

Trípticos de Carne: Bacon, Cronenberg e a Vianda das Deformações¹

João Matheus da Silva Marques²

Montez José Oliveira Neto³

Catarina Amorim de Oliveira Andrade⁴

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

RESUMO

Este artigo tem como objetivo engendrar uma análise acerca do tríptico *Crucificação: três estudos* (1962) de Francis Bacon (1909-1992) e suas similaridades estéticas e conceituais com o longa-metragem *Crimes do Futuro* (2022), dirigido por David Cronenberg. Para sua elaboração, partimos de uma pesquisa bibliográfica que percorreu duas obras de Gilles Deleuze, *A Lógica da Sensação* (2003) e *O Anti-Édipo* (2011), discutindo as semelhanças na maneira que tanto diretor quanto pintor retratam os corpos em cena.

PALAVRAS-CHAVE: pintura e cinema; corpo sem órgãos; violência da sensação; Francis Bacon; David Cronenberg.

A diegese se delimita a partir do ponto de vista do cadáver, na qual duas figuras indistintas vagueiam pelo que aparenta ser uma espécie de ambiente impreciso, tendendo a uma galeria ou quarto onde as entranhas de um corpo repousam expostas. As paredes são cobertas por tons encarnados que refletem a mutilação do corpo que assiste a cena. Um dedo em riste aponta para o que nos é inacessível, o que não pertence à supramencionada descrição. Se a composição, por sua vez, parece completa, nos é revelado paralelamente o ponto de vista de um dos incógnitos, que enxerga os restos da vianda que outrora os contemplou. A mão que outrora indica, retorna agora como ponto direcional que dispara o olhar para a carne exposta como em um mostrador ou

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho *Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade*, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Graduando no Bacharelado de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal de Pernambuco, email: joao.mmarques@ufpe.br

³ Graduando no Bacharelado de Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal de Pernambuco, email: montez.oliveira@ufpe.br

⁴ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), email: catarina.oandrade@ufpe.br

crucificada. Tal análise naturalista desvela um olhar agudo sobre corpos dissecados que só poderiam ser encontrados, na arte, em uma obra de Francis Bacon. A descrição acima refere-se ao tríptico *Crucificação: três estudos* (Figura 1), de 1962, apresentando corpos distorcidos, em agonia, confinados em espaços fechados. As imagens ilustram de forma direta a afirmação do artista, quando ele comenta que

Sempre fiquei muito tocado pelas imagens referentes a abatedouros e peças de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a crucifixão... É claro, nós somos vianda, nós somos as carcaças em potência. Se vou a um açougue, fico sempre surpreso de não estar lá no lugar do animal.⁵ (Deleuze, 2003, p. 24)



Figura 1. Francis Bacon, *Crucificação: três estudos*, 1962. Óleo sobre tela, 198 x 150 cm. Nova Iorque, Museu de Guggenheim.

Essa ideia — de que o corpo é vianda, uma carcaça potencial — enuncia uma visceralidade e, ao mesmo tempo, uma percepção visual e estética: o corpo humano como participante ativo da cadeia carnívora e produtiva. Esta ideia, no que lhe concerne, pode ser contextualizada dentro do longa-metragem *Crimes do Futuro* (2022), de David Cronenberg. Na narrativa, o mundo criado pelo cineasta coloca a carne como algo que passa a ser constantemente reconfigurada por intervenções cirúrgicas performáticas. Em outros termos, quando Bacon afirma que se sente tocado por imagens de abatedouros, por peças de carne penduradas, ele constroi uma ideia do corpo não como sujeito, mas como objeto passivo de dor e de deformação. Como afirma Deleuze (2003, p. 59), “[...]”

⁵ No original: “I’ve always been very moved by pictures about slaughterhouses and meat, and to me they belong very much to the whole thing of the Crucifixion Of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher shop I always think it’s surprising that I wasn’t there instead of the animal.” (tradução nossa)

a deformação é sempre aquela do corpo, e ela é estática, ela se faz no mesmo lugar; ela subordina o movimento à força, mas também o abstrato à Figura⁶”.

