

# **Olhar, ser percebido e permanecer sendo: Winnicott, Bacon e Deleuze**

*Look, be perceived and remain on being: Winnicott, Bacon and Deleuze*

**Carlos Augusto Peixoto Junior**

## **Resumo**

As trocas que relacionam o olhar e o self - entendido como sentir-se vivo ou existindo e não como entidade ou substância - podem ser de grande interesse para o exame da dimensão estética da experiência visual. Considerando-se o estatuto do ser percebido como um primeiro modo de ser, o olhar materno como espelho vivo em que a criança se vê existindo e a insistência do self em seu próprio ser possibilitada por aquele olhar, o presente artigo procura abrir um espaço de interlocução entre Donald Winnicott e Francis Bacon, utilizando como contraponto os comentários sobre o trabalho do pintor irlandês formulados por Gilles Deleuze.

## **Palavras-chave**

Olhar, Ser, Permanecer

## **Abstract**

The exchanges that relate the look and the self - understood as feeling alive or existing and not as an entity or substance - can be of great interest for the examination of the aesthetic dimension of the visual experience. Considering the status of being perceived as a first way of being, the maternal gaze as a living mirror in which the child sees himself existing and the insistence of the self in his own being made possible by that look, the present article, seeks to open a space of dialogue between Donald Winnicott and Francis Bacon, using as a counterpoint the comments on the work of the Irish painter formulated by Gilles Deleuze.

## **Keywords**

*Look, Be, Remain*

**Carlos Augusto Peixoto Junior**

## **PUC-RIO**

Professor de Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em psicologia clínica da PUC-Rio.

[cpeixotojr@terra.com.br](mailto:cpeixotojr@terra.com.br)

As relações entre psicanálise e estética são complexas e há muito têm suscitado inúmeros artigos, livros e compêndios. Não são poucas as vezes em que neles encontramos interpretações forçadas ou mesmo excessivas, tanto no que diz respeito aos artistas quanto às suas respectivas obras, coisa que, aliás, aqueles que trabalham com arte tendem a considerar detestável, e com toda a razão. Se isso ocorreu e ocorre com muitos psicanalistas de ontem e hoje, que insistem em interpretar as obras de arte ao invés de se deixarem interpretar por elas, esse não foi o caso de Donald Winnicott. Nas suas publicações, não apenas não encontramos nenhuma interpretação sistemática de obras de arte, como também não há qualquer interesse em desconstruir possíveis representações que uma obra comporte ou analisar o que elas supostamente encobrem. Menos ainda parece lhe atrair qualquer interpretação mais ou menos profunda da vida de um artista. A ele interessa enfatizar, acima de tudo, não o produtor ou o produto de um trabalho artístico, mas sim os processos de constituição que se atualizam na experiência criativa, e sob que condições uma subjetividade pode emergir desta experiência articulando suas forças vitais com o mundo ambiente no qual está inserida. E, evidentemente, se é assim que Winnicott lida com a questão da arte em geral, não poderia ser diferente no que se refere à obra de Francis Bacon.

Bacon, aquela figura que, segundo Michel Archimbaud, crítico de arte e seu último entrevistador, poderia ser considerado “o pintor da crueldade, da ‘brutalidade dos fatos’, das carnes vivas sob luzes pálidas, dos rostos deformados, dos corpos perfurados que se liquefazem e se esvaziam de sua substância, da dor de viver ofertada ao olhar do espectador”. (ARCHIMBAUD, 1992, p. 5) Aquele que, no caos, não ignorou a beleza, que soube mostrar o horror sem renunciar à harmonia, que tentou dar forma ao que nunca teve, e cuja tarefa mais árdua, mais necessária, parecia ser, antes de tudo, dar forma à angústia de existir..

