

FRANCIS BACON: UMA LEITURA MATERIALISTA

Gustavo Luiz Telles¹

Nadia Neckel²

Eu não deformed corpos pelo prazer de

deformá-los, mas para transmitir a realidade da imagem em sua fase mais aguda. (Francis Bacon, 1971)

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise materialista da pintura “Painting” (1946) de Francis Bacon, examinando a obra de arte em seu contexto histórico, sociopolítico e ideológico. A arte de Bacon, caracterizada por deformações, mutilações e aberrações, é um radical afastamento dos padrões normativos. Através de suas representações de corpos desviantes, Bacon desafia e resiste às normas estabelecidas pela sociedade. Apoiando-se em teorias de Michel Pêcheux, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Emmanuel Alloa e outros, a análise explora como a arte de Bacon se envolve com as forças sociais e ideológicas que moldam e controlam os corpos. O artigo considera o corpo como uma representação material do discurso, destacando como a obra de Bacon perturba a “estrutura implacável” das expectativas heteronormativas. Ao examinar os elementos visuais da pintura e seu contexto histórico, a análise revela como a arte de Bacon reflete o trauma e a devastação do pós-Segunda Guerra Mundial. O artigo argumenta que a obra de Bacon não é apenas uma representação de distorções físicas, mas uma exploração da condição humana, desafiando os espectadores a confrontar as duras realidades de seu tempo.

FRANCIS BACON: A MATERIALIST READING

ABSTRACT

This paper presents a materialist analysis of Francis Bacon’s *Painting (1946)*, examining the artwork within its historical, socio-political, and ideological context. Bacon’s art, characterized by deformations, mutilations, and aberrations, is a radical departure from normative standards.

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UniSul-Ânima): gustavoluiztelles@gmail.com.

2 Doutora em Linguística pela Unicamp, Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UniSul-Ânima) na linha de Linguagem e Cultura: nregia75@gmail.com

Through his depictions of deviant bodies, Bacon challenges and resists established societal norms. Drawing on theories from Michel Pêcheux, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Emmanuel Alloa, and others, the analysis explores how Bacon's art engages with the social and ideological forces that shape and control bodies. The paper considers the body as a material representation of discourse, highlighting how Bacon's work disrupts the "relentless structure" of heteronormative expectations. By examining the painting's visual elements and historical context, the analysis reveals how Bacon's art reflects the trauma and devastation of post-World War II. The paper argues that Bacon's work is not merely a representation of physical distortions but a exploration of the human condition, challenging viewers to confront the harsh realities of their time.

Neste texto pretendemos realizar uma leitura materialista da produção pictórica *Painting (1946)*, do pintor irlandês Francis Bacon³, considerando não apenas a imagem em si, mas também as condições de produção da pintura, observando o período histórico e o contexto sócio-histórico-ideológico na qual a obra foi produzida, assim como a recente exposição do artista aqui no Brasil.

A produção artística de Francis Bacon é composta por uma variedade de deformações, mutilações, distorções, crucificações, aberrações que, de algum modo, marcam os desvios das normas ou padrões estabelecidos. Os corpos retratados por Bacon são corpos desviantes. Corpos determinados e resistentes às forças normativas.

Quando nos propomos a pensar o corpo materialmente pela via discursiva implica dizer que tomamos o corpo como materialidade do discurso, o corpo como movimento de textualização dos sujeitos e dos sentidos. Como bem nos lembra Michel Pêcheux:

Um grande número de técnicas materiais (todas as que visam produzir transformações físicas ou biofísicas) por oposição às técnicas de adivinhação e de interpretação de que falaremos

3 Francis Bacon nasceu em 1909, sendo seu pai, major da reserva na armada britânica e sua mãe, herdeira de uma família de industriais. Bacon sofria de asma, o que o manteve distante da educação formal. Durante sua adolescência, Bacon compreendeu sua homossexualidade, o que gera turbulência com seu pai conservador. Em 1926, com 16 anos de idade, foi pego por seu pai usando roupas íntimas de sua mãe, momento em que foi expulso de casa.

mais adiante, tem a ver com o real: trata-se de encontrar, com ou sem a ajuda das ciências da natureza, os meios de obter resultado que tire partido da forma mais eficaz possível (isto é, levando em conta a esgotabilidade da natureza) dos processos naturais, para instrumentalizá-los, dirigi- los em direção aos efeitos procurados. A esta série vem se juntar a multiplicidade das "técnicas" de gestão social dos indivíduos: marcá-los, identificá-los, classificá los, compará-los, colocá-los em ordem, em colunas, em tabelas, reuni-los e separá los segundo critérios definidos, a fim de colocá-los no trabalho, a fim de instruí-los, de fazê-los sonhar ou delirar, de protegê-los e de vigiá-los, de levá-los à guerra e de lhes fazer filhos [...] (Pêcheux, 2006, p. 30).

