

O desespero arrebatador de Francis Bacon, um pintor estranho

Lorete Mattos¹

Resumo: O objetivo do texto é examinar o processo criativo de Francis Bacon, que trabalha uma mistura entre realismo, surrealismo e violência, atravessado pela pulsão de morte. Amparado no texto freudiano de 1919, *O Estranho (Das Unheimliche)*, busca-se refletir sobre as semelhanças do processo criativo de Bacon com a técnica psicanalítica, e com uma autoanálise, nos seus autorretratos. Ao abrir mão de escolhas conscientes e se deixar levar pelo acaso, Bacon exercita algo aproximado à associação livre na análise, abrindo uma fenda por onde o inconsciente possa fluir. Busca um estado mental que permita, ou ao menos favoreça, o afrouxamento das amarras rígidas do superego e lhe possibilite dar vazão à sua agressividade sem culpa. Pintados repetidamente, os autorretratos são a expressão desesperada de sua solidão. Bacon revira analítica e friamente o seu próprio rosto, submetendo-se à mesma violência que imprime nos outros retratos, de modo insatisfeito e obsessivo.

Palavras chave: Arte. Processo criativo. Psicanálise. Pulsão de morte.

*“E há
Somente sombra debaixo desta rocha rubra
(vem para sombra desta rocha rubra)
E vou mostrar-te uma coisa que não é
Nem a tua sombra, de manhã, avançando atrás de ti
Nem a tua sombra, ao cair da tarde, erguendo-se ao teu encontro,
Vou fazer-te medo com um punhado de pó”
(T. S. Eliot, *The Waste Land*).*

¹ Psicanalista. Membro associado do CEPdePA.

“A arte britânica nunca mais foi a mesma desde aquele dia de abril... quando três das pinturas mais estranhas já expostas em Londres foram incluídas, sem aviso prévio, numa exposição na *Lefevre Galley*”. Assim definiu o crítico de arte John Russel (como citado em Chilvers, 2007, p. 37) o impacto da exposição, em 1945, do tríptico *Três Estudos para Figuras à Base de uma Crucificação* de Francis Bacon. Segundo Russel (como citado em Chilvers, 2007), os visitantes se surpreenderam com imagens desoladoras e terríveis: “à vista delas, a mente cerrava-se num estalo sobre si mesma” (p. 37).

Não era a primeira exposição de Bacon. Desde 1926, ele se aventurara na pintura de aquarelas, passando aos óleos apenas em 1929. Mas é somente nessa exposição de 1945 que a sua obra é efetivamente percebida, devido ao choque que causou nos espectadores. A repulsa e a aflição contrastam com um certo fascínio por parte da crítica, em um momento em que a Europa está, ainda, sob o impacto da Segunda Guerra.

Bacon nasce em Dublin no ano de 1909, filho de pais ingleses. Segundo de cinco filhos, frequenta pouco a escola devido a uma asma severa e à saúde frágil, tendo, com isso, uma infância solitária e desregrada. Aos 16 anos, revela sua homossexualidade e é expulso de casa pelo pai, um treinador de cavalos autoritário e violento; então, ele vai viver em Londres sozinho. Seu pai ainda iria levá-lo para Berlin, aos cuidados de um tio, na tentativa de afastá-lo da efervescência londrina e de abafar a sua expressão sexual. Fica apenas dois meses em Berlin e vai sozinho a Paris, onde sobrevive de pequenos trabalhos e com decoração de interiores. Ali visita uma exposição de Picasso na galeria Rosenberg, que o afeta intensamente pelas formas orgânicas que distorcem completamente a figura humana. A visita a essa exposição é um marco, pois é nesse momento que lhe é despertado o desejo de se experimentar na pintura a óleo e vir a ser um pintor.

Não é à toa que sua inspiração se dá a partir de Picasso que, nessa ocasião, está tomado pelo movimento surrealista e com uma pintura forte, carregada de transgressão formal e moral: “Corpos deformados, desmembrados, cores estridentes, espaço asfixiante, as obras provocam a incompreensão. O erotismo, a paixão e a violência sexual invadem a iconografia picassiana” (Dupuis-Labbé, 2004, “As metamorfoses: 1923-1936”, para. 3).

Essa exposição marcará toda a obra de Bacon. Ele, contudo, irá além, acrescentando dramaticidade a partir de grandes volumes de tinta e do aspecto sanguinário e fantasmagórico de sua obra. Sem pretender contar uma história, não quer ser ilustrativo nem literal. Ele busca algo que escape ao pictórico, uma forma orgânica que se refira à figura humana, mas que retrate sua completa distorção.

Bacon se localiza, na história da arte, em uma linha pós-informal da chamada Nova Figuração. Em sua vasta obra, destacam-se temas como a crucificação, os Papas e os retratos. Formalmente, suas figuras não variam muito de tamanho, sendo aproximadas ao tamanho natural. As cabeças nos retratos e autorretratos possuem a mesma dimensão que as cabeças das figuras nos quadros maiores em que aparecem de corpo inteiro. Para ele, os trípticos² não contam uma história; apenas funcionam visualmente no conjunto. Ele não faz esboços e joga com a criação e a destruição através de camadas grossas de tinta, raspando, esfregando panos secos, banhando com solventes, esperando que o acaso e a própria imagem lhe deem o caminho. Outras vezes, trabalha com finas camadas de tinta a óleo, compondo a figura como se envolta por véus.