O breve e conhecido comentário de Winnicott sobre Bacon, que se encontra em seu artigo sobre “O papel de espelho da mãe da família no desenvolvimento infantil”, de 1967 - publicado no livro *O brincar e a realidade* (WINNICOTT, 1975) - artigo, aliás, pouco destacado por seus comentadores, relaciona três aspectos de seu pensamento que dizem respeito à mais primitiva dimensão de mútua emergência de uma subjetividade e de um mundo ambiente. Três aspectos que nos parecem intimamente relacionados: o estatuto do ‘ser percebido’ como modalidade primeira de ser; o olhar materno como espelho vivo onde a criança pode ver a si mesma como existente; e a insistência do self em seu ser próprio que aquele olhar possibilita. Num único e mesmo movimento, ser percebido, existir e perseverar no próprio ser constituem a base criativa do viver. Ser visto parece estar na raiz do ver criativamente, do brincar no espaço potencial, que transita livremente entre o eu e o não-eu. Assim, posteriormente, também se tornará viável uma relação mediada com o mundo real existente e compartilhado.

Esta teoria das trocas, que relaciona o olhar e o self (definido como um sentir-se vivo ou existindo, e não como uma entidade ou substância), pode ser de grande interesse para o exame da dimensão estética e da subjetividade que se expõe ou se retrai nesta experiência visual. À luz daqueles três tópicos que mencionamos a pouco, arte e psicanálise talvez possam se encontrar como clínicas em torno da experiência do vir a ser em uma existência visível. É nesta perspectiva que aqui pretendemos abrir um possível espaço de interlocução entre Winnicott e Bacon, contando com o excelente contraponto oferecido pelo estudo de Gilles Deleuze sobre a pintura figurativa de Bacon, intitulado *A lógica da sensação* (DELEUZE, 2002).

Para a teoria winnicottiana da subjetivação, a primeira modalidade de existência é a do ser que se constitui como imagem para o outro, a qual antecede os símbolos materiais primitivos, tais como os objetos

transicionais, assim como a linguagem articulada. Esta relação imediata com o mundo não exige nenhum terceiro termo mediador e, por isso, mantém-se na ignorância do princípio de identidade, na medida em que é dada ou apresentada no olhar. “O que o bebê vê quando olha para o rosto da mãe?”, pergunta-se Winnicott. “Sugiro que, normalmente, o que ele vê é ele mesmo. Em outros termos, a mãe está olhando para o bebê e aquilo com o que ela se parece se acha relacionado com aquilo que ela vê ali” (WINNICOTT, 1975, p. 154), diz o autor.

Segundo Thomas Ogden, essa descrição do papel especular da mãe parece, ao menos inicialmente, ser um estudo do mesmo, quer dizer, uma descrição do modo como a mãe desaparece como objeto separado e simplesmente serve de extensão narcísica para o infante. No entanto, quando a examinamos mais atentamente, essa concepção winnicottiana é um pouco mais complexa. Winnicott afirma que o que a mãe parece para o bebê “está relacionado com”, não é o mesmo do que a mãe vê no bebê. O espelhamento, então, diz Ogden, não é apenas uma relação de identidade, mas uma relação de relativa semelhança e, portanto, de relativa diferença. “No seu papel de espelho, a mãe (por meio do seu reconhecimento e identificação com o estado interno do bebê) permite que ele se veja como um outro (ou seja, se veja a uma certa distância de seu self que observa e experiencia)” (OGDEN, 1996, p.48).

Por meio da experiência de se ver fora de si mesmo (na mãe/outro especular), essa faceta da percepção da diferença por parte do bebê não é predominantemente uma percepção da diferença entre eu e não eu (isto é, a diferença entre self e objeto), mas uma vivência da diferença entre eu e mim (ou seja, entre um self-como-sujeito e um self-como-objeto). As observações que ele faz de si (como outro para si mesmo) no seu reflexo na mãe produzem os rudimentos da experiência de autoconsciência ou autorreflexão, algo como a percepção de uma eu-dade observável.