É de encontro a estes sistemas de gestão e práticas técnicas que o corpo desviante se coloca, se marca e luta. É nesse terreno de disputa de sentidos e lugares sociais que a diversidade é tecida. É por estes corpos em luta (assim como o seu próprio corpo) que o pintor se interessa e se textualiza. É o que observamos na imagem da pintura *Criança Paralítica Andando de Quatro (1961)*⁴, onde, a partir da fotografia de uma criança com deficiência física, Bacon criou uma obra onde além da deficiência mostra a deformação da cabeça e rosto.

Como disse o pintor, na epígrafe que utilizamos neste texto, suas pinceladas se ocupam da realidade mais aguda, uma realidade

4 Óleo sobre tela. Stedelijk Museum, Amsterdã, Países Baixos. Disponível em https://assets.masp.org.br/pdf/FB_caderno_fonte_ampliada_acessivel.pdf acesso em 21.05.2024.

Figura: Paralytic Child Walking on All Fours (1961)



FONTE: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/paralytic-child-walking-all-fours-muybridge>

diversa, de corpos diversos, corpos dispostos na agudeza das lutas de classe, gênero e raça. Como bem nos ensina Althusser:

Antes de nascer a criança é, portanto, sujeito, determinada a sê-lo através de e na configuração ideológica familiar específica na qual ele é “esperado” após ter sido concebido. Inútil dizer que esta configuração ideológica familiar é, em sua unicidade, fortemente estruturada e que nesta estrutura implacável, mais ou menos “patológica” (supondo-se que este termo tenha um sentido determinável) que o já presente futuro-sujeito “encontrará” o “seu” lugar, quer dizer “tornando-se” o sujeito sexual (menino ou menina) que ele já é. [...] Compreende-se que esta pressão e predeterminação ideológica, todos os rituais do crescimento, da educação familiar têm alguma relação com as “etapas pré-genitais e genitais da sexualidade”, tal como estudadas por Freud, na “apreensão” do que ele designou, por seus efeitos, como o inconsciente (Althusser, 1985, p. 98-99).

Esse “esperado” das formações imaginárias é despedaçado frente à um corpo não correspondente à “estrutura implacável” heteronormativa que determina os “rituais do crescimento” de um corpo normatizado

pelo mundo semanticamente normal. Assim, romper com as amarras do “logicamente estabilizado” próprio do binarismo biológico, talvez seja para o sujeito, o mais árduo desafio de existência. Há, portanto, um movimento de luta constante entre a homogeneização proposta pelas técnicas de gestão social e o movimento, sempre complexo, de constituição do sujeito e os modos de textualização dos corpos.

Gilles Deleuze, em seu livro *Francis Bacon: The logic of sensation*, ao falar sobre Francis Bacon, afirma que sua obra frequentemente “transita na violência de uma cena retratada: espetáculos de horror, crucificações, próteses e mutilações, monstros” (Deleuze, 2007, p. 102), no entanto, afirma que a violência que realmente importa para o pintor seria a “violência da cor e da linha: a violência da sensação (e não da representação)”, ou seja, o objetivo de sua obra não estaria na representação de um fato, objeto, deformação, monstruosidades, mas sim nas sensações que elas gerariam no espectador.

Emmanuel Alloa (2015) ao falar sobre o paradigma duplo da transparência e da opacidade na análise de uma imagem, afirma que as teorias da transparência concebem que

a “proposição/imagem/ é uma proposição em dois termos, enquanto as teorias da opacidade assumem que a proposição/imagem/ é uma proposição em um único termo.” (2015, p.16). Desta forma, para manter uma imagem em transparência, ela precisa ser imagem de alguma coisa, ou seja, representar algo.

Já para a teoria da opacidade, segundo Alloa, “o ser-imagem coincide com seu ser-aí e não há necessidade de um termo exterior instituinte da “imagicidade”(2015, p.16).