Bacon tem como referência os pintores clássicos, principalmente os realistas, mas acredita que, ao incorporar as teorias freudianas e se servir do inconsciente, o surrealismo possibilitou a criação de imagens menos ilustrativas e ainda mais realistas, implicadas com a subjetividade contida na força do gesto. Além dos pintores, ele tinha como referência um livro sobre doenças bucais, livros sobre caça e vida animal, fotografias – em especial uma série de fotos de Muybridge com homens nus lutando – e visitas a matadouros e açougues, para ver, nos animais despedaçados, os diferentes tons da carne e do sangue.

Essa mistura entre realismo, surrealismo e violência é, o tempo todo, atravessada pela morte. Das releituras fantasmagóricas dos Papas de Velázquez aos retratos desfigurados, sempre é possível perceber a presença pulsante da morte, que deixa sua marca mesmo nos autorretratos. Bacon afirma, em uma entrevista a David Sylvester (1995), que a morte lhe *tocava*. No contexto da afirmação, podemos entender um tocar no sentido de afetar-lhe, mas não nos escapa o tocar no sentido de toque, de encostar, de proximidade. Em *Totem e tabu*, Freud (1913/1996b, p. 51) afirma que “o tocar é o primeiro passo no sentido de obter qualquer espécie de controle sobre uma pessoa ou objeto ou de tentar fazer uso dos mesmos”. E Bacon parece querer se apropriar do tanto de morte contido em todos nós. Para ele, o que nos resta é um corpo; sob a pele, haveria apenas carne e um esqueleto, sugerindo que somos um cadáver em potencial (Kundera, 1996).

Muitos dos quadros de Bacon passam a sensação de não haver vida ali, como se somente o corpo lhe interessasse. Assim, ele propõe que pensemos no corpo apenas como matéria inanimada, que só se torna animada através do funcionamento integrado de suas partes e do despertar das forças da vida. Tal

² Conjunto de três pinturas que, juntas, formam uma só imagem.

como Freud (1920/1996e, p. 161) afirmaria, “as propriedades da vida devem ter sido despertadas na matéria inanimada por uma ação de forças que ainda não conseguimos imaginar”.

No entanto, a partir do momento em que a pulsão de vida – essa *ação de forças* – se instala, uma força oposta, a pulsão de morte, se apresenta no sentido de nos remeter de volta à matéria inanimada. E Bacon parece ter clara tal percepção, o que faz com que tente captar esse momento em que voltamos definitivamente ao estado inanimado. Para tanto, gosta de ir aos matadouros onde pode observar o momento em que a vida se esvai.

Bacon reconhece esse sentimento de morte que carrega e transfere para suas obras. Em entrevista a Sylvester (1995), ele declara:

Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo. Porque se a vida emociona, o oposto dela, como uma sombra, a morte, também deve emocionar. Talvez não emocione, mas a gente tem consciência da morte da mesma maneira que tem consciência da vida, a gente tem consciência dela como se vida e morte fossem as duas faces de uma mesma moeda. (p. 78)

A violência parece ser uma marca da pintura de Bacon, uma violência explícita, brutal. Para Sylvester (1995), a sugestão da morte em seus quadros é transmitida com o “sentido de uma coisa ameaçadora onde a maioria das pessoas parece sentir, não se sabe por que, uma presença estranha ou uma ameaça de violência” (p. 81).

É exatamente esse estranhamento que seus quadros despertam nas pessoas que nos leva a, no presente texto, não tentar interpretá-los – o que seria uma afronta à sua memória, uma vez que ele mesmo sempre disse que as suas obras não significam nada e que ele não quer dizer nada com elas. Seus quadros retratam figuras isoladas, solitárias. Poucas vezes aparece mais de um personagem, e nunca aparecem muitas pessoas, segundo ele, para não suscitar no espectador a tentação de compor um enredo. Não há enredo. Sua única preocupação ao pintar são as particularidades estéticas. Em suas palavras: “Ela [sua obra] está preocupada com meu tipo de psique, está preocupada com o meu tipo – vou colocar a coisa de modo mais divertido –, com o meu desespero arrebatador” (Sylvester, 1995, p. 82).

Concordando ou não, não iremos contrariá-lo. Também não iremos investigar a sua vida, por mais rica e interessante que as biografias e entrevistas disponíveis nos mostrem ser. Nossa proposta é refletir sobre o seu estranho processo criativo, atravessado pela pulsão de morte, e sobre as semelhanças desse processo com um processo de análise.

O processo criativo

A obra de Bacon remete-nos ao texto freudiano de 1919, *O Estranho* (*Das Unheimliche*), em que, através da literatura, Freud (1919/1996c) nos coloca diante de um sentimento inquietante que se relaciona com o que é assustador, que nos provoca medo, horror. Para Schelling, citado por Freud (op.cit), “*unheimliche* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 243. Grifo do autor).

