



## FRANCIS BACON E A EXPERIÊNCIA DO SÉCULO XX

BARBOSA, Aline Leal Fernandes (PUCRJ)

**RESUMO:** Constantin Guys, Charles Baudelaire e Walter Benjamin falaram sobre a modernidade do século XIX; Francis Bacon e Gilles Deleuze sobre a do século XX. Neste artigo, pretendemos discorrer a respeito de programas ou poéticas de uma pintura que pensa, bem como de uma filosofia que cria sobre sua época e sobre o eterno que nela permanece e resiste, que seja o próprio da obra de arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. Multidão. História. Arte. Real.

**ABSTRACT:** Constantin Guys, Charles Baudelaire and Walter Benjamin talked about the modernity of the XIX century; Francis Bacon and Gilles Deleuze about the XX century one. In the scope of this article, we'd like to think about programs or poetics of a painting that thinks as well as of a philosophy that creates about its own era and about the eternal in it that remains and resists, in what would consist the work of art.

**KEY-WORDS:** Modernity; Multitude; History; Art; Real.

On peut certainement penser la peinture, on peut aussi peindre la pensée, y compris cette forme exaltante, violante, de la pensée qu'est la peinture<sup>1</sup>

Constantin Guys foi, para Charles Baudelaire, o pintor da vida moderna. Isso porque sua obra exprimiria alguns dos aspectos definidores da modernidade: a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o contingente. Foram os costumes – as ruas, os bailes, as mulheres, a moda – que, nas gravuras de C.G., captaram a qualidade essencial do presente, a moral e a estética da época. Para Guys, bem como para Baudelaire, seu contemporâneo, a modernidade se fazia, sobretudo, de uma experiência: a multidão. Nas ruas, nos bondes, nos trens, nos bares da cidade grande do século XIX europeu, o homem se via em meio – para usar as palavras do poeta – ao “*grande deserto de homens*”. A multidão e sua dimensão anônima, abrangente, massificada: o indivíduo que nela transita é um *eu* insaciável de um *não eu*, sua individualidade transformada em multiplicidade. Ao pintor da vida moderna caberia

dominar a multidão, esposá-la, para dela extrair a matéria viva: a qualidade de presente – seu componente histórico – e sua porção de eternidade – invariável. É a partir da obra deste pintor que Baudelaire desenvolve uma “teoria racional e histórica do belo”, em oposição à teoria do belo único e absoluto: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão (Baudelaire, 2010, p.17).

Baudelaire elege *Guys* para tratar da modernidade e é, por sua vez, matéria para Walter Benjamin no ensaio “Sobre alguns temas de Baudelaire”. Escrito nos anos 1930, mesma época de “Experiência e pobreza” e “O narrador”, também aqui a modernidade é a grande questão da qual outras derivam, entre elas a da perda da experiência e a do fim da narrativa, tema caro ao pensamento benjaminiano. Seriam as mesmas características que fizeram de C.G. o pintor da modernidade aquelas responsáveis pelo enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*), esta ligada a uma vida comunitária e a uma tradição, que o homem moderno, da cidade grande e do mundo capitalista, não mais partilharia. Em seu lugar surge outro tipo de experiência, da vida privativa do sujeito solitário (*Erlebnis*), em sua vivência fraturada desprovida de uma linguagem e de uma memória comuns.

Embora em meio à multidão, o sujeito está isolado, embora civilizado, selvagem. Disciplina e selvageria recíprocas, “como modelo dos estados totalitários, onde a polícia está aliada aos delinquentes”, diz Benjamin. Aliança entre a força organizadora/repressiva do Estado com aqueles que dele escapam, porque, na multidão, há um atravessamento de fronteiras e um sentido de globalidade, em considerá-la em seu conjunto; há, além disso, uma violência. Benjamin fala também de companhias militares no meio de bandas carnavalescas, do senso de ordem que há em meio à desordem e vice-versa. Nesse sentido Baudelaire enfatiza que, ainda que se fale tanto de barbárie, a obra do pintor da vida moderna não consiste em desenhos informes, antes pelo contrário, como podem atestar os admiradores das gravuras de C. *Guys*. Há, entretanto, uma “barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita” (Baudelaire, 2010, p.29).

