

## Tempo e espaço na poética de Francis Bacon

Sonia Borges

Em 1973, no Seminário 21, Os não tolos erram, Lacan afirma: “o espaço implica o tempo, e o tempo nada mais é do que uma sucessão de instantes de contração. O tempo é talvez a eternidade do espaço”.<sup>1</sup> Quase um ano depois, ainda nesse Seminário, critica a visão da ciência e de certos filósofos que adotam uma concepção de tempo linear e diacrônica, “incompatível com o próprio tecido do real”. Em 64, já tentara representar topologicamente a dialética *tempo-espaço* com a garrafa de Klein. Desde então, passou a perguntar-se: “como definir aquilo que em um conjunto de dimensões faz de uma só vez superfície e tempo?”.

A pintura de Bacon parece-me ilustrar, ou mesmo facilitar, a apreensão deste “real impossível”, o tempo, em sua dialética com o espaço. De que recursos se terá valido para ser capaz de tão magnificamente subjetivá-la e formalizá-la nos limites de suas telas? Provavelmente responderia a essa questão reafirmando o seu compromisso, do qual nunca abriu mão, o de pintar sensações. Ainda que o considerasse tarefa impossível, não hesitava em queimar as suas telas por não haver conseguido, já que não admitia outra finalidade para as artes. “Eu pinto forças, e não figuras”, dizia ele a Sylvester,<sup>2</sup> importante crítico de arte inglês, a quem concedeu entrevistas durante vinte anos.

Ainda que um dos pintores mais reconhecidos da história da arte, há, por parte dos críticos, certa dificuldade em situar Bacon em uma escola ou movimento. Ora é tido como expressionista, ora como abstracionista representante da chamada pintura existencial ou ainda do vitalismo. Mas, qualquer que seja o pertencimento a escolas ou movimentos a ele atribuído pode afirmar, em linguagem da psicanálise, que Bacon visa, com sua pintura, dar lugar à expressão do pulsional. Crítico feroz da pintura figurativa ou dos ideais naturalistas, em suas telas constata-se a recorrência da figura, mas já desfigurada pelos processos de subjetivação que suportam a sua formalização.

Bacon revela, em suas entrevistas a Sylvester, seu esforço para substituir, em seu trabalho, os processos racionais ou intencionais, pelo “trabalho do acaso” ou “das



tintas”, como caminho para atingir o objetivo tanto de pintar, como de transmitir sensações. Empenhava-se em descrever os processos subjetivos que estariam envolvidos em sua prática artística. É interessante observar, como veremos adiante, que busca realizar a proeza de fazer a mostra de relações topológicas entre tempo e espaço, tal como Lacan buscou fazer com a garrafa de Klein.

Sabemos do interesse teórico e clínico da psicanálise pelas questões relativas às diversas formas de subjetivação inerentes às relações de objeto e, mais especificamente, às que ocorrem no tratamento. Na esteira de Freud e Lacan, que enfatizaram o fato de os artistas poderem ensinar aos psicanalistas, seria plausível pensarmos que a apreensão dos modos de subjetivação presentes na formalização da obra de arte poderiam explicitar processos psíquicos próprios ao tratamento analítico? Poderíamos pensar que a apreensão de formas de subjetivação produtoras do novo campo da prática artística poderia esclarecer e até trazer também algo novo para a reflexão sobre os processos que suportam as mudanças subjetivas que ocorrem no tratamento? Essa nos parece ser a interessante orientação de trabalho sugerida pelos textos de Safatle para os estudos que buscam fazer relações entre arte e psicanálise. Essa orientação está respaldada, sobretudo, em algumas referências a trabalhos de Lacan, em que, segundo Safatle, ele recorre à arte como um “modo próprio de apreensão de objetos que resistem aos procedimentos gerais de simbolização (...)”.<sup>3</sup> De acordo com Lacan: “aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do que não se deixa ver, resta ainda nomeá-lo”.<sup>4</sup> Esse caminho nos parece condizente com a ideia de que o artista pode ensinar à psicanálise. É, portanto, bastante instigante.