Assim, afirma Ogden, o eu como sujeito e como objeto só fazem sentido se relacionados entre si: cada forma de experiência da subjetividade, neste caso, cria a outra e é totalmente dependente dela. Eu sujeito e eu objeto não podem, portanto, ser criados pelo bebê isolado da mãe. O bebê requer a relação especular com ela a fim de se ver como outro dele mesmo. “Paradoxalmente, a ‘individualidade’ é tornada possível pela outra pessoa” (Ogden, 1995, p. 82). Trata-se aqui de uma experiência interpessoal na qual individualidade e alteridade criam-se mutuamente e são preservadas uma pela outra, dado que a mãe cria o bebê e este cria a mãe.

É do interior dessa perspectiva sobre a visão, o olhar e o espelhamento que se pode tentar apreender as principais considerações de Winnicott sobre Bacon, nome que se impõe sempre que queremos compreender mais detalhadamente as relações entre o rosto e o self. “Os rostos de Bacon”, diz Winnicott, “parecem-me muito afastados da percepção do real; olhando para rostos, parece-me que ele empreende um penoso esforço no sentido ser visto, que está na base do olhar criativo”. (WINNICOTT, 1975, p.157). A condição originária da criação de um self e de um mundo encontra-se aí satisfeita: Francis Bacon, no dizer de Winnicott, vê-se ele próprio no rosto da mãe. Mas entre eles - nele ou nela - um movimento de torção lança-os, e nós junto com eles, através da pintura, em um domínio distante da perceptividade comum.

Nesta torção, afirma Rogerio Luz, “Bacon procura ser percebido, quer o ser percebido, o percepi, ao mesmo tempo em que procura escapar ao que há de terrível ou precário em tal condição” (LUZ, 1988, p.250). Sua tarefa não é a de perceber primeiro para só então representar aquilo que percebeu - reduplicação da pintura figurativa que ele recusa através da pura apresentação da figura. Segundo Luigi Ficacci, para Bacon “a pintura não é um campo de imitação da realidade aparente, mas uma ação autônoma e artificiosa que surge das necessidades mais recônditas e instintivas do

indivíduo, dominada exclusivamente pela força profunda e primitiva de uma expressão” (FICACCI, 2003, p. 16).

No limite, como mostrou Deleuze, as figuras de Bacon não são, de modo algum, corpos supliciados, e sim corpos comuns em situações comuns de constrangimento. Os corpos, as cabeças, as figuras de Bacon são carne, diz Deleuze. “É o que interessa a ele são as forças invisíveis que se exercem sobre a carne. Não é a relação forma-matéria, mas material-forças” (DELEUZE, 2018, p. 244). Tornar visíveis as forças pelo efeito que elas têm sobre a carne é o que realmente importa ao pintor irlandês. O que lhe interessa não é o movimento, mas o seu efeito sobre um corpo imóvel: cabeças desfeitas pelo vento, deformadas por um choque. Se há um sentimento em Bacon, não é exatamente o gosto pelo horror, mas a piedade, uma intensa piedade: piedade pela carne, inclusive a piedade pela carne morta dos animais. Em entrevista a Franck Maubert ele se indagava: “somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue acho sempre surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne (...) A carne realmente fustigou todos os meus instintos” (MAUBERT, 2010, p. 30).

Mas o que também é muito interessante, continua Deleuze, é a maneira através da qual Bacon, por sua conta, rompeu com a figuração: não se trata de impressionismo, expressionismo, simbolismo, cubismo ou abstração. Nunca se rompeu assim com a figuração, elevando a figura a um tal nível. “É a confrontação da figura com a superfície plana e seu amplexo solitário na ‘shallow depth’ rasa” que arrancam o quadro de toda narratividade, mas também de toda simbolização” (DELEUZE, 2018, p. 247). A figuração inserida em uma narrativa simbólica, só atinge a falsa violência da representação ou do significado, sem nada exprimir daquilo há de violento na sensação, ou seja, no ato de pintar. Como disse Bacon, em uma de suas famosas entrevistas com David Sylvester, “eu sempre espero estar apto a produzir um grande número de figuras sem uma narrativa” (SYLVESTER, 1993, p. 72). Como observa Deleuze, são os ritmos, e somente estes ritmos, que se tornam personagens e objetos. São eles os únicos personagens, as únicas figuras. Podem até ser percebidos como monstros do ponto de vista da figuração, mas do ponto de vista das figuras, são ritmos e nada mais.