Freud (1919/1996c) nos ensina, a partir dos estudos de Jentsch (1906), que o *unheimliche* contém o *heimliche*, que está relacionado ao que é familiar. Oferece também uma definição de estética como sendo “a teoria das qualidades do sentir” (p. 237), localizando o tema do *estranho* como um ramo da estética relacionado a um sentimento ambivalente que, ao mesmo tempo em que desperta medo, relaciona-se a algo que é familiar. Assim, o que é familiar nos atrai naturalmente, ao passo que o que é assustador nos repele. Tudo aquilo que provoca em nós esses dois sentimentos nos passam essa sensação de estranheza.

Pensamos que o estudo do processo criativo de Bacon pode nos oferecer pistas sobre os sentimentos ambivalentes que a sua pintura nos suscita.

Bacon encontra na solidão caótica de seu atelier o ambiente seguro em que pode exercer toda a sua criatividade violenta, suja e indisciplinada. Não é uma pintura afetuosa; é cheia de fúria. É um processo que faz uma espécie de exorcismo, despe, torce, desfigura e decompõe. Em algum momento, ele até tentou ter um atelier perfeitamente arrumado (lembrando que ele trabalhou com decoração de interiores), mas se sentiu completamente castrado, conforme suas palavras.

Sem um plano de trabalho, a sua pintura vai acontecendo a partir de manchas, imagens e marcas que vão sugerindo a próxima pincelada. Muitas vezes, seu processo criativo se inicia com longas pinceladas feitas com um pincel grosso embebido em tinta, de forma a criar traços aleatórios. Outras vezes, uma pintura se inicia com um monte de tinta que é atirada com fúria sobre a tela, e o efeito que isso causa vai conduzir a sequência do trabalho.

A tela suporta as distorções e a violência de sua criação, toda a libido concentrada e descarregada em uma superfície de 35,5 cm x 30,5 cm (no caso dos retratos), o que não seria possível na vida real, em que somos confrontados pelo princípio de realidade. A violência envolvida no processo criativo de Bacon reflete um momento de pura liberdade expressiva em que ele se rende ao princípio do prazer. Entretanto, essa pode ser uma liberdade mortífera. Caso ele a permitisse na vida real, estaria fadado à morte; por isso, só na arte é possível.

Escutemos Freud (1920/1996e): “Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade” (p. 20). Dessa maneira, a distorção dos corpos e rostos apenas é aceita no mundo pictórico, afinal, “muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, . . . existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real” (Freud, 1919/1996c, p. 266).

Há sempre uma incerteza se estamos diante de um rosto em êxtase ou em sofrimento, ou de um rosto já sem vida nos quadros de Bacon. Essa incerteza acaba reafirmando o sentimento de estranheza que provocam. Além disso, o uso de tonalidades avermelhadas e violáceas, de nus despudorados ou de expressões enigmáticas em seus retratos demonstra o quanto – assim como a pulsão de morte – a pulsão sexual se apresenta explicitamente, alimentando sentimentos ambivalentes em seus espectadores.

Os retratos

Nos retratos, Bacon trabalhava quase sempre de memória e a partir de fotografias de pessoas de seu convívio, cujo movimento e presença lhe interessavam. Agradava-lhe o gestual e tudo mais que a vista das pessoas pudessem suscitar, embora ele não as pintasse de maneira literal. Apesar desse apreço pela companhia, Bacon não gostava de pintar com modelo vivo, tampouco com a presença de alguém no atelier. A Sylvester (1995), ele declara:

Ficaria inibido, porque, se gosto delas, não quero praticar na sua frente a violência que eu lhes faço no meu trabalho. Prefiro fazer essas violências às escondidas, o que, na minha opinião, me permite registrar a realidade delas com mais clareza. (p. 40)

O fato de Bacon não fazer retratos mais acadêmicos e colocar tanta potência e distorção nos rostos de seus modelos, não significa que despreze as pessoas; ao contrário, gosta delas. Algumas pessoas que foram retratadas por ele foram seus companheiros por muitos anos. Entretanto, a inegável ambivalência nas relações humanas a que Freud (1913/1996b) se refere está presente: “Em quase todos os casos em que existe uma intensa ligação emocional com uma pessoa em particular, descobrimos que, por trás do termo amor, há uma hostilidade oculta no inconsciente” (p. 75). Essa parece ser a hostilidade que Bacon identifica em seus relacionamentos e tenta ocultar de seus afetos. No entanto, não consegue esconder a verve agressiva e, assim, a única coisa que lhe é possível fazer é não permitir que eles presenciem os seus momentos catárticos de criação.

Nos retratos, Bacon procurava um algo a mais que ultrapassasse as aparências. É como se ele virasse o rosto do avesso, expondo a carne e os ossos, como que buscando algo sob a pele, algo que só vem à luz pela violência ou pela morte. Estaria em busca do estranho – seu e de cada um de seus espectadores – que não deveria vir à luz? Kundera (1996) especula que esse *algo a mais* poderia ser o eu. O eu e não a alma, uma vez que Bacon rejeitava tudo que fosse religioso, espiritual ou místico. Para Kundera (1996), o eu é algo que, além da aparência, diferencia os seres humanos uns dos outros e os individualiza como únicos.