Aprender a barbárie como ordem seria extrair a beleza misteriosa de uma época, que transformará o presente em passado, para que depois retorne como presente, o circunstancial em eterno, atualizando-se continuamente, atendendo à teoria histórica e racional de Baudelaire, que faz convergir os dois momentos na obra de arte. Também fazendo ressoar as teses “Sobre o conceito de História” de Benjamin, de se fazer jus ao passado, salvá-lo no presente, porque as barbáries condensadas na obra de arte permanecerão como potenciais narrativos. Ainda que a transmissão da

memória não se dê mais como na tradição, uma vez que as condições para a realização da experiência em seu sentido estrito estão ausentes no interior das cidades grandes de uma sociedade capitalista e tecnicista, há, nestas pinturas de circunstâncias, o potencial de subtrair os acontecimentos à contingência do tempo, fazê-los escapar à morte. Benjamin enaltece a figura do cronista, aquele que não faz distinção entre os acontecimentos grandes e pequenos, levando em conta que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 2012, p.242).

Baudelaire e Constantin Guys, Benjamin e Baudelaire: aliados na construção de uma poética e de uma filosofia. Um modo de pensar e de se estar na modernidade, de fazer da experiência do choque criação, uma espécie de defesa e de permanência, de saúde. Fazer da modernidade tema e experiência, cada qual com seu modo de expressão: pintura, poesia, filosofia? E nas intercessões que essas linguagens se cruzam, sua transversalidade.

Benjamin rejeitado por sua falta de dialética e, no entanto, seus ensaios ecoando como atualização do passado, na transmissão da experiência desse sujeito moderno. No afastamento deliberado da historiografia progressista e da historiografia burguesa em favor do “historiador materialista”, Benjamin tomado, entretanto, por místico em seu modelo de leitura herdado dos textos sagrados. Profanando o sagrado ao mesmo tempo que sacralizando o profano e, contudo, fiel ao método do historiador materialista de tornar possível a descoberta de novas camadas de sentido até então ignoradas. Como na análise da crítica Jeanne-Marie Ganegbin:

Na tradição teológica judaica, e especialmente na tradição mística da Cabala, a interpretação não pretende delimitar um sentido unívoco e definitivo; ao contrário, o respeito pela origem divina do texto impede sua cristalização e sua redução a um significado único. (Ganegbin, 2012, p.35)

Multidão, enfraquecimento dos laços comunitários, perda da experiência, fim da narrativa tradicional, transferência do trabalho artesanal para o mecânico, rápido desenvolvimento do capitalismo e da técnica, aceleração da vida – é disso que trata o choque da modernidade, da metade do século XIX até o início do século XX europeu. Gostaríamos de pensar agora no momento seguinte a este de que trata Benjamin e seus pares, e introduzir aqui também um pintor e um filósofo – Francis Bacon e Gilles Deleuze – para pensar a experiência do sujeito que viveu boa parte do século XX, o homem europeu que atravessou duas grandes guerras e que fez de sua experiência uma obra de arte.

## FRANCIS BACON E O SENTIMENTO DO SÉCULO

Com Francis Bacon e Gilles Deleuze temos uma relação parecida com aquela que apresentamos no início deste texto entre C.G., Baudelaire e Benjamin, no sentido dos programas ou poéticas de uma pintura que pensa, bem como de uma filosofia que cria sobre sua época e sobre o eterno que nela permanece e resiste, o que seria próprio da obra de arte. Se as transformações citadas da modernidade tiveram sobre o homem do século XIX um efeito de fratura do sujeito da tradição, de um *eu* na multidão insaciável de um *não eu* e, ainda assim, isolado, em que chave podemos pensar o homem do século XX, tendo em vista que algumas experiências de aceleração e de tecnização se tornaram mais agudas, mas que não se trata somente de uma progressão de tais transformações? Pensamos que a obra de Francis Bacon pode ser uma chave para pensá-lo, não como uma ilustração do seu presente, porque isso iria de encontro à sua poética, mas por meio de uma *Lógica do sentido*, como diria Gilles Deleuze.