Na raiz do perceber, Bacon nos aponta, há o ser percebido, um ser instalado na precariedade que o coloca entre a atestação da existência própria por um outro olhar e o olhar perseguidor que coisifica ou destrói. É desta situação paradoxal – o fato de estar suspenso, em imagem, ao olhar do outro como condição de consistir em si mesmo (um simples estado de ser) – que pode surgir o gesto criador. Com o apoio do ambiente, o gesto criativo supõe o que Winnicott chamou de sentimento de ser, o experimentar-se como existente. O self, mais do que um estado, é um processo que se desdobra ao longo da vida, ocorrência ou acontecimento do sentir: sentir-se vivo, sentir que o mundo está vivo e que a vida vale a pena.

Se os rostos de Bacon, são, no dizer de Winnicott, tão distantes da percepção real, é que, para Bacon, olhar e ser visto, a arriscada passagem de um a outro, são a matéria mesma da criação. Segundo Rogério Luz, “a arte de Bacon vai à gênese da apresentação – e faz com que esta se distancie de tal modo do real da percepção habitual que a reduplicação do real na representação se torna impossível” (LUZ, 1988, p. 250). O comentário de Winnicott sobre Bacon precede e introduz um substituto para o cogito cartesiano: a formulação da primeira emergência do ser em imagem, uma espécie de princípio ótico que serve de base para um novo cogito existencial, formulado nos seguintes termos: “Quando olho, sou visto; logo, existo. Posso agora me permitir olhar e ver. Olho agora criativamente e sofro a minha apercepção e também percebo” (WINNICOTT, 1975, p.157). Afastando-nos de Descartes, o exame do papel do olhar materno como espelho fiel que dá consistência a uma subjetividade mais integrada nos leva a Berkeley e seu empirismo: ser consiste em ser percebido.

Na perspectiva winnicottiana, a noção de apercepção se refere à experiência subjetiva que o infante faz da mãe posto que, nos momentos mais primitivos de sua existência, ela é experimentada como um objeto subjetivo. A apercepção refere-se ao olhar criativo dirigido ao mundo externo, o qual se contrapõe à pura percepção que remete à relação com o ambiente enquanto realidade objetiva. O infante precisa, portanto, olhar e ser visto “para poder existir e constituir sua incipiente identidade (o si-mesmo primário). Ele tem necessidade da vivacidade e confiabilidade do olhar materno para se sentir vivo e espontâneo” (LEJARRAGA, 2012, p. 37). Tal experiência de ser, em sua indissociabilidade da apercepção, é um dos principais fatores que fazem com que o bebê se sinta real e a vida valha a pena.

O que a mãe vê é um corpo visível, afetivamente investido, mas distinto no tempo e no espaço, um corpo que encontra no olhar do outro um ponto de apoio para sentir-se existindo. Meu olhar (do bebê) testemunha minha visibilidade para um outro, a mãe-ambiente, a qual me devolve a minha consistência de ser singular, em sua autonomia. Essa autonomia é simultânea à relação como os primeiros objetos parciais. O infante é ele mesmo e o seio. O self se desenvolve, portanto, nessa dobra entre dois movimentos coexistentes: interiorização em direção à multiplicidade dos selves primitivos, anterior a qualquer figura; e exteriorização em direção às configurações de sucessivos e mutáveis objetos com os quais se relacionar, mesmo que ainda não haja consciência disso.