Como Olímpia, o autômato de *O Homem da Areia* – conto de Hoffmann citado por Freud (1919/1996c) em *O Estranho* –, há uma incerteza nos retratos de Bacon quanto ao que está sendo retratado dos modelos que usa. É como se, no retrato, ele tentasse capturar um não humano das pessoas ou de si mesmo. O momento da criação como um momento de completa interação entre o artista, o modelo e a arte. Freud (1919/1996c) sinaliza esse estranho efeito:

. . . um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza. (p. 261)

Poderia esse jogo entre a fantasia, o simbólico e a realidade ser capaz de denunciar o que se esconde por entre as suas articulações?

Bacon pinta pessoas que são de seu círculo social e afetivo. Não consegue pintar por encomenda e tampouco se submete ao desejo ou ao narcisismo do outro. É possível identificar uma relação transferencial entre ele e seus modelos, que faz com que pinte desde dentro de si e de dentro do retratado, desarrumando a estética facial em busca do mais íntimo, transitório e inapreensível.

A deformação das imagens está sempre presente:

. . . Sempre espero poder deformar as pessoas no sentido da aparência delas. Não me é possível pintá-las literalmente. Por exemplo, acho que daqueles dois retratos que fiz de Michel Leiris, o que fiz menos literalmente parecido com ele é o que se parece com ele de uma forma mais dramática. O interessante nesse retrato de Michel é que ele é o que se parece mais com a sua figura, mas quando se pensa na cabeça de Michel, a gente sabe que ela é arredondada, e essa do retrato tem uma forma comprida e estreita. Por isso, pode-se dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que outra. Eu realmente quis que esses retratos do Michel ficassem parecidos com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela. Mas, por ser comprida e fina, essa cabeça nada tem a ver com a cabeça de Michel, mas, mesmo assim, é a que se parece mais com ele. Pelo menos é a que *eu acho* mais parecida. Mas essa é uma das coisas na pintura que continuam impossíveis de ser explicadas. (Sylvester, 1995, p. 146. Grifo do autor)

Os retratos executados por Bacon são perfeitamente reconhecíveis, mas até que ponto conseguem transpor para a tela a complexidade do sujeito?

Podría decirlo de otra manera: los retratos de Bacon son la interrogación sobre los límites del yo. ¿Hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo? ¿Hasta qué grado de distorsión un ser amado sigue siendo un ser amado? . . . ¿Dónde está la frontera tras la cual un «yo» deja de ser «yo»? (Kundera, 1996, p. 11).

Com a imagem assim duplicada, contorcida e tensionada, o que se vê é um espelho? A imagem falsamente refletida implica uma duplicação que revela um estranho que põe à prova quem ele realmente é. Para Freud (1919/1996c), o estranhamento pode se originar tanto de complexos infantis recalcados quanto do complexo de castração. O sujeito se depara com algo que não consegue entender; ele se reconhece, mas fica em dúvida sobre qual é seu verdadeiro eu.

Quando, em *O Estranho*, Freud (1919/1996c) discute o artigo de Jentsch, ele considera que esse é, até então, o melhor material médico-psicológico sobre o tema. Nesse artigo, Jentsch (1906) afirma que “acredita que se cria uma condição particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado” (Freud, 1919/1996c, p. 250).

Esse efeito é conseguido porque Bacon procura retratar além da aparência e busca uma técnica que possa expressar as vibrações que emanam das pessoas. Através de imagens acidentais, acredita que pode encontrar o que mais se aproxima do real, porque assim se livra de modificações do pensamento consciente. Parece, com isso, referir-se às limitações impostas pelo superego, aqui apresentado como uma autocrítica que se submete aos códigos morais inseridos na cultura e às proibições que impõe a si mesmo.

Ao abrir mão de escolhas conscientes e se deixar levar pelo acaso, Bacon exercita algo aproximado à associação livre na análise, abrindo uma fenda por onde o inconsciente possa fluir. Busca um estado mental que permita, ou ao menos favoreça, o afrouxamento das amarras rígidas do superego e lhe permita dar vazão à sua agressividade sem culpa e sem temer a punição.

Os autorretratos

Embora o seu próprio rosto não lhe agradasse, em um determinado momento, Bacon começa a fazer autorretratos, porque as pessoas que o cercavam – e que

ele costumava retratar – estavam morrendo “como moscas”³, e ele não gostava de pintar pessoas que já haviam morrido.

Pintados repetidamente, os autorretratos são a expressão desesperada de sua solidão. Como em uma autoanálise, Bacon revira analítica e friamente o seu próprio rosto, saudável ou ferido. Submetendo-se à mesma violência que imprime nos outros retratos, de modo insatisfeito e obsessivo, faz muitas versões de si pintadas com pincel e com os dedos.