Diante das obras de Francis Bacon, pintor irlandês que viveu grande parte do século XX (1909-1992), deve ser comum aos espectadores sentirem-se atingidos fisicamente – isto é, corporalmente, em algum órgão que lhes seja mais sensível ao sistema nervoso. O próprio pintor, por diversas vezes nas muitas entrevistas que concedeu nas quais se pode vislumbrar um pensamento bastante elaborado sobre sua obra bem como uma reflexão filosófica sobre a vida/morte, se diz um pessimista cerebral e um otimista nervoso. Reiteradas vezes afirma a intenção de atingir o real, uma realidade mais fina e mais bruta, uma aparência mais que a aparência “literal”, que a ilustração apenas margeasse, um real mais direto e mais contínuo. E, portanto, mais violento, porque pego de assalto, tornando essa uma leitura comum – da violência, do horror, da brutalidade –, quase inescapável, da obra de Bacon. Elaborava-se, então, o que o pintor chama de “mistério da aparência”: a questão de saber em que consiste propriamente a aparência, como fazê-la surgir. Tal mistério, que é também o da realidade, seria aproximado de forma mais bem-sucedida, estaria o mais próximo possível do fato se acessado por vias do “instinto”, do “acidente”, pela via mais imediata do sistema nervoso, dos afetos, que pela mediação da consciência, da inteligência.

Observa-se, portanto, a inversão do eu cogito cartesiano, da certeza que o eu pensante tem da sua existência segundo uma lógica causal em que o ato de pensar é o princípio de determinação que age sobre o sujeito, existência indeterminada. O “eu sou uma coisa que pensa” é substituído por um eu desprovido de determinação consciente, em grande medida inacabado, que só se deixa vislumbrar no nível mais

intuitivo da percepção. Opera-se em uma zona de “inconsciência”, “irracionalidade”, na aposta de que o pensamento se faz, sobretudo, contra o pensamento, e que é justamente na fratura do encadeamento fechado deste eu cartesiano (penso, logo existo), na acidentalidade inerente à vida, nesta abertura que podem escapar fachos de realidade, de lucidez. Bacon é preciso: “O mistério da realidade só será apreendido se o pintor não souber como está procedendo” (Sylvester, 1995, p.101).

Nota-se a impotência do pensamento na esteira da ausência de horizonte de sentido, no momento em que ele deixa de ser dado quer pelo contexto social quer pela doutrina religiosa. As obras de Bacon “ajudam a sentir o que para um homem sem ilusões é o fato de existir”, afirma Michel Leiris. Se mesmo a informação jornalística que supostamente forneceria alguma base de segurança quando se perde a experiência coletiva, como disse Benjamin<sup>2</sup>, já não goza de total credibilidade, o sujeito se encontra cada vez mais desamparado e isolado, e nada será capaz de lhe dar algum conforto.

De modo que podemos colocar Francis Bacon lado a lado de Franz Kafka, escritor que Benjamin e Deleuze também escolheram como aliado em seus projetos filosóficos, no tocante à deficiência de sentido na experiência do sujeito moderno. Walter Benjamin aponta para a capacidade rara do autor de criar parábolas, sem, no entanto, ceder à “tentação de fundar uma religião”. Embora os textos de Kafka pareçam por vezes apontar para uma doutrina ou um ensinamento, o leitor se confrontará constantemente com resistências à interpretação, sobretudo porque não se pode mais contar com as instituições. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Por uma literatura menor*, tratam da obra de Kafka num mesmo sentido, nem imaginária nem simbólica, nem estrutura nem fantasma: “Só acreditamos numa experimentação de Kafka, sem interpretação nem significações, somente protocolos de experiência” (Deleuze & Guattari, 2003, p. 25).

## FRANCIS BACON E A RESISTÊNCIA À INTERPRETAÇÃO

Em *A lógica do sentido*, Gilles Deleuze apresenta o conceito de Figura como forma referida à sensação para falar da obra de Francis Bacon. Uma figura não figurativa, porque o contrário da forma referida ao objeto que deseja representar. É nesse sentido também a negação da evidência narrativa, de um enredo reconhecível e fechado, que estará mais próximo da ilustração, que é, por sua vez, outra coisa que não a criação. Portanto também, a falência da interpretação: porque trata-se daquilo que não se reduz.