Alloa contrapõe estas duas teorias, considerando que as estéticas da transparência destacam a transitoriedade da imagem, não analisando sua materialidade, entendendo-a como uma “janela aberta” para a significação, vinculando a imagem a um referente externo, já as estéticas da opacidade fariam uma leitura reflexiva, apontando para a “irredutibilidade e inesgotável materialidade das imagens” (Alloa, 2015, p.12), não as remetendo a qualquer referente, expondo apenas o seu “ser bruto”, ou, a combinação de teorias, aparentemente opostas, podem auxiliar na análise de uma obra. Essa é também a perspectiva teórico-analítica da análise de discurso, abrir-se à escuta teórica analítica dos corpora das quais se ocupa.

No campo dos estudos estéticos, por exemplo, segundo Reis (2019), as escutas teóricas são capazes de produzirem uma “aliança entre as estéticas unificantes da transparência e as estéticas diferenciadoras da opacidade” (Reis, 2019, p. 526):

Louis Marin não parou de insistir sobre o fato de que opacidade e transparência são, em sua oposição, religadas por uma combinação irredutível. Janela aberta, a pintura da representação permite a visibilidade, corpo opaco, ela garante a lisibilidade. (...) A aliança subterrânea entre uma ontologia do objeto e uma semiologia da referência permite operacionalizar a imagem e neutralizar o escândalo inicial. Esse fenômeno que não se deixa pensar nem como um com aquilo que dá a ver nem como fundamentalmente outro pode ser assim reabsorvido no duplo registro unificante da ontologia e diferenciador

da semiologia. A imagem será pensada sucessivamente na transitividade transparente e na sua intransitividade opaca, sucessivamente como janela e superfície impenetrável, como simples alegoria (“allos agoreúein”, diz o Outro) e como pura tautologia (“tauto légein”, diz o Mesmo). (Alloa, 2015, p.14)

Alloa e Thomä (2018) retornam ao século XVIII quando a noção de transparência passa a ser vista como um caráter positivo relacionado ao iluminismo, que trazia o método científico como um modo de ler o mundo objetivamente.

Alloa, em seu artigo *Transparência: Um Conceito Mágico da Modernidade*, analisa a importância que o mundo ocidental dá ao conceito de transparência como uma forma de se livrar das leituras ideológicas e obter uma “neutralidade”.

O mundo ocidental se apresenta como fundamentalmente pós-ideológico. Pode não ser um acidente, portanto, quando entre todos os conceitos brilhantes no panteão do Iluminismo, a transparência foi escolhida como a menos controversa e a mais amplamente aceitável. No entanto, se a transparência se tornou o ideal dominante de uma época que se considera pós-ideológica, é essa mesma afirmação que deve ser questionada. Diante da auto afirmada neutralidade em relação à ideologia da modernidade tardia, torna-se cada vez mais importante analisar a transparência pelo que ela pretende ser: uma ideologia de neutralidade. O que requer atenção é como, de todas as principais demandas normativas que a modernidade herdou do Iluminismo, a transparência é a que sobreviveu, quase ilesa, a todas as autocríticas fundamentais da modernidade. (Alloa, 2018, p. 37-38).

Boehm, em seu artigo, *Aquilo que se mostra*. Sobre a diferença icônica, problematiza esse olhar “transparente” sobre uma obra de arte ao questionar se uma imagem seria apenas “uma redundância mostrativa do que já foi dito previamente” (Boehm, 2015, p.26), afirmando que o lugar da imagem não pode ser colocado

nem apenas na obra em si, nem na pessoa a qual à observa, mas sim em um lugar “entre”.

O mesmo autor, ao analisar a obra Ticiano, Retrato de Jacopo Strada afirma: “Trata-se, ao contrário, de compreender como a imagem nos mostra sua forma de mostrar – que nos mostra, portanto, como ela se mostra” (Boehm, 2015, p. 35) e depois ao analisar a obra Nr.7 de Mark Rothko afirma: “o que mostra – a imagem, em sua ocorrência – nos mostra como alguma coisa se mostra. E ao nos dar a perceber, a imagem gera um sentido.” (Boehm, 2015, p. 35). Esse sentido seria o que Deleuze fala quando o objetivo das obras de Francis Bacon não estaria na representação de um fato, mas sim na produção de sensações.

