passando de nível em nível de complexidade, a lógica das sensações embrenha-se na música, com a qual Deleuze liberta, enfim, a Figura dos restos figurativos. Discutindo estéticas disciplinares, recusando territorializações feitas por positividades, Deleuze introduz a música na pintura de Bacon, não só para evitar os restos representacionais, como também para dar conta dos trípticos. A sensação que se produz como intersecção de forças e ondas faz a pintura evidenciar o invisível. Com ela, há rebatimento da musicalidade em uma análise antes delimitadamente pictórica, com substituição de conceitos: isolamento dá lugar a separação; acasalamento, a reunião, etc. Há vibração quando se trata da Figura única; ressonância ou melodia, quando há fato comum, com uma ou duas Figuras; entrando-se no tríptico, que se distingue em Bacon, há ritmo. Este é concebido nas proximidades de Messiaen: antes considerada apenas excluída pelo isolamento, a Figura-testemunha torna-se estalão das variações da outra Figura. Embora Deleuze não circunscreva o ritmo com a música, sendo esse excogitável em qualquer arte, é com as distinções do ritmo de Messiaen – ativo, passivo e testemunha – que Deleuze analisa a pintura da sensação. Na crítica do corpo orgânico da Fenomenologia, o ritmo explicita o invivível para um corpo, sendo por isso associado ao corpo sem órgãos, tornando-se, já na sensação simples, aquilo que o percorre e o faz passar de nível em nível: é, como diz Deleuze, o “vetor da sensação”. Na sensação acasalada, é ressonância, especificamente, linha melódica. Mas é no tríptico que o ritmo tem autonomia e, excedendo os limites da sensação, torna-se ele mesmo Figura.

No tríptico, aclaram-se as possibilidades das sensações dissociadas, como ritmo, da Figura. Tornando-se Figura, o ritmo classifica-se segundo as três classes propostas por Messiaen, com distinção dada ao ritmo-testemunha, que é, como se viu, a

constante das variações das demais Figuras. Enquanto no quadro simples a Figura-testemunha é impeditiva da representação, no tríptico ela incide, como invariante de variáveis, no jogo dos ritmos, constituindo-se como a própria ordem das Figuras. O ritmo-testemunha tem, para Deleuze, a horizontalidade de estalão, enquanto os outros seguem a verticalidade e caem na categoria do ativo e do passivo, como relativos ao ritmo que os mede. Quando, entretanto, o ritmo-testemunha, Figura das Figuras, põe-se a circular no tríptico, torna-se ele também ora ativo, ora passivo. O tríptico passa a ser varrido por Figuras que se explicitam por pares: descida e subida, sístole e diástole, expansão e contração, elementos de uma combinatória extensíssima de coexistências rítmicas, cujo exemplo é, aqui, a descida, que coincide com a descida topográfica, a evidenciar a atividade da carne em oposição à passividade do osso ascendente. No plano das Figuras rítmicas, não se trata mais das relações procedimentais em que a Figura, o contorno e a estrutura material passam por vicissitudes recíprocas; fora do quadro simples, a luz e a cor têm realce, concebendo-se as Figuras, não como isoladas, mas como separadas, não como acasaladas, mas como ressonantes. Sendo os trípticos intensíssimos como cor e luz, esta é o que reúne Figuras rítmicas intensamente separadas. Nos trípticos, o claro domina o colorismo nos chapados, as cores cortantes, nos corpos. A luz geral é o fato comum de Figuras ritmadas, sua reunião e separação. Como escreve Deleuze, luz:

“Le triptique: c’est la séparation des corps dans l’universelle lumière, dans l’universelle couleur, qui devient le fait commun des Figures, leur être rythmique, seconde ‘matter offact’ ou Réunion qui sépare. Une réunion sépare les Figures, elle sépare les couleurs, c’est la lumière. Les êtres-Figures se séparent en tombant dans la lumière noire. Les couleurs-aplats se séparent en tombant dans la lumière blanche. Tout devient aérien dans ces tryptiques de lumière, la séparation même est dans les airs”.