É importante observar que a apreciação da pintura de Bacon exige uma concepção estética que reconheça na obra de arte uma realidade ontológica, isto é, que seus próprios elementos constitutivos, numa tensão interna, são capazes de provocar efeitos ou, para usar suas palavras, as sensações, seu objetivo último. A obra é o sujeito de seus efeitos, a arte pensa, de modo que esses efeitos têm origem na própria obra, e não na mente do artista ou do receptor.

Referindo-se a Van Gogh, Bacon afirma que seus quadros não mostram girassóis, mas, sensações advindas das forças invisíveis de sua germinação. Esse é o fio que liga seu trabalho também ao de Picasso, Paul Klee e Cézanne, que consideravam que a pintura deveria “tornar visíveis forças invisíveis”.

Deleuze<sup>5</sup> reconhece no trabalho de Bacon uma “lógica das sensações”. Exemplo disso são as várias telas em que, sucessivamente, representa o “grito”, buscando fazê-lo, como dizia, “como jamais alguém o teria feito”. Mas, ao mesmo tempo, afirma que o seu intuito nunca foi o de pintar o horror, que supostamente originaria o “grito”, mas, o próprio “grito”, de modo a tornar audível o inaudível. Bacon está falando a respeito da sensação do “grito”, enfatizando o sensível. Pode-se pensar numa crítica às estéticas que realçam a ideia no ato de criação ou de fruição da obra de arte. Em linguagem da psicanálise, pode-se dizer que Bacon visaria destituir o eu, como polo imaginário de projeções narcísicas, de sua primazia, no ato de formalização de sua pintura, assim como a romper com repetições fantasmáticas que podem representar limites ao processo criativo.

Indagado por Sylvester sobre um de seus mais belos quadros, Bacon relata:

Um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo (...) de repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e dessa sugestão brotou o quadro.<sup>6</sup>

Referindo-se à gênese da pintura em Bacon, Deleuze comenta:

pintar para Bacon é como equilibrar-se em uma corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração, mas, na verdade, nada tem a ver com ela. É uma tentativa de fazer com que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta e penetrante.<sup>7</sup>

Para Bacon, a tela nunca estaria em branco, mas, preenchida por clichês, de que seria necessário livrar-se. E só haveria dois caminhos para isso: a pintura abstrata, ou, na via aberta por Cézanne, a pintura da sensação. Nas entrevistas a Sylvester, expressou a inusitada opinião de que a pintura abstrata ainda lhe parecia insuficiente para desempenhar essa tarefa. E se pergunta: não haveria outra via mais direta e sensível para isso?

A das sensações, reafirma, porque a sensação se dirige à carne, ao corpo, e menos ao intelecto. Porque na sensação, a distinção entre sujeito e objeto é confusa não só no corpo do sujeito que sente, mas também na coisa sentida. Ao falar de seus esforços para a consecução dessa tarefa, Bacon usa uma linguagem que nos remete à ordem do pulsional: “níveis sensitivos”, “domínios sensíveis”, “ordens de sensações”, “sequências

moventes”. Um quadro seria uma “sequência movente” de sensações que estão em diversos níveis.

Ao dar primazia ao que descreve como “recurso às sensações”, Bacon subverte o sujeito da representação cartesiana, fazendo de seu método, seja da desfiguração de figuras ou de sua “topologia cubista”, a mostraçã dos efeitos da presença do pulsional na formalização da obra de arte, ou seja, que o que constitui a visibilidade para aquele que vê é o olhar como objeto *a*. Pode-se dizer que seus quadros evidenciam a esquizo entre a visão e o olhar, tal como Lacan ensina. Ou seja, favorecem a apreensão da topologia do campo escópico e a presença do erotismo na constituição do olhar do sujeito sobre o mundo. Bacon introduz o sujeito do desejo e o objeto de gozo ao pintar o tempo, ensinando que este não se reduz a categorias cognitivas transcendentais que nos seriam dadas *a priori*. No registro do real, pode-se dizer que, quando Bacon fala sobre a sensação, refere-se à energia pulsional, a que Freud inicialmente chamou de afeto. A energia que se apresenta como satisfação pulsional, nesse caso, em sua modalidade escópica.