Os autorretratos de Bacon marcam toda a ambivalência de sua obra. Parecem uma tentativa narcísica de vencer a morte através da duplicação de sua imagem e, ao mesmo tempo, um mergulho a estágios mais primitivos nos quais possa encontrar o que de familiar ficou recalcado. Da mesma maneira que o autorretrato perpetua a imagem para além da morte, o resultado pictórico de sua técnica não apenas anuncia, mas se transforma na representação da morte, da sua morte. Tal fato, já o previa Freud (1919/1996c): “Entretanto, quando essa etapa [duplicar como defesa contra a extinção] está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (p. 252).

Os autorretratos também lhe aproximam das pessoas queridas que foram retratadas, como se criador e criatura estivessem em pé de igualdade. Uma relação triangular entre o modelo (o analisando), o pintor (o analista) e a pintura (a análise). Ao pintar seu próprio retrato, o pintor sai da condição de detentor dos meios para decifração através da pintura das características ocultas na expressão de seus retratados e se coloca no lugar do modelo. Muda de lugar, em um processo que só tem sentido e fundamento a partir da triangulação. Bacon ocupará, assim, dois lugares nesse processo: como em uma autoanálise, ocupará o lugar do analista (pintor) e do analisando (modelo). Uma proposta tão necessária quanto difícil, ainda mais sob a perspectiva do caótico processo criativo de Bacon.

A psicanálise pictórica de Bacon

Se a literatura tem, como a psicanálise, a palavra como matéria-prima, na pintura a matéria-prima é a tinta, o gesto, a pincelada. Através de seu processo criativo, Bacon parece executar uma espécie do que ousou denominar de *psicanálise pictórica*. Ele acredita que o acaso ative níveis mais profundos de

³ Expressão usada por Bacon na entrevista a Sylvester.

sua personalidade e da personalidade das pessoas retratadas. Para ele, o instinto subjuga a vontade:

... Estou tentando dizer que eles [os níveis mais profundos] vêm à tona inevitavelmente, eles vêm à tona sem que o cérebro interfira na inevitabilidade de uma imagem. Isso parece provir diretamente daquilo que resolvemos chamar de inconsciente, com a espuma do inconsciente circundando a imagem. É isso que lhe dá vigor (Sylvester, 1995, p. 120).

O processo criativo de Bacon se assemelha em muitos pontos com a técnica psicanalítica quando ele faz retratos, e com uma autoanálise, nos autorretratos, em que ele acumula o lugar de analista e analisando. Ao invés da fala, teremos a associação livre de elementos pictóricos, a atenção flutuante do pintor e os atos falhos da tinta. Na entrevista a Sylvester, Bacon descreve o processo:

Como a tinta a óleo é muito fluida, a imagem está o tempo todo modificando-se enquanto eu trabalho. Uma coisa tanto pode construir como destruir uma outra. Veja, acho que geralmente as pessoas não entendam realmente o quanto, num certo sentido, é misteriosa a própria manipulação da tinta a óleo. Porque o fato de movimentar – mesmo que seja um movimento inconsciente – o pincel numa direção e não noutra já altera completamente as implicações da imagem. Mas só se pode perceber isso se a coisa acontecer diante de você. Quero dizer, tudo está na maneira como uma das extremidades do pincel se embebe na tinta e como inconscientemente ele é pressionado, propiciando o surgimento de uma marca que terá repercussões em outras marcas; e isso leva ao desenvolvimento da imagem. É realmente uma luta contínua entre acaso e crítica. Porque o que chamo de acaso pode dar a você alguma marca que pareça mais real, mais verdadeira para a imagem do que uma outra, mas só o seu senso crítico poderá selecioná-la. Desse modo, sua facilidade crítica caminha ao lado de uma espécie de manipulação semi-inconsciente... ou, geralmente, muito inconsciente, se a coisa acabar dando certo. (Sylvester, 1995, p. 121)

Quando, nas *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*, Freud (1933/1996f) descreve o desenvolvimento de uma análise, essa semelhança fica mais clara:

Trazemos para o trabalho as nossas esperanças, mas estas necessariamente devem ser contidas. Mediante a observação, ora num ponto, ora noutro, encontramos alguma coisa nova; mas, no início, as peças não se completam. Fazemos conjecturas, formulamos hipóteses, as quais retiramos quando não se confirmam, necessitamos de muita paciência e vivacidade em qualquer eventualidade, renunciamos às convicções precoces, de modo a não sermos levados a negligenciar fatores inesperados, e, no final, todo o nosso dispêndio de esforços é recompensado, os achados dispersos se encaixam mutuamente, obtemos uma compreensão interna (*insight*) de toda uma parte dos

eventos mentais, temos completado o nosso trabalho e, então, estamos livres para o próximo trabalho. (p. 169)

Bacon acreditava que o que faz um verdadeiro artista é a dedicação a uma temática. A pintura indiscriminada cairia em pura ilustração. Dessa maneira, o início do processo acontece a partir de um tema, segundo suas palavras:

O tema é a isca. . . Tem-se que começar de um ponto, e se começa a partir do tema que gradualmente – se o trabalho estiver andando bem – irá evaporar-se e deixar aquele resíduo que chamamos de realidade, e que talvez vagamente tenha a ver com o que nos serviu de ponto de partida, mas na maioria das vezes tem muito pouco a ver (Sylvester, 1995, p. 180).

