

A Poética de Francis Bacon

The Poetic of Francis Bacon

*Sonia Borges*¹

Resumo

A partir da perspectiva psicanalítica, a autora aborda a obra de Francis Bacon se utilizando de uma concepção estética que a reconhece como uma realidade ontológica. Dessa forma, considera que como obra de arte, são seus próprios elementos constitutivos, numa tensão interna, que são capazes de provocar efeitos ou as sensações que são o seu objetivo último conforme defendia Bacon. Em sua análise a autora examina e discute a dialética “tempo - espaço”, revelada pelo poeta pintor, como sendo de especial interesse para a clínica psicanalítica na medida em que esclarece importantes questões relativas ao Real como impossível, tal como o compreendeu Lacan. A pintura de Bacon examinada como referência à “sublimação criacionista da pulsão de morte” permite, segundo a autora, vislumbrarmos o para além da cadeia significante. Conclui que a arte, assim como a clínica psicanalítica, supõe deslocamentos subjetivos que implicam corte - rompimento com a tendência unificadora e pacificadora de Eros.

Palavras-chave: Real; tempo; espaço; Francis Bacon.

Abstract

From the psychoanalytic perspective, the author discusses the work of Francis Bacon by using a aesthetic conception that recognizes it as an ontological reality. Thus, consider that as a work of art, their own constituents, in internal tension, are capable of causing effects or sensations that are its ultimate goal as advocated by Bacon. In his analysis, the author examines and discusses the dialectic “time - space,” revealed by the poet/painter, as being of particular interest to the psychoanalytic clinic once it clarifies important issues related to Real as impossible, as Lacan understood. Bacon’s painting examined by reference to the “creationist sublimation of the death drive” allows us, according to the author, to glimpse beyond the significant chain. The author concludes that art, like the psychoanalytic clinic, assumes subjective displacements implies in cutting - breaking with the trend of an Eros that unifies and pacifies.

Keywords: Real; time; space; Francis Bacon.

Recebido em 13 de outubro de 2012
Aprovado em 14 de novembro de 2012
Publicado em 28 de dezembro de 2012

Em 1973, no Seminário 21, Os não tolos erram, Lacan (1973-1974/ Inédito) afirma: “o espaço implica o tempo e o tempo nada mais é que uma sucessão de instantes de contração. O tempo é talvez a eternidade do espaço” (Seminário inédito, Lição de 11/12/73). Quase um ano depois, ainda neste Seminário, critica a visão da ciência e a de certos filósofos que adotam uma concepção de tempo linear e diacrônica, “incompatível com o próprio tecido do real”. Em 64, já tentara representar topologicamente a dialética tempo - espaço com a garrafa de Klein. Desde então, passou a se perguntar: “como definir aquilo que em um conjunto de dimensões faz de uma só vez superfície e tempo?”.

A pintura de Bacon parece-me ilustrar, ou mesmo facilitar a apreensão desse “real impossível”, o tempo, em sua dialética com o espaço. De que recursos terá se valido para ser capaz de tão magnificamente subjetivá-la e formalizá-la nos limites de suas telas? Provavelmente responderia esta questão reafirmando o seu compromisso, do qual nunca abriu mão, o de pintar sensações. Mesmo que o considerasse uma tarefa impossível, não hesitava em queimar as suas telas por não haver conseguido, já que não admitia outra finalidade para as artes. “Eu pinto forças, e não figuras”, dizia ele a Sylvester (2007), importante crítico de arte inglês, a quem concedeu entrevistas durante vinte anos.

Ainda que um dos pintores mais reconhecidos da história da arte, há, por parte dos críticos, certa dificuldade em situar Bacon numa Escola ou movimento. Ora é tido como expressionista, ora como abstracionista, representante da chamada pintura existencial ou, ainda, do vitalismo. Mas, qualquer que seja o pertencimento a escolas ou movimentos a ele atribuídos, podemos afirmar, em linguagem da psicanálise, que Bacon visa, com sua pintura, dar lugar à expressão do pulsional. Crítico feroz da pintura figurativa ou dos ideais naturalistas, em suas telas constata-se a

recorrência da figura, mas já desfigurada pelos processos de subjetivação que suportam a sua formalização.

Bacon revela, em suas entrevistas a Sylvester (2007), seu esforço para substituir, em seu trabalho, os processos racionais ou intencionais, pelo “trabalho do acaso” ou “das tintas”, como caminho para atingir o objetivo tanto de pintar, como de transmitir sensações. Empenhava-se em descrever os processos subjetivos que estariam envolvidos em sua prática artística. É interessante observar, como veremos mais adiante, que busca realizar a proeza de fazer a mostra de relações topológicas entre tempo e espaço, tal como Lacan buscou fazer com a garrafa de Klein.