Voltando à questão em pauta – o tempo –, poeticamente, podemos resumir a perspectiva da psicanálise sobre o tempo com estas palavras de Hamlet: “O tempo está fora dos gonzo”. Tempo que rompe com os critérios aristotélicos, platônicos, livre de toda medida, intervalo, número, independente do que seria a permanência, a sucessão ou a simultaneidade. Já no Rascunho M, de 1897, Freud nos remetera à consideração de que, quando se trata da realidade psíquica, identidade, presença, tempo e espaço são construtos de que se deve suspeitar, porque relativos às competências da consciência.

Menções à atemporalidade do inconsciente encontram-se dispersas em toda a obra de Freud. No texto *O inconsciente*, de 1915, retoma a questão e aponta três características do tempo descobertas na clínica: organização descontínua, ou não linear, eternidade ou imutabilidade, e independência do tempo cronológico, tal como percebido pela consciência como tempo vivido. Essas ideias adquirem ainda maior precisão quando, em 1920, em *Além do princípio de prazer*, põe em dúvida as categorias kantianas:

Em consequência de certas descobertas psicanalíticas, encontramos-nos hoje em posição de empenhar-nos num estudo do teorema kantiano, segundo o qual tempo e espaço são formas necessárias do pensamento. Aprendemos que os processos mentais são em si mesmo intemporais. Isto significa, em primeiro lugar que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a ideia do tempo não lhes pode ser aplicada.<sup>8</sup>

Foi essa modulação do tempo, singular para cada sujeito, que Freud, nessa mesma época, “escutou” em suas históricas. Fica clara a sua natureza reversível quando relata e interpreta a “fobia de loja” da qual Ema se queixa. Afirma que ela não resultara, como acreditava a moça, da cena ocorrida aos seus 13 anos, quando vendedores de uma loja riram de sua roupa, mas sim, da ressignificação que essa cena provocou numa anterior quando, ainda com oito anos, um vendedor pegou em seu sexo por cima da roupa, e certamente todos riram, inclusive ela. Para se falar do trauma sexual aí presente, é preciso recorrer a um desdobramento temporal, no qual o tempo da sucessão é interceptado pelo tempo da retroação, articulando o elemento presente a um ponto do passado, conferindo-lhe significação inconsciente.

Na Carta 52, de 6 de dezembro de 1896, Freud enfatiza a relação tempo/memória:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente sob a forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo*, de acordo com as novas circunstâncias – a uma *retranscrição*.<sup>9</sup>

Para Freud os “traços”, inscrições psíquicas constitutivas da memória, vão sendo reestruturados continuamente segundo novas configurações. Desde o “Projeto”, de 1895, Freud deixara muito claro não se tratar, nesse movimento, de *transcrição* que implique um original e sua reprodução, mas repetição, com diferença. A ideia de repetição em Freud não diz respeito a qualidades ou quantidade, mas a grandezas, a magnitudes, à força, noções que não são explicativas, mas ajudam em sua descrição. Uma grandeza varia em um espaço-tempo, e o que se repete como memória não é um traço entendido como sempre idêntico, mas o traço como diferença invisível e indiscernível.

A presença do elemento libidinal em nossa relação com o tempo é também realçado por Lacan no sofisma dos três prisioneiros. As referências aos três momentos da análise, o tempo de ver, de compreender e de concluir, encontram-se na dependência de uma tensão libidinal que não se resolve a partir de uma dedução lógica, condicionada pelo tempo linear, que permitiria a qualquer um chegar a uma “asserção subjetiva”, ou a uma afirmação sobre si mesmo. É, sim, um ato de conclusão que produz uma certeza, de modo que as três modalidades de tempo são tomadas como uma “tensão temporal”, e o

momento de concluir é pensado a partir do modelo da “descarga”, numa referência ao circuito tensão/resolução, que acompanha a dimensão quantitativa do princípio do prazer.

O tempo do inconsciente não se enquadra no modelo científico-filosófico da somatória de instantes e tampouco se alinha à descrição bergsoniana de um fluxo constante, ideia presente na maioria das concepções filosóficas modernas. Freud é um moderno, mas o *Nachträglich* põe em jogo um tempo que é paradoxalmente reversível e descontínuo, que, de certo modo, não flui, não tem duração; trata-se de um tempo real.