Ou seja, o corpo, ao ser exposto, aberto, manipulado, se torna passível de estetização. No filme de Cronenberg, os corpos são palco de espetáculos: a dor não é mais um problema, mas um conteúdo; a carne não é um tabu, mas uma performance. Ali, o corpo aberto não é por necessidade médica (“um problema médico?”, questiona Saul Tenser, o personagem de Viggo Mortensen,), mas por desejo estético e político (“um problema político”, responde outra personagem). A carne exposta está muito próxima da ideia do sublime defendida por Edmund Burke (2013, p. 45), na qual ele cria uma relação antagônica entre prazer e dor, onde a experiência estética leva o sujeito a essa sensação. Para ele, “O *delight*, prazer ligado à dor, é uma espécie de horror silencioso”.

Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de sublime, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir (Burke, 2013, p.58).

Nesse sentido, a carne exposta atrai. Somos afetados por ela não por sua forma, mas pela potência de suas significações: morte em latência, dor estetizada, sacrifício ritualizado. Esse *punctum*, para usarmos um termo de Roland Barthes, não é apenas visual, ele envolve aquilo que, segundo a leitura de Deleuze, chamamos de *violência da sensação*. A imagem nos atravessa diretamente — “[...] o que me mortifica, me fere” (Barthes, 2017, p. 31) — alcançando o corpo. Tanto no filme de Cronenberg quanto na obra de Bacon, a carne é signo e matéria, é aquilo que se entrega à potência das sensações. Os corpos em ambas as obras são postos em suspensão. O horror não parte dos atos em si, mas na ritualização clínica dos corpos, ou seja, da feitura delas para o espetáculo. Esbarramos, então, com o conceito de “violência do espetáculo” na obra de Bacon, onde pensar que a figura está viva, mas deformada, é o que gera o grito, não o sonoro, mas aquele que se dá na carne, na percepção sensível.

No cinema de Cronenberg, esse grito também se materializa: a carne que sangra abandona o status alimentício e amalgama-se enquanto genital, instaurando uma zona

⁶ No original: “But deformation is always bodily, and it is static, it happens at one place; it subordinates movement to force, but it also subordinates the abstract to the Figure.” (tradução nossa)

de indiscernibilidade entre vida e morte, prazer e dor. A mesma ambivalência entre órgãos “provisórios” e zonas erógenas que Deleuze identifica em Bacon aparece aqui como força sensível, como violência que não representa, mas afeta — um corpo que já não se organiza por funções, mas por intensidades.

Um órgão será então determinado por este encontro, mas é um órgão provisório, que não dura a não ser a duração da passagem da onda e da ação da força, e que se deslocará para se colocar em outro lugar. Os órgãos perdem toda sua consistência, quer se trate de sua localização ou de sua função [...] ⁷ (Deleuze, 2003).

Em seu lugar, o plástico assume o papel básico não apenas de nutrição, mas de redenção em uma cadeia produtiva antropofágica – refugiada em uma produção desejante — para Deleuze, é “produção de produção” (Deleuze, 2011, p.17) —, cíclica e reciclável, que insere o humano como produtor e consumidor e distancia-o de sua definição *per se* ao aproximá-lo do infamiliar. A “nova evolução” da espécie humana, com seus apêndices incógnitos e de funções não determinadas, passa a desejar produzir estes órgãos capazes de digerir plástico, e ao longo da narrativa, o homem é impedido de pintar fora de seus próprios contornos por um sistema que luta contra o próprio desconhecido entranhado em si. Semelhante às pinturas de Bacon, as figuras escorrem de suas formas determinadas e remodelam-se não como seres meramente sublimes, mas sublimados enquanto matéria, embotando as diferenças entre estados e apresentando o corpo como anárquico (Arya, 2017). A visceralidade das silhuetas incógnitas que representa – em tons que evocam a carne crua – situam-se na estranheza do disforme

Bacon tinha começado a tratar suas figuras praticamente como vísceras, como protuberâncias, pedaços e tubos de carne, não facilmente identificáveis em sua autonomia, rosados, vermelhos e brancos, como se fossem aquilo que resta quando se removem a pele e os ossos. São tão disformes, como pilhas e poças de tinta raspada e espremida dos tubos na tela, que às vezes ficamos gratos pelas bocas que, como feridas dentadas, servem como um ponto mínimo de orientação (Danto, 1995, p. 101).