Em *Uma nota sobre a pré-história da técnica de análise*, Freud (1920/1996d) comenta o método da “impressão” (grifo do autor), criado pelo Dr. J. J. Garth Wilkinson em 1857, para fins religiosos e literários, por considerá-lo um precursor da técnica de associação livre: “Um tema é escolhido ou escrito”, afirmou ele; “assim que isso foi feito, a primeira impressão na mente que sucede o ato de escrever o título é o começo da evolução desse tema, por mais estranha ou exótica que a palavra ou sentença possa parecer”. “O primeiro movimento mental, a primeira palavra que surge” é “a reação ao desejo da mente para o desdobramento do tema.” Ele é continuado pelo mesmo método. O método era uma ordem dada aos mais profundos instintos inconscientes para se expressarem. A razão e a vontade, indicava, são deixadas de lado; confiamo-nos a “um influxo” e as faculdades da mente são “dirigidas para fins que não conhecem” (p. 271).

Da mesma maneira que o sintoma funciona como uma solução de compromisso com um conteúdo recalcado, o tema seria o disparador de um ato criativo que acabará também se colocando a serviço de algo, como uma descarga catártica.

Ao deixar a tinta e o gesto conduzirem a criação, Bacon entende que está sob o comando da tinta e das imagens que vão surgindo e indicando o caminho para ganharem forma aos poucos. Na entrevista concedida a Sylvester em 1995, ele conta que trabalhava envolto em uma espécie de neblina feita de sensações, sentimentos e ideias que lhe ocorriam e que ele tentava materializar:

Quando trabalhamos, vamos seguindo qualquer coisa parecida com uma nuvem, que é feita de sensações e está dentro de nós, mas não sabemos realmente o que ela é. E isso é chamado de instinto. E o instinto da pessoa – não interessa se correto ou errado – fixa-se sobre certas coisas que acontecem no ato de pôr a tinta sobre a tela (Sylvester, 1995, p. 149).

Freud lança mão de sua autoanálise para elaborar as ideias contidas no texto *A interpretação dos sonhos* (1900/1996a), texto fundador da psicanálise. Ali ele refere a dificuldade de superar questões que estão dentro de si, questões íntimas que não gostaria de revelar, uma vez que estava registrando essa autoanálise em um livro. Especulo se Bacon encontrou tal dificuldade ou se, ao contrário, seus autorretratos seriam a liberação completa de todos os impedimentos morais que poderiam inibir as pulsões e seus representantes envolvidos, ao retratar a si e a seus amigos.

Diferentemente de Freud – cuja autoanálise foi apresentada por escrito –, a autoanálise pictórica de Bacon chega ao público em forma de quadro e, dessa maneira, bem menos explícita, considerando que a pintura faz uso de códigos visuais nem sempre compreensíveis. Mesmo com o uso desses códigos, ao pintar, Bacon parece deixar aflorar toda a sua agressividade, suas questões relacionadas ao pai ou aos conteúdos recalçados na infância. Esse fluxo de emoções e sentimentos se mistura com as percepções conscientes de seus modelos, que lhe servem de combustível e inspiração.

Nos autorretratos, há uma superposição e potencialização nesse fluxo entre os atores, fazendo com que o triângulo (modelo/analizando, pintor/analista e pintura/análise) possa ser confundido com uma linha, em que um dos pontos se perde, o que não é verdade; há um triângulo, embora os três pontos se encontrem sobre uma mesma linha. Dois pontos ocupam o mesmo lugar. O retrato – ou a análise – acontecerá no meio de confluência entre o analista (pintor) e o analisando (modelo). Uma configuração difícil, sem dúvida, mas possível, principalmente na arte, como o demonstrou Bacon.

Olhar-se e deixar que o acaso vá lhe indicando os caminhos de seu olhar, sem ter medo ou estranhamento ao ver-se, é um exercício para poucos. Talvez possamos pensar que a repetição do processo se deva à incredulidade quanto ao resultado, como na análise, quando a interpretação nos confronta com algo totalmente novo, para o bem ou para o mal.

Também a castração perpassa toda a obra de Bacon, seja nas figuras mutiladas, seja nos retratos sem olhos e até mesmo em alguns autorretratos, em que ele aparece com os olhos feridos. A relação dos olhos com a castração é enunciada por Freud (1919/1996c), também em *O Estranho*: “O autocegamento do criminoso mítico, Édipo, era simplesmente uma forma atenuada do castigo da castração – o único castigo que era adequado a ele pela *lex tallionis*” (p. 249). Tal relação volta a ser citada como *unheimliche* por Freud (1919/1996c) como uma “relação substitutiva entre o olho e o órgão masculino, que se verifica existir nos sonhos, mitos e fantasias . . . A ameaça

de ser castrado excita de modo especial uma emoção particularmente violenta e obscura” (p. 249).

Cabe considerar a relação de Bacon com seu pai repressor, que nunca aceitou a sua sexualidade e nunca acreditou em seu potencial. Sua relação com os pais nunca foi amigável. Seu irmão mais moço era o preferido do pai e faleceu muito jovem, provocando o único momento em que pode ver alguma emoção no rosto do pai.