É justamente a respeito de um tempo real que as telas de Bacon me parecem falar. Como ele mesmo afirma, não está principalmente interessado no impacto visual de suas telas, na aparência das pinturas, mas em seu efeito inconsciente. E não é difícil perceber como isso ocorre: em um primeiro e fundamental aspecto, suas telas subvertem a posição do sujeito em relação à obra, seja na fruição, seja na sua criação, evidenciando seu estatuto de objeto ativo, ou seja, de objeto *a causa de gozo estético*.

A crítica à estética fundada na concepção filosófica ou psicológica de representação – a representação como *mímeses* – é primordial para o projeto de Bacon. Este seria, para ele, o papel subversivo da arte, subverter os modos de representação, provocando, com isso, o rompimento dos clichês culturais. Bacon “topologiza” grandezas no espaço da tela; em sua arte há predominância da força sobre as formas. Para ele, pintar não é reproduzir e nem mesmo inventar formas, mas captar forças em movimento.

Voltando à questão mais específica do tempo, na formalização da pintura de Bacon, na figuração predominantemente de cabeças e corpos, é possível reconhecer que as sensações são promovidas particularmente pela organização topológica, a mesma que está sempre presente em seus quadros: três elementos entram em conexão (ou “contração”): a própria “figura”, a “grande superfície plana” e a “área redonda”. A apresentação das figuras desfiguradas pela descontinuidade e deformação desses planos topológicos é responsável pelos efeitos de reversibilidade e ressonâncias mútuas entre eles, produzindo-se, assim, as sensações de ritmo, movimento e tempo. Percebe-se que o que conta é a proximidade absoluta dos elementos, de modo que se possam imantar, organizando um regime de forças sensíveis que possibilita, aliás, que a figura passeie pelos vários planos. É incrível observar que, nos quadros de Bacon, não se trata de passar do espacial ao temporal, mas de realizá-los a um só tempo. Bacon realiza a proeza de mostrar na superfície de suas telas

o que Lacan buscou demonstrar com a garrafa de Klein: “que o tempo é talvez a eternidade do espaço”.

Como se pode ver, a chamada “grande área”, assim como a “área redonda” também se movimentam, em fuga ou aproximação da “figura”. Trata-se de uma justaposição, mas, por cortes e rupturas, num cubismo baconiano que desterritorializa as “figuras”, desmaterializa os corpos, dado que as sensações que promovem vêm de percepções sempre inacabadas que, por isso, nos ultrapassam. Esses mesmos processos de imantação e de ressonâncias mútuas ocorrem também nos trípticos considerados por Bacon lugares também de crítica à ideia de representação no sentido clássico, neles estendida à narração. Bacon recusa, nessa sua crítica, a ideia de sentido como significado congelado ou preconcebido. Fica claro que, tanto de seu lado enquanto criador quanto da obra enquanto criatura, há uma evitação da suposição de positivities ou de identidades reconhecidas a partir de alguma intencionalidade ou de ideais narcísicos ou fantasmáticos. Os mencionados estudos de Safatle nos levam a pensar a obra de Bacon como “expressão”, mas, pensada na chave pulsional. Nos trípticos, as imagens dispostas nas três telas, mas que constituem uma só obra são espaço de múltiplas refrações e contrações que claramente impedem estabilidades e identidades perceptivas.

Considerando-se essas características da pintura de Bacon, não poderíamos pensar em examiná-la tomando como referência a “sublimação criacionista da pulsão de morte”? Lacan, também no Seminário 7, no capítulo dedicado à sublimação, redimensiona a concepção de pulsão de morte reconhecendo-a como força criativa: “esse elemento estrutural que, a certa altura, faz com que haja o para além da cadeia significante, e sobre o qual ela (a cadeia significante) se funda e se articula como tal”.<sup>10</sup> Lacan conserva a ideia freudiana de pulsão de morte como retorno em direção à morte, mas é o próprio conceito de morte que se transforma em seu trabalho. Definida como “vontade de destruição”, mas, também, como “vontade de recomeçar”, a pulsão de morte, seria constitutiva de processos de subjetivação e formalização, cuja característica seria a de escaparem ao poder organizador do eu e da linguagem.