Da boca, surge o grito. Nas pinturas de Bacon, a beleza interior – como os personagens de Cronenberg referem-se ao limite interno do corpo – parece querer

⁷ No original: “An organ will be determined by this encounter, but it is a provisional organ that endures only as long as the passage of the wave and the action of the force, and which will be displaced in order to be posited elsewhere. No organ is constant as regards either function or position [...]” (tradução nossa)

escapar pela boca em direção ao fundo chapado, aos ambientes indistintos de seus quadros (Deleuze, 2003). A dor na garganta de Saul Tenser é como um prelúdio de sua lenta metamorfose. Seus órgãos pulsam e se desorganizam, e, se não buscam objetivamente vazar por sua boca, encontram nela um meio propício ao escapismo pela dor como uma resposta à anestesia de seu mundo. Ao ser ensinado pela carne a digerir o plástico que sua espécie produz, o protagonista, cuja expressão durante os procedimentos médicos aos quais é submetido oscila entre o prazer sexual (“cirurgia é no novo sexo”, constata uma das personagens) e a dor latente (que surge como um rompimento da anestesia), reflete a ambiguidade característica das cabeças – e não rostos – de Bacon (Deleuze, 2003). O desarranjo de seu corpo e de seus apêndices – que fluem além das funções definidas de um corpo – podem ser margeadas pela noção do corpo sem órgão, isto é, um corpo “[...] produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto (a mesa esquizofrênica é um corpo sem órgãos)” (Deleuze, 2011, p. 20).

O corpo sem órgãos (CsO) é a fuga de uma teleologia, isto é, das finalidades do corpo enquanto sistema. Ao romper a lógica de funcionamento de um corpo, após a deformação presente no filme, há uma espécie de desestruturação da imagem. Para que se mantenha, os órgãos precisam ser extraídos e contraditoriamente atribuídos à função maquínica de precisar da extração. Parar de extraí-los é assim livrá-los da necessidade funcional da remoção e compreendê-los enquanto despropositados para o funcionamento humano convencional. Os novos órgãos podem, aqui, possuir uma espécie de propósito – digerir o plástico – mas demarcam-se mais acertadamente no esvaziamento de suas funções primárias que em uma nova finalidade maquínica. Tal ideia fica evidente no que poderíamos considerar uma cena-limite de *Crimes do Futuro*: a autópsia de Brecken, uma criança que digere o plástico naturalmente.

Nessa sequência, o corpo é exposto em um palco e a dissecação realizada por Caprice (Léa Seydoux) torna-se um espetáculo. O corpo se torna não mais um objeto médico, mas parte essencial de uma fruição estética. Os órgãos que se revelam no procedimento cirúrgico desafiam o pré-estabelecido humano. Se o corpo já estava adaptado à ingestão de plásticos, a autópsia não devolve sentido ou ordem à carne; muito pelo contrário, ela revela algo que se torna desconcertante. A imagem do corpo aberto, imóvel, exposto à luz e ao olhar coletivo, remete ao corpo da obra de Bacon que

abre este artigo. Observamos, então, uma figura reduzida à sua matéria basilar: uma carne estendida, preenchida por sensações, tornando-se grito. O corpo de Brecken é veículo biopolítico de um mundo que já não distingue vida orgânica e material sintético, entre política do corpo e espetáculo corporal. O corpo, em sua desorganização, desvela o elemento humano. Bacon, ao expor a vianda, recusa a representação formal; ele instala a lógica da sensação. Ao colocar ambas obras lado a lado, propõe-se uma nova política da carne, uma outra ontologia do corpo: não sendo meramente representacional, mas das afetações. A vianda deformada é um gesto político, uma forma de insubordinação estética. O grito da carne é subversivo, irrompendo com a codificação do corpo normativo e propondo uma nova sensibilidade.

REFERÊNCIAS

ARYA, R. The animal surfaces: The gaping mouth in Francis Bacon's work. **Visual anthropology**, v. 30, n. 4, p. 328–343, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime**. Campinas, SP: Papirus, 2013.

DANTO, Arthur C. **Embodied Meanings**: critical essays and aesthetic meditations. Nova York: Press, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: The logic of sensation. London, Continuum International Publishing Group, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.