Georges Didi Huberman problematiza essa forma “transparente” de leitura ao falar sobre a “verificação tautológica do gênero” (p.76), onde exemplifica esse termo com a obra A Rendeira de Vermeer, sendo, que com essa análise tautológica seria possível constatar que esta obra apresenta uma rendeira “nada mais, nada menos”. Didi Huberman afirma: “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto com posto de evidências tautológicas.” (Huberman, 2010, p. 77), em seguida descreve o que seria o “Ver” para ele: “Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.” (Huberman, 2010, p.77).

Ao afirmar “Não há o que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre”. (Huberman, 2010, p.77) Didi Huberman resolve o problema transparência/opacidade, afirmando que o “Entre” é o local do olhar, analisando tanto sua tautologia, quanto o discurso no qual esta tautologia se fixa (crença). Este “Entre” seria “o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha — um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência

cínica de sentido (que a tautologia glorifica). (Huberman, 2010, p.77).

Apesar da obra de Francis Bacon poder ser analisada apenas pelas sensações que suas imagens, cores e pinceladas possam provocar, não é possível descartar o contexto sócio-histórico-ideológico no qual suas obras foram executadas, principalmente o quadro *Painting* (1946), que possui uma conjuntura de pós-segunda guerra mundial e para isso conceitos da Análise de Discurso pecheutiana serão utilizados.

Michel Pêcheux, ao falar sobre a Análise de Discurso (A.D.), afirma que o analista do discurso não tem como objetivo dominar “o” sentido dos textos, mas “somente construir procedimentos expondo o olhar-leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito” (Pêcheux, 2015), desta forma, ao analisar um enunciado, é necessário se debruçar sobre seu interdiscurso, ou seja, sobre sua memória, o já-dito e suas condições de produção.

A A.D. considera a transparência na linguagem como um efeito de evidência, a ilusão que o sujeito possui do dito ter apenas uma forma de interpretação, como se o efeito de sentido gerado não fosse obscurecido pela espessura histórica, psicológica e linguística, como afirmado por Orlandi:

Por esse mecanismo – ideológico – de apagamento de interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências – como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas. (Orlandi, 2013, p. 46).

Ao entrarmos na análise da obra em si – *Painting* (1946), olharemos sua materialidade: ao fundo paredes rosa com persianas roxas, no plano seguinte uma carcaça de boi pendurada, guirlandas de flores sobre a carcaça. Um homem, sem a parte superior da cabeça, vestido com uma camisa branca e terno preto, com uma flor

amarela em seu bolso, segurando um guarda-chuva aberto, da cor preta. Ao redor do homem há quatro pares de microfones, dois brancos e dois amarelados. No primeiro plano, há uma mesa redonda, onde repousam dois pedaços de carne, um pedaço de costela de gado e um pedaço de pernil. No chão, um tapete nas cores preta, verde e branca, com manchas laranja-avermelhadas.

O foco da obra está na direita, no homem de terno, sem a parte superior da cabeça, segurando um guarda-chuva, sendo este foco composto de cores escuras, com contraste branco (colarinho branco) e flor amarelo no bolso do paletó.

Apesar de nosso olhar ser levado ao homem de preto, a obra é rica em detalhes, onde seu cenário nos remete a um escritório com janelas fechadas com persianas, cor rosa, os pedaços de carne expostos, nos remetem a um açougue, já os microfones, nos remetem a um pronunciamento. Agora, o que a junção de um açougue, um escritório fechado, um homem de terno segurando um guarda-chuva e um pronunciamento pode significar?

Francis Bacon afirmou, em entrevista para o crítico de arte inglês David Sylvester, que esta obra, a qual ele frequentemente chamava “butcher shop” (açougue), seria consequência de uma série de acidentes e que seu objetivo inicial seria pintar um pássaro pousando em um campo, então, de acordo com o pintor “It was like one continuous accident mounting on top of another.”⁵

No entanto, ao pensarmos na perspectiva da A.D., o sujeito do discurso (aqui o artista) não é a origem de seu discurso, sendo este o resultado da relação sujeito-linguagem-história. A ideologia apresentada por este sujeito não é consciente e o atravessa o tempo todo. Ou seja, o sujeito do discurso não tem consciência de seu

assujeitamento às influências sócio-histórico-ideológicas pelas quais ele está atravessado.

Quando tomamos como leitura da produção *Painting* (1946), não é possível pensá-la sem a observância do contexto histórico pelo qual o mundo estava passando no momento de sua produção, ou seja, suas condições de produção, essa tela foi pintada em Londres, Inglaterra, em um contexto de pós-guerra e reconstrução.