Nasio (2017) nos conta que Bacon se sentia sexualmente atraído pelo pai quando jovem, mas só soube que o que sentia pelo pai era algo sexual quando começou a se relacionar sexualmente com os cavaleiros e o pessoal das cocheiras na casa paterna. Ainda destaca que, quando expulso de casa, o pintor “sobreviveu se prostituindo com homens da idade de seu pai” (p. 119).

A violência de seu processo criativo poderia ser associada a uma identificação com esse pai violento por quem se sentia atraído? O pai que domava cavalos se aproxima do filho que doma os processos pictóricos. Inferimos, a partir de *Totem e tabu* de Freud (1913/1996b), que Bacon poderia estar direcionando toda a agressividade primitiva para a sua arte e, assim, recluso e solitário em seu atelier, mataria repetidamente o pai da horda, temido e desejado, para, aliviado, conseguir lidar com a sua própria neurose. Enfim, restam muitas questões em aberto.

Considerações finais

Durante a escrita deste texto, um cheiro de morte invadiu minha sala de trabalho, inundando todo o ambiente com um cheiro nauseante de putrefação, resultado da desinfestação de ratos, feita dias antes. Não escapa à minha percepção que a palavra *ratos* está contida em um dos pontos centrais deste texto, os retratos pintados por Bacon – *ret ratos*. Uma coincidência? Talvez não, dado que estou trabalhando no terreno do *Estranho*, texto freudiano que desencadeou em mim o desejo de escrever sobre Bacon.

Suas obras já haviam sido amplamente estudadas, inclusive no campo psicanalítico, com vários trabalhos publicados sobre elas. No início, debrucei-me sobre a obra de Bacon, mas, aos poucos, abastecida pelas leituras, fui capturada por seu processo criativo, ao perceber que este guardava muitas semelhanças com a psicanálise.

As entrevistas realizadas por David Sylvester ao longo de mais de 20 anos (de 1962 a 1986), e registradas no livro *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*, possibilitaram “escutar” do próprio artista como ele

desenvolvia o seu trabalho, quais as suas referências e qual a sua história. Esse livro acabou se tornando uma das principais fontes que utilizei. Foi lendo uma dessas entrevistas que outro fato estranho ocorreu: Bacon cita T. S. Eliot como um de seus poetas favoritos, e um de seus poemas mais famosos, *The Waste Land*, como um dos que mais influenciaram a sua obra. Ocorre que esse poema há muito me intriga e me convoca a escrever. São fatos que me fazem pensar em como o tema do estranho reverbera em mim e me mobiliza não apenas no escopo deste texto quanto em minha percepção da prática psicanalítica.

No próprio texto de 1919, Freud reflete sobre o quanto também a psicanálise era, e ainda é, considerada estranha, por tratar de comportamentos que escapam ao que seria visto *normal*, como as manifestações histéricas e obsessivas. Contudo, a psicanálise vai além da questão comportamental e sustenta que o que se manifesta no corpo, e é da ordem do inapreensível, está, muitas vezes, associado à magia, à telepatia, à bruxaria, ou ao exorcismo, mas precisa encontrar outras vias de tratamento.

Estudar o processo criativo de Bacon possibilitou-me pensar que o que faz com que a sua obra seja considerada estranha é a profunda honestidade que ela carrega. Há verdade em seu trabalho. Ele não faz uso de artifícios para agradar ao público ou à crítica. Ele se implica e pinta o que quer. Isso fica claro quando ele afirma que não pinta por encomenda. Para Farthing (2011, p. 464), “a franqueza com que Bacon trata de temas como violência, sexo e morte era extrema para um pintor britânico de sua época”. Em suas pinturas, toda libido, toda morte, toda pulsão, toda subjetividade são descarregadas na tela.

Bacon se entrega em sua pintura. Por mais que a pulsão de morte cerque a sua vida nos suicídios e falecimentos de pessoas queridas e acabe marcando a sua arte, ele vive sem medo. Borel (1996) nos conta:

Cuántos suicidios, cuántos fallecimientos rodean al pintor, al que también ha emplazado el médico nada más cumplir los treinta años, anunciándole un pronto fallecimiento si sigue bebiendo! Y sigue bebiendo hasta cumplir los ochenta y dos, pese a padecer de asma! (p. 192)

Carluccio (citado por Argan, 2008) coloca que, “a certo ponto, tornamo-nos conscientes de que o esquelético caos representado pelo pintor [Bacon] é uma realidade que palpita sob muitas aparências habituais e corrompidas” (p. 653). O que parece tanto atrair quanto causar repulsa em suas obras é o fato de que elas nos convocam a ver em nós algo que ele ali apresenta pictoricamente, e que nós convencionamos não olhar, e nem deixar à mostra.