Na arte de Bacon, como vimos, tal procedimento aparece como tendência ao informe ou à desfiguração. O recurso à abjeção seria a tônica, o que mais se repete em seus quadros. Sinônimo de aviltamento, degradação, a abjeção em um suporte qualquer prefigura uma criação que se relaciona – talvez possamos usar o termo – com a “dessublimação”. Ou seja, para a “elevação do objeto à dignidade de Coisa”, movimento



necessário à criação, recorre-se ao desvelamento, em toda a sua cruz, do que no humano parece ser indigno de representação, que é então, apresentado como deteriorização, excreção, desaparecimento – no sentido da morte. Tem-se acesso a vislumbres da Coisa, como não poderia deixar de ser, apresentada “por outra coisa”, mas “outra coisa” que se caracteriza por provocar estranheza.

Com esse intuito, Bacon aceita o desafio de desfigurar as figuras, para, desfigurando-as, figurá-las de forma a romper com o que seria representação identitária do objeto conotado. A figura é distorcida, contorcida, varrida, achatada, num movimento de vai e vem em que passa de um plano ao outro; ou provoca a sua contração, ou se alonga, querendo fugir pelo ralo da pia, pelas portas, ou se diluir, se “eterizar”. Tomando de Lacan as palavras, trata-se aí de uma “acomodação de restos”, como efeito da negativização ou letrificação das qualidades empíricas do objeto conotado, podendo a obra, por isso mesmo, ser tomada como objeto *a*, expressão da esquizo entre olho e olhar, como efeito da sublimação criacionista da pulsão de morte.

Localizar, assim, o gozo da sublimação nos procedimentos de abjeção não apenas enfatiza o caráter pulsional da criação, como traz a sublimação para o campo do “mal estar”, do “para além do princípio do prazer”, ou seja, da pulsão de morte. A arte, assim como a clínica, supõe deslocamentos subjetivos que implicam corte, rompimento com a tendência unificadora e pacificadora de Eros. Lacan teve o mérito de compreender que, para além do movimento do retorno ao mesmo, a pulsão de morte pode ser incorporada como motor da invenção e da cura, porque possibilita o rompimento com o que já é, ou já está aí. Rompimento com o poder também unificador, não apenas do imaginário, mas, também do simbólico, tal como Deleuze reafirma ao apontar que a morte procurada pela pulsão “é o estado de diferenças livres quando elas não estão mais submetidas à forma que lhes era dada por um eu. Quando elas excluem minha própria coerência, assim como de outra identidade qualquer”.<sup>11</sup>

Pulsão de vida e de morte estão intrincadas na origem da obra de arte. Se toda pulsão é virtualmente pulsão de morte, isso significaria uma relação do sujeito com algo que é irreduzivelmente desconhecido, ainda que no “interior de si mesmo”: a causalidade pulsional. Embora Lacan não o mencione, as ideias de Nietzsche parecem ressoar aí: a possibilidade criadora está referida à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. Nietzsche se refere a Apolo e Dionísio como “pulsões artísticas da natureza”. O termo natureza deriva

do termo grego *natura*, que diz respeito a nascimento, ao que tem força de nascividade, florescência.

Nos caminhos pelos quais me venho aventurando no estudo da psicanálise e das artes, cada vez mais percebo o quanto se pode esclarecer.

---

1 Lacan, J. Seminário 21. Les non dupes errent. Seminário inédito, lição de 11/12/73. 1973-1974.

2 Sylvester, D. Entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

3 Safatle, V. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: Rivera, T.; Safatle, V. (Org.). Sobre arte e psicanálise. São Paulo: Editora Escuta, 2006, p. 273.

4 Lacan, J. Autres écrits. Paris: Seuil, 2001, p.183.

5 Deleuze, G. Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

6 Sylvester, op. cit., p.11.

7 Deleuze, op. cit., p.12.

8 Freud, S. Além do princípio de prazer. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XVIII, [1920] 1996, p.39.

9 Masson, J. M. Carta 52 (Freud, 6/12/1896). In: A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1986, p.208.

10 Lacan, J. O Seminário, livro 7, A ética da psicanálise. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1959-1960] 1986, p.260.

11 Deleuze, op. cit., p.149.