Em 8 de maio de 1945 a Alemanha assinou sua rendição, terminando a guerra na Europa, a Segunda Guerra Mundial estava chegando ao fim. Em 26 de julho de 1945 Reino Unido, China e Estados Unidos assinaram a Declaração de Potsdam⁶, exigindo a rendição de todas as forças armadas japonesas, finalizando a declaração com uma única alternativa à rendição: “The alternative for Japan is prompt and utter destruction.” (A alternativa para o Japão é a destruição imediata e total).

No dia 06 de agosto de 1945 as Forças Aéreas do Exército dos Estados Unidos lançaram, sobre a cidade de Hiroshima (Japão), uma bomba atômica de Urânio (apelidada de Little Boy) e, em 09 de agosto de 1945, lançou, sobre a cidade de Nagasaki (Japão), uma bomba atômica de plutônio (bomba apelidada de Fat Man). Estas bombas geraram uma destruição nunca vista antes, com mortes de milhares de pessoas, além dos efeitos que a radiação causou nos que não morreram.

Entre 1939 e 1945 (período da segunda guerra) aproximadamente 40 milhões de civis e 20 milhões de soldados morreram, sendo esta a guerra mais mortal da história, juntando a isso, campos de concentração com todos os tipos de experimentos e torturas, bombas atômicas, bombas químicas, destruição de cidades, destruição da história, fora as atrocidades que foram apagadas da história.

6 Proclamation Calling for the Surrender of Japan, Approved by the Heads of Governments of the United States, China, and the United Kingdom 26th July, 1945. Disponível em <http://www1.udel.edu/History-old/figal/hist371/assets/pdfs/potsdam.pdf> acesso em 21 de maio 2024.

5 Era como um acidente contínuo se acumulando um sobre o outro. (tradução nossa).

Figura: *Painting - 1946*



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79204>

Figura: Neville Chamberlain – retornando de Berlim após assinar o acordo de Munique -



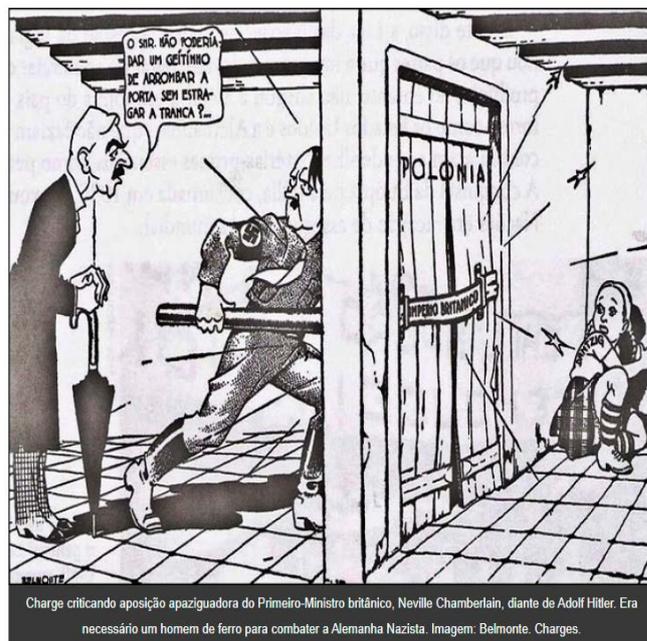
Fonte: <https://grimsbynews.blogspot.com/2020/05/is-neville-chamberlains-famous-umbrella.html>

Agora voltando a pergunta: o que a junção de um açougue, um escritório fechado, um homem de terno segurando um guarda-chuva e um pronunciamento pode significar?

As persianas roxas, de acordo com análise de Sebastian Smee para o jornal americano *The Washington Post*, as persianas roxas se remeteriam a uma fotografia de um bunker de Adolf Hitler, na qual apareceriam persianas roxas parecidas com as presentes no quadro, já o homem de terno preto, colarinho branco e guarda-chuva remeteria aos políticos com poder decisório de enviar soldados para a guerra e colocar a vida de milhões de pessoas em perigo por causa dessas decisões, mais precisamente à Neville Chamberlain, Primeiro Ministro Britânico entre maio de 1937 e maio de 1940, sendo considerado por muitos como um dos grandes responsáveis pela guerra ter acontecido ao ter feito diversos concessões à Adolf Hitler (cessão de partes da atual Chéquia e Polônia e o controle efetivo de algumas partes da então Checoslováquia) desde que ele não invadisse outras regiões, no entanto, depois de seis meses Hitler rompeu o acordo (chamado de acordo de Munique), invadindo o restante da Checoslováquia.