Por analogia, poderíamos pensar que, da mesma maneira que o desejo de ser um analista nasce no divã, o desejo de ser um pintor nasceu em Bacon a partir da apreciação de uma exposição de Picasso. Considerando a sua arte profundamente atravessada pelo inconsciente – além de elaborada a partir de uma espécie de livre associação –, poderíamos, por extensão, pensar que, ao instigar o sujeito a pensar sobre si, essa arte despertaria nele o desejo de análise? Ou, em outras palavras, a fruição da obra de Bacon nos convidaria a um mergulho analítico no nosso inconsciente?

Essas são questões que surgem frente a esse artista inigualável, considerado um dos mais importantes do século XX. São questões que, talvez, não tenham uma resposta fácil ou segura. E essa incerteza, dificuldade ou insegurança pode ser o que mais nos captura na obra de Bacon, muito além do princípio de prazer.

Quando Bacon diz que sua obra não tem um enredo ou um significado, pode estar deliberadamente desencorajando um olhar ou um estudo que viesse a revelar os desejos e sentimentos ali projetados. A arte é, segundo Freud (1913/1996b), o único campo de nossa civilização em que foi mantida a onipotência do pensamento devido aos efeitos emocionais que produz. Pois bem, o processo criativo de Bacon mostra claramente que ele faz uso dessa onipotência, brincando com a vida e a morte no espaço restrito de seu atelier.

Com isso, não me cabe questionar se Bacon estaria preocupado com os efeitos mágicos de sua própria arte, nem se estaria temendo despertar algo que deveria ter ficado dormente, como ocorre com algumas pessoas que se mostram resistentes à experiência da análise. Ao contrário, uma experiência de análise (ou autoanálise) ocorre, e, como em uma análise convencional, a interpretação interessa somente ao analisando. Com isso – e como ele acumula o lugar de analista e analisando – talvez tudo que ele queira é que respeitem o sigilo e a privacidade de seu *setting*.

No transcurso deste texto, Bacon me ensinou muitas coisas. Além do processo caótico que temos em comum em nossa construção criativa, mostrou-me o quanto a arte e a psicanálise têm em comum, que é possível experimentar em ambas um estado de atenção que capte além de um modelo ou conteúdo estático; uma plasticidade que deixe de lado os poluentes que entopem a nossa escuta e, sem julgar ou controlar, possibilitar que se realize uma pintura-escuta intensa, verdadeira e profunda em nosso *setting* analítico.

Nós, analistas, somos artistas, compondo um retrato único e original daquele que se arrisca corajosamente às nossas interpretações. Resta-nos pintar essa tela com energia, com ética e humildade. Somos todos submetidos a uma arte que

não controlamos e, cômicos disso, teremos de deixar flutuar a nossa atenção para que, pincelada por pincelada, o trabalho analítico aconteça.

The enthusiastic despair of Francis Bacon, an uncanny painter

Abstract: The purpose of the paper is to examine Francis Bacon's creative process, whose works present a mixture between realism, surrealism and violence, affected by the death instinct. Supported by the 1919 Freudian text *The Uncanny* (Das Unheimliche), this essay attempts to reflect on the similarities between Bacon's creative process, the psychoanalytic technique and the self-analysis in his self-portraits. By giving up conscious choices and allowing himself to be led by chance, Bacon exercises something similar to the free association in the analysis, opening a gap through which the unconscious can flow. He seeks a mental state that allows, or at least favors, the loosening of the superego's rigid bonds and allows him to vent his aggressiveness without guilt. Painted repeatedly, his self-portraits are the desperate expression of his loneliness. Bacon disfigures his own face analytically and coldly, submitting himself to the same violence that he prints on other portraits, in a dissatisfied and obsessive way.

Keywords: Art. Creative process. Death instinct. Psychoanalysis.

Referências

Argan, G. C. (2008). *Arte moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Borel, F. (1996). Francis Bacon: Las vísceras por rostro. In *Bacon: Retratos y autorretratos*. (pp. 187-202) Madrid: Debate.

Chilvers, I. (2007). *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Dupuis-Labbé, D. (2004, 21 de janeiro). Picasso - texto do catálogo da exposição. *Folha Online*. Retirado de https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2004/picasso/texto_do_catalogo.shtml

Farthing, S. (2011). *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante.

Freud, S. (1996a). A interpretação dos sonhos. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 4). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1900)

- Freud, S. (1996b). Totem e tabu. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 13). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1913)
- Freud, S. (1996c). O estranho. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1919)
- Freud, S. (1996d). Uma nota sobre a pré-história da técnica de análise. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1920)
- Freud, S. (1996e). Além do princípio do prazer. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1920)
- Freud, S. (1996f). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (Vol. 22). Rio de Janeiro: Imago. (Publicado originalmente em 1933)
- Nasio, J.-D. (2017). *9 lições sobre arte e psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Kundera, M. (1996). El gesto brutal del pintor. In *Bacon: Retratos y autorretratos*. (pp. 7-18) Madrid: Debate.
- Sylvester, D. (1995). *Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.

Copyright © Psicanálise – Revista da SBPdePA
Revisão de português: Mayara Lemos

Recebido em: 13/04/2020

Aceito em: 04/05/2020

Lorete Mattos
Rua Vicente da Fontoura, 2005/105
90630-088 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: lorete@gmail.com