Deleuze diz a respeito da pintura artística de um pensamento que escapa à

representação: “Il y a deux manières de dépasser la figuration (c’est à dire à la fois illustratif et narratif): ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la figure” (Deleuze, 2002, p.27). Bacon é enfático quanto sua recusa da abstração, para ele inteiramente estética e sem sentido de registro, portanto, desprovida da “tensão” verdadeira. Como disse Baudelaire a respeito de Constantin Guys, trata-se de extrair da barbárie o real mais que real, do invisível o visível, do intangível o tangível, na aversão que o pintor da vida moderna tem “pelas coisas que constituem o reino do impalpável, do metafísico” (Baudelaire, 2010, p.30).

“Realismo clínico”, como denominou Bacon, em que o real será extraído à força de artificialidade. Além disso, nos dois pintores há um investimento no registro, de trazer à eternidade a transitoriedade e retratar tanto sua época – em suas vibrações e intensidades – quanto o que dela permanecerá como fecundidade para novas histórias. Trata-se, portanto, de um novo conceito de tempo, que não será mais homogêneo e linear, vazio e progressivo, como o tempo dos relógios, mas aquele dos calendários, irregular, carregado de presença, de memória e de atualidade, como diz Benjamin. Temporalidade pontual tal como um relâmpago, portanto é preciso “criar uma armadilha para agarrar o fato em todo o seu instante de plenitude.” (Sylvester, 1995, p.54), nas palavras de Francis Bacon.

Fala-se também do tempo da moda, aquele que não se deixa cotidianizar e que retorna em diferença, liberando histórias reprimidas, o que é tanto o ideal do pensamento benjaminiano como do deleuziano. Em Benjamin, a denúncia da força repressiva de um passado irremediavelmente perdido e o ideal de recuperar os acontecimentos em toda a sua plenitude, no intuito de fazer de todas as histórias a História, salvando-as portanto da morte. A filosofia deleuziana no ato de liberar a diferença da representação, transformar pontos em linhas e rejeitar uma ordem fixa em privilégio de intensidades e velocidades que não cessam de se diferenciar.

Bacon diz: “o que eu pretendo fazer é distorcer o objeto até um nível que está muito além da aparência, mas, na distorção, voltar a um registro da aparência” (Sylvester, 1995, p.40). Distorcido, apagado, subvertido do sistema que, na figuração ou na vida corrente, mascara e oprime sua verdadeira aparência. Ao contrário das gravuras de Constantin Guys, em que se privilegiam os ambientes e os contextos sociais, nos quadros de Bacon o homem encontra-se predominantemente isolado, fechado, geralmente sentado ou em posição passiva. Acentuam-se a solidão e a conseqüente selvageria desse sujeito em estado de quase animalidade, reduzido à carcaça, carne, massa em oposição ao contorno do sujeito bem delimitado, personificado, como zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal.

A presença insistente da carne, sobretudo em seus quadros de crucificação,

provocativa de diversas alusões à sensação de açougue, à desorganização do corpo ali exposto como matéria animal, contudo não por uma semelhança animalisca, sobretudo por uma identidade de fundo, a tal ponto que tornou-se recorrente em entrevistas a seguinte frase de Bacon: "Quando vou ao açougue, acho sempre surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne." (Maubert, 2010, p.30) Carne infinita, carne sem limites: "la viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité" (Deleuze, 2002, p.30), traçando linhas que induzem novas distâncias e relações e que prolongam-se até atingir o espectador e suscitar nele a sensação nervosa já referida diante das pinturas.