O terno preto, camisa de colarinho branco e o guarda-chuva eram as marcas de Neville Chamberlain, ficando o guarda-chuva diretamente relacionado à sua fala: “I believe it is peace in our time” após assinar o acordo de Munique, quando Hitler desfez o acordo, o guarda-chuva de Chamberlain passou a ser visto como sinal de fraqueza, tanto que na década de 50 o então vice-presidente Americano, Richard Milhous Nixon, proibiu seus assessores de usarem guarda-chuvas, para evitar que sua imagem fosse ligada a de “apaziguador”, que estava sendo diretamente ligada à Chamberlain.

Figura: Charge de Belmonte



Fonte: Disponível em: <https://incrivehistoria.com.br/charges-segunda-guerra-mundial/>

Já os pedaços de carne espalhados sobre a mesa e na parte superior da tela, são imagens recorrentes na obra de Bacon, sendo que ele frequentemente fala sobre a beleza da cor da carne, além disso, fala:

(...) somos carne, somos carcaças em potencial. Se eu entro em um açougue, sempre acho surpreendente que eu não estou lá no lugar do animal. Mas usando a carne dessa maneira particular é o modo como alguém pode usar a coluna vertebral, porque estamos constantemente vendo imagens do corpo humano através de radiografias e que obviamente altera os modos pelas quais se pode usar o corpo. (Sylvester, 1987 p.46) Tradução nossa)

Na parte superior do quadro, há um animal (possivelmente um boi) aberto e com as patas abertas, como se estivesse crucificado, sendo esta imagem também recorrente na obra de Bacon, que afirma que a crucificação em suas pinturas não possui uma vinculação direta com a religiosidade, mas sobre os sentimentos que essa forma de morte causa nas pessoas.

Há registros de tantos grandes quadros na arte europeia com essa imagem da Crucificação, que é uma armadura magnífica na qual você pode pendurar todos os tipos de sentimentos e sensações. (...) mas não encontrei outro assunto até agora que tenha sido tão útil para cobrir certas áreas do sentimento e comportamento humano. Talvez seja apenas porque tantas pessoas trabalharam nesse tema específico que essa “armadura” acabou sendo criada - não consigo pensar em uma maneira melhor de dizer isso - na qual se pode operar todos os tipos de nível de sentimento. (Sylvester, 1987, p. 44) (Tradução Nossa)

E por fim, acima do boi crucificado, há guirlandas de flores, que eram muito utilizadas na Inglaterra em açougues, para disfarçar o odor da carne que ficava exposta sem refrigeração. Observando a obra como um todo, uma leitura possível, é que os políticos possuem o poder de mandar a população para a guerra, onde seriam entregues para a crucificação, como um boi seria entregue para o abate. O político, na obra vinculado aos erros cometidos por Neville Chamberlain, teria sua cabeça “monstro forme”, por tomar decisões monstruosas, sem pensar nas consequências. Ao colocar o político inglês no ambiente relacionado a Adolf Hitler, pode significar que as monstruosidades (mortes, torturas, dores indescritíveis) da guerra não estariam única e exclusivamente na responsabilidade das “Potências do Eixo”, mas de todos os partícipes. As guirlandas de flores estão lá para disfarçar o cheiro da podridão, do sangue, da morte e chegar ao fim e afirmar: nós ganhamos e agradecemos a todos que deram suas vidas por nós. Os soldados e os civis que morreram na segunda guerra mundial teriam morrido (sido entregues ao sacrifício) possibilitando a salvação dos demais.

Observando o que vemos e o que nos olha nessa obra, na perspectiva de Didi Huberman e um olhar no “entre”, há um boi crucificado, sem cabeça, que, mesmo sem olhos, nos olha e há um ser monstro-homem que mesmo sem olhos também nos olha e nos afeta pela “violência

da sensação” (Deleuze) por aquilo que Bacon chama de “Brutalidade do Fato”, brutalidade de suas pinceladas que nos atordoa por nos aproximarmos do derradeiro fim: a morte.