Sabemos do interesse teórico e clínico da psicanálise pelas questões relativas às diversas formas de subjetivação inerentes às relações de objeto e, mais especificamente, às que ocorrem no tratamento. Na esteira de Freud e Lacan, que enfatizaram que os artistas podem ensinar aos psicanalistas, seria plausível pensarmos que a apreensão dos modos de subjetivação presentes na formalização da obra de arte poderiam explicitar processos psíquicos próprios ao tratamento analítico? Poderíamos pensar que a apreensão de formas de subjetivação produtoras do novo campo da prática artística poderiam esclarecer e até trazer também algo novo para a reflexão sobre os processos que suportam as mudanças subjetivas que ocorrem no tratamento? Esta nos parece ser a interessante orientação de trabalho sugerida pelos textos de Safatle (2006) para os estudos que buscam fazer relações entre arte e psicanálise. Esta orientação está respaldada, sobretudo, em algumas referências a trabalhos de Lacan, em que, segundo Safatle, este recorre à arte como um “modo próprio de apreensão de objetos que resistem aos procedimentos gerais de simbolização reflexiva [...]” (p. 273). De acordo com Lacan (2001, p. 183): “aquilo a que nos dá acesso o artista é o lugar do

que não se deixa ver, resta ainda nomeá-lo”. Este caminho nos parece condizente com a ideia de que o artista pode ensinar à psicanálise. É, portanto, bastante instigante.

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

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

Deleuse (2007) reconhece no trabalho de Bacon, uma “lógica das sensações”. Um exemplo disto são as várias telas em que, sucessivamente, representa o “grito”, buscando fazê-lo, como dizia, “como jamais alguém o teria feito”. Mas, ao mesmo tempo, afirma que o seu intuito nunca foi o de pintar o horror, que supostamente originaria o “grito”, mas, o próprio “grito”, de modo a tornar audível o inaudível. Bacon está falando da sensação do “grito”, enfatizando o sensível. Pode-se pensar numa crítica às estéticas que realçam a ideia no ato de criação ou de fruição da obra de arte. Em linguagem da psicanálise, pode-se dizer que Bacon visaria a destituir o eu, como pólo imaginário de projeções narcísicas, de sua primazia, no ato de formalização de sua pintura, assim como a romper com repetições fantasmáticas que podem representar limites ao processo criativo.

Figura 1: “Cabeça VI” - 1949

Indagado por Sylvester (2007) sobre um de seus mais belos quadros, Bacon relata:

Um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo [...] de repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão brotou o quadro [...] (p. 11)

Figura 2: “Segunda versão da Pintura 1946” - 1971

Referindo-se à gênese da pintura em Bacon, Deleuse (2007) comenta:

pintar para Bacon é como equilibrar-se em uma corda tensionada entre aquilo que se costuma chamar de pintura figurativa e aquilo que é abstração, mas, na verdade, nada tem a ver com ela. É uma tentativa de fazer como que a coisa figurativa atinja o sistema nervoso de uma maneira mais violenta e penetrante. (p.12)

Para Bacon, a tela nunca estaria em branco, mas, preenchida por clichês, de que seria necessário se livrar. E só haveria dois caminhos para isto: a pintura abstrata, ou, na via aberta por Cézanne, a pintura da sensação. Nas entrevistas a Sylvester (2007), expressou a inusitada opinião de que a pintura abstrata ainda lhe parecia insuficiente para desempenhar esta tarefa. E se pergunta: não haveria outra via mais direta e sensível para isto?

A via das sensações reafirma porque a sensação dirige-se à carne, ao corpo, e menos ao intelecto. Porque na sensação, a distinção sujeito-objeto é confusa, não só

no corpo do sujeito que sente, mas também na coisa sentida. Ao falar de seus esforços para a consecução desta tarefa, Bacon usa uma linguagem que nos remete à ordem do pulsional: “níveis sensitivos”, “domínios sensíveis”, “ordens de sensações”, “seqüências moventes”. Um quadro seria uma “seqüência movente” de sensações que estão em diversos níveis.

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

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

Menções à atemporalidade do inconsciente encontram-se dispersas em toda a obra de Freud. No texto “O inconsciente”, de 1915, retoma a questão e aponta três características do tempo descobertas na clínica: organização descontínua, ou não linear, eternidade ou imutabilidade, e independência do tempo cronológico, tal como percebido pela consciência como tempo vivido. (Freud, 1915/1996) Estas ideias adquirem ainda maior precisão quando, em 1920, em “Além do princípio de prazer”, põe em dúvida as categorias kantianas:

Em consequência de certas descobertas psicanalíticas, encontramos hoje em posição de empenhar-nos num estudo do teorema kantiano, segundo o qual tempo e espaço são formas necessárias do pensamento. Aprendemos que os processos mentais são em si mesmo intemporais. Isto significa, em primeiro lugar que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a ideia do tempo não lhes pode ser aplicada (Freud, 1920 / 1996, p. 39).