Mas será que para Winnicott tornar-se imperceptível significaria não existir? Estaria ele apenas repetindo Berkeley? De modo algum, aliás, é mesmo o contrário, porque, do seu ponto de vista, o ser percebido permite, ao mesmo tempo, a reserva de um núcleo incomunicável do self. Do seu ponto de vista aquilo que chamamos de eu central não apenas não se comunica como “é para sempre imune ao princípio de realidade e para sempre silencioso. Aí a comunicação é não-verbal; é como música das esferas, absolutamente pessoal. Pertence ao estar vivo. É normalmente daí que se origina a comunicação” (WINNICOTT, 1983, p. 174).

Nota-se que o psicanalista britânico elabora uma teoria da comunicação que evidentemente encontra sua positividade na não-comunicação e num certo isolamento. O tornar-se imperceptível é a exigência de não ser encontrado nem decifrado: exigência que um artista como Bacon, por exemplo, nos revela com sua pintura. Tal paradoxo, como assinalado por Masud Khan, constitui um momento inicial que põe em relação o indivíduo e o ambiente: é a mãe ambiente, na medida em que seu olhar é espelho do que ela vê, isto é, a imagem fiel da criança, que torna possível a emergência de um self autônomo em sua alteridade e em seu isolamento (KHAN, 2000). Se o pensamento de Winnicott joga aqui mais uma vez, provocativamente, com paradoxos é porque para ele o próprio exercício do pensamento é paradoxal e tanto a arte quanto a vida são exemplos disso.

E se o que está na base do trabalho de Bacon é essa busca por ser visto, base de todo olhar criativo, é certo igualmente que ele procura não ser descoberto e escapar à visão do outro. O artista, afirma Luz, “nos dá acesso ao duplo risco de ser e não ser percebido ou encontrado, cristalizar-se para sempre na máscara figurativo-representativa, no padrão aceito pelo hábito da reduplicação, ou perder-se de vez na forma que se indiferencia” (LUZ, 1988, p. 253).

A propósito de uma paciente sua, grande admiradora de Bacon, que teme nada ver ao se olhar no espelho, Winnicott lembra a importância, para o pintor, de proteger suas telas com vidro, porque através deste recurso, ao mesmo tempo em que acentua o recuo da obra em relação ao ambiente, o espectador também pode se ver refletido nelas. O olhar que este dirige à obra é assim devolvido sob a forma da sua própria imagem. Nestas condições, segundo Ficacci, o reflexo deixa de ser um estorvo e o espectador

real poderia se ver refletido “em uma pintura de perceptibilidade intermitente e até impenetrável, distante e misteriosa” (FICACCI, 2003, p. 28). Além disso, o próprio Bacon dizia que “o vidro também ajuda a unificar o quadro” (SYLVESTER, 1993, p. 101).

Mas aí há algo mais, afirma Deleuze: o vidro inclui o espectador para que a figura – retrato, cabeça, corpo – se exclua ou se exile do olhar deste mesmo espectador. Neste sentido, segundo o filósofo francês, não há propriamente espectador para uma obra de Bacon, mas uma testemunha que faz parte da própria figura. Na verdade, os rostos de Bacon, que Winnicott vê tão distantes da realidade, passam por um tratamento bastante específico. Deleuze nos mostra que trata-se de “um projeto muito especial que Bacon persegue enquanto retratista: desfazer o rosto, reencontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto” (DELEUZE, 2002, p.27).

O olhar de Bacon reflete uma configuração distorcida ou disforme, uma cabeça por detrás de um rosto que se indetermina: um corpo ou uma carne, diz Deleuze, em ritmo circular e dissipativo. A cabeça como ponto gerador e giratório de fusão de planos ou órgãos, abole o rosto como instancia personológica, representação consciente de uma substância psíquica individuada: o rosto como “retrato da alma”. Outras forças, mais fundamentais, anteriores à máscara ou persona, atravessam a cabeça e o corpo, e os reenviam à precariedade da existência visível. A figura em Bacon não funda nem aliena uma identidade representativa. Trata-se, no caso, de pintar as forças, numa perspectiva figurativa, conjurando o que há de figurativo, narrativo ou ilustrativo na figura como representação para priorizar seus aspectos intensivos (DELEUZE, 2002). Na perspectiva de Winnicott, Bacon exporia a relação de gênese mútua, não reflexivo-representativa, entre a insistência no self, isolado e autônomo, e a primeira modalidade de acesso ao existente em imagens.