Considerações Finais

Ao percorrer as reproduções de imagens das pinturas de Francis Bacon concomitante a sua exposição aqui no Brasil, em especial da pintura “Painting” (1946), nos permitiu relacionar os contextos históricos, sociopolíticos e ideológicos, tanto do tempo dos feitos das pinturas quanto nosso tempo que parece flertar perigosamente com esse passado não tão distante assim.

A arte de Bacon, caracterizada por deformações, mutilações e aberrações, é um radical afastamento dos padrões normativos. Através de suas representações de corpos desviantes, Bacon desafiou e resistiu às normas estabelecidas pela sociedade.

Nosso gesto de leitura buscou compreender por meio do processo criativo de Bacon, como as forças sociais e ideológicas moldam, controlam e excluem os corpos. O artigo considera o corpo como uma instância material do discurso, os corpos textualizados por Bacon perturbam a “estrutura implacável” das expectativas heteronormativas.

Compreendemos que os elementos visuais da pintura e seu contexto histórico, marcam como a arte de Bacon reflete o trauma e a devastação do pós-Segunda Guerra Mundial. Nosso argumento é que a obra de Bacon não é apenas uma representação de distorções físicas, mas uma exploração da condição humana, desafiando-nos a confrontar as duras realidades, tanto do tempo do pintor, quando do nosso, aos assistirmos o avanço do neoconservadorismo e governos de ultra-direita querendo cooptar a arte e a cultura por meio de interdições ou ataques de cunho moralista.

Na esteira do moralismo vem a intolerância, o racismo, a homofobia, o

sexismo... e, ao pensarmos na questão: “o que a junção de um açougue, um escritório fechado, um homem de terno segurando um guarda-chuva e um pronunciamento pode significar?” . É preciso considerar que os corpos não normativos, desviantes a ordem neoconservadora colonialista serão sempre a carne mais barata do mercado, moedas de troca das grandes negociatas a portas fechadas, dos homens de ternos que não se molharão nas chuvas das revoluções e que pronunciamentos inflamados e populistas sempre podem, facilmente, manejar as massas, resta perguntar de acordo com quais interesses?

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In ALLOA, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem* . Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALLOA, Emmanuel. Transparency: a magic concept of modernity. In ALLOA, Emmanuel; THOMÄ, Dieter (ed.). *Transparency, society and subjectivity: Critical perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Trad. Walter J. Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In ALLOA, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado e outros.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2010.

MASP - Museu de Arte de São Paulo - Francis

Bacon: a beleza da carne - Textos da Exposição versão ampliada em Português. Lei Rouanet de incentivo à Cultura - Brasil - Governo Federal União e Reconstrução 2024.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2020.

PÊCHEUX, Michel. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In ORLANDI, Eni (ed.). *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, 2015.

REIS, L. M. M. (2021). Pensar a transparência, refletir a opacidade: Tautologia e transitividade na série Hoppe, de Mariano Klautau Filho. *ARS* (São Paulo), 19(41), 522-562. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.176513>

SYLVESTER, David. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson, 1988.

ADORNO, G. (Org.); MODESTO, R. (Org.); FERRACA, M. (Org.); BENAYON, F. (Org.); ANJOS, L. (Org.); OSTHUES, R. (Org.). *O discurso nas fronteiras do social: uma homenagem à Suzy Lagazzi* (Volume 1). 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. v. 2.

INDURSKY, Freda. O mal-estar na política e na cultura brasileiras, hoje. IN:MITTMANN, S.; JUNG DE CAMPOS, L. (orgs) *Análise do discurso: da inquietude ao incômodo lugar*.

Campinas. Pontes Editores, 2019. (p.27-42)

VINHAS, L. I. Ordinário do sentido e resistência em luto/luta no *Jornal Boca de Rua*. *CADERNOS DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS*, Campinas, SP, v. 63, 2021.

PCC 10 ANOS – disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/cidades/dominios-do-crime/acervo>

Folha de São Paulo – Cotidiano 27 de maio de 1997 - Artigo CADEIAS EXPLOSIVAS – parte 2 – disponível em: <https://www1.folha.uol>.

com.br/fsp/cotidian/ff270507.htm

Estatuto do Primeiro Comando da Capital
— PCC 1533 – disponível em: -https://faccapcc1533primeirocomandodacapital.org/regimentos/estatuto_do_primeiro_comando_da_capital_faccapcc_1533/ - 2017 – acessado em 10/07/2022

Submissão: agosto de 2024.

Aceite: agosto de 2024