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

Na Carta 52, de 06 de dezembro de 1896, Freud enfatiza a relação tempo-memória:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente sob a forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo*, de acordo com as novas circunstâncias - a uma *retranscrição* (Freud, citado por Masson, 1986, p. 208).

Para Freud os “traços”, inscrições psíquicas constitutivas da memória vão sendo reestruturados continuamente segundo novas configurações. Desde o “Projeto”, de 1895, Freud (1895/19996) deixara muito claro não se tratar, neste movimento, de *transcrição* que implique um original e sua reprodução, mas repetição, com diferença. A ideia de repetição em Freud não diz respeito a qualidades ou quantidade, mas a grandezas, a magnitudes, a força, noções que não são explicativas, mas ajudam em sua descrição. Uma grandeza varia em um espaço-tempo, e o que se repete como memória não é um traço entendido como sempre idêntico, mas o traço como diferença invisível e indiscernível.

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

ao circuito tensão / resolução, que acompanha a dimensão quantitativa do princípio do prazer.

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

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

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

Voltando à questão mais específica do tempo, na formalização da pintura de Bacon, na figuração predominantemente de cabeças e corpos, é possível reconhecer que as sensações são promovidas particularmente pela organização topológica, a mesma que está sempre presente em seus quadros: três elementos entram em cone-

xão (ou “contração”): a própria “figura”, a “grande superfície plana” e a “área redonda”. A apresentação das figuras desfiguradas pela descontinuidade e deformação destes planos topológicos é responsável pelos efeitos de reversibilidade e ressonâncias mútuas entre os mesmos, produzindo-se, assim, as sensações de ritmo, movimento e tempo. Percebe-se que o que conta é a proximidade absoluta dos elementos, de modo que possam se imantar, organizando um regime de forças sensíveis que possibilita, inclusive, que a figura passeie pelos vários planos. É incrível observar que, nos quadros de Bacon, não se trata de passar do espacial ao temporal, mas de realizá-los a um só tempo. Bacon realiza a proeza de mostrar na superfície de suas telas, o que Lacan buscou demonstrar com a garrafa de Klein: “que o tempo é talvez a eternidade do espaço”.

Figura 3: “Estudo sobre o corpo humano” - 1973

Como se pode ver, a chamada “grande área”, assim como a “área redonda” também se movimentam, em fuga ou aproximação da “figura”. Trata-se de uma justaposição, mas, por cortes e rupturas, num cubismo baconiano que desterritorializa as “figuras”, desmaterializa os corpos, dado que as sensações que promovem vêm de percepções sempre inacabadas que, por isto, nos ultrapassam. Estes mesmos processos de imantação e de ressonâncias mútuas ocorrem também nos trípticos considerados por Bacon como lugares também de crítica à ideia de representação no sentido clássico, neles estendida à narração. Bacon recusa, nesta sua crítica, a ideia de sentido como significado congelado ou pré-concebido. Fica claro que, tanto de seu lado enquanto criador, quanto da obra enquanto criatura, há uma evitação da suposição de positividade ou de identidades reconhecidas a partir de alguma intencionalidade ou

de ideais narcísicos ou fantasmáticos. Os estudos de Safatle (2006), já mencionados, nos levam a pensar a obra de Bacon como “expressão”, mas, pensada na chave pulsional. Nos trípticos, as imagens dispostas nas três telas - mas que constituem uma só obra - são espaço de múltiplas refrações e contrações que claramente impedem estabilidades e identidades perceptivas.

Figura 4: “Tríptico de 1974” - 1977

Considerando-se estas características da pintura de Bacon, não poderíamos pensar em examiná-la tomando como referência a “sublimação criacionista da pulsão de morte”? Lacan ([1959-1960] / 1986), no capítulo dedicado à sublimação, redimensiona a concepção de pulsão de morte reconhecendo-a como força criativa: “esse elemento estrutural que, a certa altura, faz com que haja o para além da cadeia significante, e sobre o qual ela (a cadeia significante) se funda e se articula como tal” (p. 260). Lacan conserva a ideia freudiana de pulsão de morte como retorno em direção à morte, mas é o próprio conceito de morte que se transforma em seu trabalho. Definida como “vontade de destruição”, mas, também, como “vontade de recomeçar”, a pulsão de morte, seria constitutiva de processos de subjetivação e formalização, cuja característica seria a de escaparem ao poder organizador do eu e da linguagem.