O sujeito em seu isolamento nos quadros de Bacon renuncia à imposição de uma narratividade, de um discurso cerebral que fechasse uma história a reconhecer, em privilégio da Figura não figurativa. Os retratos de Bacon na insistência de capturar na distorção o real, na violência de retirar o véu de uma existência invariavelmente velada, de fazer alguma coisa fugir, algum sistema vaziar. Gilles Deleuze e Félix Guattari apontam para o rosto como uma força organizadora, seu agenciamento concreto de poder despótico e autoritário. Existe toda uma educação dos rostos, uma gramática dos rostos, de acordo com que todas as partes descodificadas, as variações e desvios, os traços que não estão conformes serão sobrecodificados ou apagados. Será preciso, portanto, escapar da armadilha do rosto como redundância: "a tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir imperceptível, devir clandestino" (Deleuze & Guattari, 2012, p.36).

A recusa de um efeito de reconhecimento imediato, como aquele controlado pela ilustração: "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." (Sylvester, 2010, p.146). Quando se pensa na cabeça de Michel, sabe-se que ela é arredondada e, no entanto, em seu retrato, tem uma forma comprida e estreita. Daí o mistério da aparência e em como aproximar-se dela. Bacon fala da busca em tornar seus quadros cada vez mais artificiais, cada vez mais arbitrários.

Alegoria em oposição ao símbolo, sua predominância na visão barroca do mundo e sua reabilitação na época moderna, como apontava a discussão de Benjamin sobre o drama barroco alemão. Enquanto o símbolo é sinônimo de totalidade, clareza e harmonia, ligando dois aspectos de uma realidade bem-sucedida, a alegoria fala de outra coisa que não de si mesma, marcando, em função desse desvio, as faltas e os dilaceramentos do real: "A alegoria destaca essas dificuldades e está, conseqüentemente, e de certa maneira, mais próxima da verdade do que a figuração simbólica, que repousa sobre a utopia de uma transparência de sentido" (Ganegbin, 1993, p.44).

Na visão de mundo que não compreende mais um sentido único e uma pretensão de totalidade, o sujeito está desamparado e desintegrado e caminha entre as ruínas de um mundo outrora regido por leis que já não encontram uma comunidade na qual possam tornar-se máximas, e cuja validade está, portanto, previamente sob suspeita. O símbolo encontra no fragmento a significância que faz vislumbrar o todo e o possibilita reconstruí-lo; a alegoria, por sua vez, deve fazer outra coisa do fragmento, que não resultará em concordância, pelo contrário em disjunção e ambiguidade. Mas daí podem-se desfazer relações estabelecidas, relançar possibilidades e, em sua potência criativa, fazer falar coisas novas.

Por exemplo *Retrato de George Dyer num espelho* (1968): como grande parte dos quadros de Bacon, o sujeito está sozinho, sentado, em uma postura passiva de espera, situação que desde já privilegia o sujeito-objeto em detrimento do enredo. O corpo está sentado de frente, com o rosto-cabeça virado para o espelho logo atrás, em uma torção que desorganiza a estrutura rosto – semblante da cabeça – sobre o corpo que o sustenta. Na superfície opaca, o perfil do rosto-cabeça aparece fraturado, como que destacado da cabeça. Muro/tela branca, buraco negro organizador: pretende-se passar por esse buraco negro para fazer surgir algo novo dessa tela branca já previamente preenchida por clichês. Sujeito diante do espelho, rosto diante do seu reflexo, e, no entanto, quer se ultrapassar este “morno face a face das subjetividades significantes” (Deleuze & Guattari, 2012, p.36).

Os espelhos de Bacon, por sua vez, “sont tout ce qu'on veut sauf une surface que réfléchit” (Deleuze, 2002, p.25), diz Deleuze. Os espelhos não são um lugar de apaziguamento da identificação, do reflexo/composição. Outra coisa que não o suporte para ver o que já é visto. Ao contrário, eles mostram aquilo que, figurativamente, não se vê, ao acentuar as distorções e a própria desorganização do corpo sem órgãos, sem organização. Recusa da semelhança, apostando na desintegração dos corpos, enviando o sujeito à perda de si mesmo. Se a função ilustrativa e documental já não determina a atividade do pintor, uma vez que esta passou a ser exercida pela fotografia, que, em uma segunda mirada, tem outra pretensão que não somente a de representar, ilustrar ou narrar, por que deveria o espelho manter-se no registro da reprodução, da duplicação? Que se possa nele retornar ao fato mais “violentamente”, captando uma realidade mais concreta na diferença.