De acordo com Luz, o que vemos na obra de Bacon é que a obra nos vê. Sua força está em lançar-nos de volta à nossa própria solidão. Tornamo-nos sujeitos à obra, ou testemunhos dela, como quer Deleuze, “pelo que ela nos libera para uma viagem de volta ao ser isolado, à dignidade de um exterior que ela desconecta, independente de supostos processos identificatórios baseados em alguma condição partilhada comum” (LUZ, 1988, p. 255)

Para Deleuze, o isolamento da figura a que se seguem deformação, estiramento e dilatação, contração e aspiração, atravessa toda a obra de Bacon: “extrema solitude das figuras, extremo enclausuramento dos corpos que exclui todo espectador: a figura só se torna tal através desse movimento em que ela se enclausura e que a enclausura”, diz o autor (DELEUZE, 2002, p. 22-23). Tal movimento nada tem a ver com a ordem da representação figurativa, mas remete à indeterminação e ao reverso da forma, à desconstrução e progressiva redução das intensidades em direção ao informe e ao inorgânico.

A obra de Bacon, algumas vezes, quase nos repele em seu isolamento. Como se nos víssemos diante da opacidade da apresentação pura, do registro factual do que ocorre naquela busca do ser (visto) da visão. Seu pensamento ou concepção estética nos submete a este ser visto cuja deformação é antes de tudo uma espécie de movimento em direção ao indiferenciado. Na verdade, é como se ele nos colocasse diante do seguinte dilema: experimentar uma intensidade máxima de ser na qual repousar, ou nos fixarmos diante da extinção de qualquer movimento. Winnicott assinalava algo próximo disto, investigando a noção de self, ao discernir a dimensão mais geral da condição dolorosa do artista. Neste “podemos detectar (...) um dilema inerente, que pertence à coexistência de duas tendências: a necessidade urgente de se comunicar e a necessidade ainda mais urgente de não ser decifrado” (WINNICOTT, 1983, p.168).

Como dizíamos no início, Bacon não é propriamente objeto de uma leitura psicanalítica por parte de Winnicott. Muito pelo contrário, em sua abordagem, a obra do pintor irlandês é absolutamente soberana: ao mostrar-se, ela ensina o difícil e árduo trajeto rumo à visibilidade, sobre um fundo de indeterminação. Portanto, para o psicanalista britânico não haveria qualquer razão para procurar nos bastidores de sua pintura um sujeito que se exprimiria na obra, que por sua vez o representaria. O movimento de ser visto e desaparecer na invisibilidade, de exibir-se e ocultar-se, de ganhar e perder forma, é o que é apresentado de imediato e de maneira incontestável em seu trabalho. Na obra, e não no autor ou em alguma suposta interioridade psíquica, esse movimento se atesta. O paradoxo criativo do sentir – do sentir-se existindo – efetua-se nela como experiência estética. O perigo amedrontador e o júbilo extático desse processo de emergência à manifestação visível, de passagem à existência, tão essencial à pintura de Bacon, é o momento crucial de desencadeamento, na obra, de um processo de subjetivação ou de um devir singular que existe e insiste. O ato pictórico de sua arte não ilustrativa agiganta a sensação, liberando-a dos acidentes que a condicionam sem que ela perca a sua concretude e se torne uma abstração.