Na arte de Bacon, como vimos, tal procedimento aparece como tendência ao informe ou à desfiguração. O recurso à abjeção seria a tônica, o que mais se repete em seus quadros. Sinônimo de aviltamento, degradação, a abjeção em um suporte qualquer prefigura uma criação que se relaciona - talvez possamos usar o termo - com a “dessublimação”. Ou seja, para a “elevação do objeto à dignidade de Coisa”, movimento necessário à criação, recorre-se ao desvelamento, em toda a sua cruz, do que no humano parece ser indigno de representação,

que é então, apresentado como deteriorização, excreção, desaparecimento – no sentido da morte. Tem-se acesso a vislumbres da Coisa, como não poderia deixar de ser, apresentada “por outra coisa”, mas “outra coisa” que se caracteriza por provocar estranheza.

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

Figura 5: “Auto-retrato” - 1971

Figura 6: “Estudo de um nu agachado” - 1945

Localizar, assim, o gozo da sublimação nos procedimentos de abjeção, não apenas enfatiza o caráter pulsional da criação, como traz a sublimação para o campo do “mal estar”, do “para além do princípio do prazer”, ou seja, da pulsão de morte. A arte, assim como a clínica, supõe deslocamentos subjetivos que implicam corte, rompimento com a tendência unificadora e pacificadora de Eros. Lacan teve o mérito de compreender que, para além do movimento do retorno ao mesmo, a pulsão de morte pode ser incorporada como motor da invenção e da cura, porque possibilita o rompimento com o que já é, ou já está aí. Rompimento com o poder também unifica-

dor, não apenas do imaginário, mas, também do simbólico, tal como Deleuse (1987) reafirma ao apontar que a morte procurada pela pulsão “é o estado de diferenças livres quando elas não estão mais submetidas à forma que lhes era dada por um eu. Quando elas excluem minha própria coerência, assim como de outra identidade qualquer” (p. 149).

Pulsão de vida e pulsão de morte estão intrincadas na origem da obra de arte. Se toda pulsão é virtualmente pulsão de morte, isto significaria uma relação do sujeito com algo que é irredutivelmente desconhecido, ainda que no “interior de si mesmo”, a causalidade pulsional. Ainda que Lacan não o mencione, as ideias de Nietzsche parecem ressoar aí: a possibilidade criadora está referida à duplicidade do apolíneo e o dionisiaco. Nietzsche se refere a Apolo e Dionísio como “pulsões artísticas da natureza”. O termo natureza deriva do termo grego *natura*, que diz respeito a nascimento, ao que tem força de nascividade, florescência. Se toda pulsão é virtualmente pulsão de morte, isto significaria uma relação do sujeito com algo que é irredutivelmente desconhecido, ainda que no “interior de si mesmo”, a causalidade pulsional.

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

REFERÊNCIAS

Deleuse, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Freud, S. (1996) O inconsciente. *In*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago Editora. (Original de 1915).

_____. (1996) Além do princípio de prazer. *In*. Edição Standard Brasileira das

Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (Vol. XVIII, pp. 17-75). Rio de Janeiro: Imago Editora. (Original de 1920).

_____. Projeto para uma psicologia científica. In. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (Vol. I). Rio de Janeiro: Imago Editora (Original de 1895)

Lacan, J. (1986) O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Original de 1959-1960).

_____. (Inédito) Seminário 21: *Les non dupes errent*. Lição de 11/12/73. (Original de 1973-1974).

_____. (2001) *Autres Écrits*. Paris: Seuil.

Masson, J. M. (1986) “Carta 52” (Freud, 06/12/1896). In: *A correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887 – 1904)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Safatle, V. (2006) Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In. RIVERA, T.; SAFATLE, V. (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, pp. 163-195.

Sylvester, D. (2007) *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naif.

Figura 1: “Cabeça VI” - 1949



Figura 2: “Segunda versão da Pintura 1946” - 1971



¹ Professora do Programa de mestrado “Psicanálise, Saúde e Sociedade” da Universidade Veiga de Almeida do Rio de Janeiro. Psicanalista, membro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano. Doutora em Psicologia da Educação, PUC/São Paulo Universidade Veiga de Almeida, Instituto de Ciências da Saúde, Curso de Psicologia. Rua Ibituruna, Tijuca 20271-020 - Rio de Janeiro, RJ. e-mail: sxborges@uol.com.br

Figura 3: “Estudo sobre o corpo humano” - 1973



Figura 4: “Triptico de 1974” - 1977



Figura 5: “Auto-retrato” - 1971



Figura 6: “Estudo de um nu agachado” - 1945