Aforisma 243 de *Aurora*: “Se tentarmos contemplar o espelho em si, acabamos por não descobrir os objetos que neles se refletem. Se quisermos agarrar esses objetos, voltamos a ver somente o espelho. – Essa é a história geral do conhecimento”. Nietzsche acusa a dupla inaptidão do conhecimento de acessar a realidade a partir de uma relação sujeito-objeto que esbarraria em um defeito de

visão, como sentido orientado por códigos, sobredeterminado. Fundo e forma, o eu e o outro, e então nos restaria ver a imagem biunívoca: imagem que ricocheteia, sugerindo semelhança, ou a imagem do suporte opaco, bloqueando intensidades.

Francis Bacon e sua obsessão em pintar papas inspirado pelo *Retrato do papa Inocência X*, de Velásquez. Benjamin fala em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” da impossibilidade de distinguir o original das cópias, uma vez que o sentido primeiro foi submergido pela sua transmissão, mas o trabalho do pintor permanece sobretudo manual, artesanal, e os papas de Bacon retornam ao de Velásquez não como reprodução, mas como produção de comentários, em que o sentido, a doutrina, a verdade estão no horizonte distante, tendo em mente que o horizonte é justamente aquilo que não se alcança, que é paisagem e fundo, alvo e limite.

Durante quase trinta anos, Bacon trabalha sobre o tema da crucificação, eminentemente religioso e tantas vezes tema dos quadros da arte europeia. Para um pintor ateu e fora de uma tradição o fato pode parecer curioso, trata-se, no entanto, de fazer da crucificação um suporte no qual se possa explorar os diversos níveis de emoção e fazer surgir uma fenda onde antes havia contiguidade.

A recusa da narrativa de que falam Deleuze e o próprio Bacon a respeito da obra deste pintor está em ir contra um sentido fechado que determinasse uma interpretação única que visasse territorializar significados e apaziguar ânimos, em um contexto no qual a busca por uma espécie de divindade – que representaria esta palavra original única – pode apenas condizer com uma grande determinação do sujeito em permanecer confortável em sua alienação. É inevitável, no entanto, dizer da sensação de desconforto que provocam os quadros de Bacon; os próprios sujeitos que ele pinta encontram-se na solidão e no desespero do herói trágico, da vida trágica, esta vida que o sujeito do século XX teve, ao mesmo tempo plena de sofrimento e sem um sentido que pudesse legitimá-lo. Sua intimidade está revelada, e o seu sentimento é extremo, histórico.

Benjamin fala da arte do narrador da tradição como aquela dotada de uma profusão de sentido, uma abertura essencial apoiada justamente em uma plenitude de sentido. A crítica Jeanne Marie Ganegbin aproximou esta noção do narrador de Benjamin à teoria da obra aberta de Umberto Eco, na doutrina benjaminiana da alegoria, em que a “profusão do sentido, ou, antes, de sentidos, vem ao contrário de seu não acabamento essencial”<sup>3</sup>. O narrador que encontramos em Kafka, Guys e Bacon, também em Proust, autor tão caro à Benjamin, cada um a seu modo, construíram uma forma de narrativa que pudesse de algum modo liberar imprevisíveis e fazer falar uma verdade, embora fragmentária e não definitiva .

## NOTAS

- <sup>1</sup> Prefácio de Alain Badiou e Barbara Cassin a *Francis Bacon – Logique de la sensation*.
- <sup>2</sup> Benjamin cita duas formas de narrativa predominantes na modernidade: a informação jornalística e o romance, tendo ambos em comum a necessidade de encontrar alguma explicação para o acontecimento. Enquanto a informação deve ser plausível e controlável; o romance clássico visa à conclusão.
- <sup>3</sup> Prefácio de *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. (p. 12)

## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo : Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 3*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FICACCI, Luigi. *Bacon – sous la surface des choses*. Paris : Taschen, 2010.
- GANEGBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin – os cacos da história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon – o cheiro do sangue humano não desgruda os olhos de mim*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SYLVESTER, Davis. *Entrevistas com Francis Bacon – a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.