Sua pintura figural, não figurativa, radicalmente apartada de qualquer imitação da realidade, transformando a experiência existencial em sensação, registra o hiato entre o olhar e o ser percebido de maneira implacável. As figuras de Bacon – desfiguradas, reconfiguradas, transfiguradas – não ilustram qualquer suposta lei de estruturação do inconsciente: lei da culpa que se segue à castração, lei da falta que um terceiro todo poderoso impõe. A interpretação de um sentido oculto que poderia vir à tona, em forma de enunciado, no interior da linguagem – em torno de uma falta a que estaria supostamente submetida nossa radical contingência e finitude – Winnicott substitui a experiência de ser se fazendo, sendo ou existindo, na fronteira ou espaço potencial em que se defrontam, se excluem, se fundem e se autonomizam, o sujeito e o objeto da arte. Na verdade, ao introduzir a necessidade de se recorrer ao paradoxo e com isso deslocar a posição do sujeito do pensamento para o interior desta dimensão paradoxal sem resolve-la racionalmente, “Winnicott rompeu com algo da longa tradição de ciência positivista que ainda habitava certo fundo epistemológico da psicanálise, alterando a própria lógica de formulação da metapsicologia baseada em algum tipo de distinção entre sujeito e objeto” (AB’SÁBER, 2021, p. 88-89).

Para o pensador da transicionalidade as obras de arte não solicitam interpretações psicanalíticas. Elas são antes modos de experiência que podem vir a orientar a prática e a teoria psicanalíticas (LUZ, 1988a). O pensamento regido pelos processos primários, de que a arte é excelente exemplo, não é objeto do pensamento psicanalítico, mas o campo em que este se movimenta. Decorre daí, em Winnicott, a importância da relação entre o ser si mesmo e o olhar do outro, de que somente podem dar conta termos ou processos de transição ou de passagem: integração e não-integração, comunicação e não-comunicação, amorfia e padrão formal, territorialização e desterritorialização. Resumindo, paradoxalmente, ser e não-ser. O pensamento sem lei, que se apresenta na arte, rebelde à lógica identitária, insubmisso ao poder do negativo e da morte, manifesta-se no errante exercício do próprio pensamento e da prática psicanalíticas. Nessa errância, tal como Winnicott a exerceu, arte e psicanálise podem, quem sabe, se encontrar em uma relação de absoluta liberdade e, neste sentido, afirmarem suas respectivas potências e singularidades.

## Sobre o artigo

Recebido: 18/02/2021

Aceito: 09/04/2021

## Referências bibliográficas:

- AB'SABER, T. **Winnicott: experiência e paradoxo**. São Paulo: Ubu Editora, 2001.
- ARCHIMBAUD, M. Francis Bacon. In: BACON, F. **Entretiens avec Michel Archimbaud**. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon - logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, G. Prefácio para edição norte-americana de Francis Bacon – lógica da sensação. In: Deleuze, G. **Cartas e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 244-269.
- FICACCI, L. **Bacon**. Madrid: Taschen, 2003.
- KHAN, M. Prefácio. In: Winnicott, D. W. **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LEJARRAGA, A. L. **O amor em Winnicott**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- LUZ, R. Ser imagem para outro (Winnicott/Bacon). In: LINS, M. I. e LUZ, R. D. W. **Winnicott: experiência artística e experiência estética**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1998, p. 250-253.
- LUZ, R. Winnicott e a experiência artística. In: LINS, M. I. e LUZ, R. D. W. **Winnicott: experiência artística e experiência estética**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1998a.
- MAUBERT, F. **Conversas com Francis Bacon**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- OGDEN, T. Sobre o espaço potencial. In: GOVACCHINNI, P. L. **Táticas e técnicas psicanalíticas: D. W. Winnicott**. Porto alegre: Artes Médicas, 1995, p. 82-119.
- OGDEN, T. **Os sujeitos da psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.
- SYLVESTER, D. **Interviews with Francis Bacon**. London: Thames & Hudson, 1993.
- WINNICOTT, D. W. Comunicação e falta de comunicação, levando ao estudo de certos Opostos (1963). In: WINNICOTT, D. W. **O ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983, p. 168-174.
- WINNICOTT, D. W. O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil (1967). In: WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p. 154-157.