

## **A PRECISÃO E A DISTORÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE DIEGO VELÁZQUEZ E FRANCIS BACON.**

**Prof. Antonio Gasparetto Júnior**

**Resumo:** O presente artigo é uma análise do diálogo entre dois pintores bem separados no tempo, Diego Velázquez e Francis Bacon. Nesse sentido pretende-se apresentar e discutir as releituras feitas por Bacon do quadro Inocência X de Velázquez.

**Palavras-chaves:** Diego Velázquez; Francis Bacon; Inocência X.

**Abstract:** This article analyzes the dialog between two painters so separated by time, Diego Velázquez and Francis Bacon. By this way, we want to show and debate about the rereading made by Bacon of Velázquez's Innocent X.

**Keywords:** Diego Velázquez; Francis Bacon; Innocent X.

### **Introdução**

O pintor espanhol Diego Velázquez viveu no século XVII e foi o pintor da realeza, destacou-se desde cedo pela precisão em suas pinturas. Com reconhecido dom e incansável nos estudos das Belas Artes não tardou para que conquistasse a fama como artista. Muitos consideram seu quadro de Inocência X como o primeiro retrato da história.

Já o pintor irlandês Francis Bacon viveu no século XX e foi muito influenciado pela beleza das obras de Velázquez, porém sua característica nunca foi a precisão apresentada pelo espanhol. Muito pelo contrário, Bacon aposta na distorção e angústias de suas imagens, suas pinceladas não possuem a suavidade quase real de Velázquez, mas causam traços de impacto e desconforto no observador que fica aflito com o tipo de agressão que o irlandês oferece ao sistema nervoso. Exatamente três séculos após Velázquez pintar o retrato de Inocência X, Bacon arrisca-se pelos caminhos da releitura e oferece perspectivas de um novo tempo para a obra prima de 1650.

Neste artigo procura-se apresentar um pouco do diálogo existente entre Diego Velázquez e Francis Bacon, a partir da descrição de suas obras, que envolvem Inocência X como retratado, e de uma breve compreensão do ambiente cultura e social ao qual cada um dos pintores foi submetido em suas vidas é possível notar como cada tempo traz suas características e que ficam evidentes através da arte. É importante compreender o homem associando, inicialmente, dois fatores: o seu tempo e espaço de vida. Partindo dessas duas premissas é que se pode compreender a beleza de obras que são tão contrastantes, como neste caso, mas que carregam em si toda uma série de

significados ou sentimentos de um pintor ou uma sociedade, que aqui se separam por 300 anos, e ainda permitem gerar resultados tão significativos para a História da Arte.

## 1. A precisão de Velázquez



Auto-retrato de Diego Velázquez, disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Diego\\_Vel%C3%A1zquez](http://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez)

Dom Diego Velázquez de Silva nasceu no dia 6 de junho de 1599 em Sevilha, filho de um nobre advogado de ascendência portuguesa, Juan Rodríguez de Silva, e uma sevilhana, Dona Jeroníma Velázquez. Sua família percebeu sua vocação logo cedo e em 1610 foi levado para estudar com Francisco Herrera, um pintor naturalista apaixonado pela arte de Caravaggio. Entrou como aprendiz no estúdio de Francisco Pacheco em dezembro do mesmo ano, já no começo do ano seguinte seu pai assinou um contrato em nome de Velázquez para um aprendizado ao longo de seis anos com Pacheco. Assim o jovem pintor se dedicou ao estudo das Belas Artes inclinando-se para um capricho singular e notável, iniciando com pinturas de animais em geral onde demonstrava grande capacidade nas representações que pareciam naturais. Incansável nos estudos, exercitava-se com as lições gravadas na história da pintura de vários autores, como as técnicas de simetria do corpo humano, em Alberto Duvero; de anatomia, em André Bexalia; de fisionomia, em Juan Batista Porto; de perspectiva, em Daniel Bárbaro; de geometria, em Euclides; de aritmética, em Moya; e de arquitetura, em Vitrubio e Vênola<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

Velázquez casou-se com a filha de seu professor, Juana, com quem teve Francisca. A personalidade de seu mestre e sogro o forneceu uma sólida formação técnica e acesso a um meio valioso para sua profissão, Pacheco o encarregou de ir a Madrid em 1622 e pintar o retrato do poeta Luís de Góngora, nesta viagem foi apresentado ao conde-duque de Olivares e passou a ter acesso às coleções reais. Em 1623 o rei da Espanha, Felipe IV, já encantado com o trabalho de Velázquez, encomenda seu retrato e termina o nomeando como pintor real em substituição a Rodrigo de Villandrano, o qual havia falecido no ano anterior. Infelizmente o paradeiro dessa obra, retrato equestre do rei, é desconhecido.

O pintor espanhol foi muito influenciado no início pelas técnicas do contraste entre zonas escuras e zonas iluminadas por um único foco de luz usadas por Caravaggio, as quais são conhecidas como *tenebrismo*, buscava nelas mostrar os detalhes de cada modelo. Ao conhecer o pintor barroco Rubens despertou o desejo de conhecer a Itália, onde iria passar algum tempo em duas oportunidades. Conseguiu a liberação do rei em 1629 e foi para Veneza, onde ficou encantado com tudo que viu. Segundo Henriqueta Harris, o pintor fez uma cópia de um quadro de Tintoretto, que representa Cristo dando comunhão aos discípulos, e estudou em obras de Michelangelo e Rafael em Roma<sup>2</sup>. Como seus serviços faziam falta ao rei espanhol decidiu retornar depois de um ano e meio de ausência, em 1631, e foi muito bem recebido.

Somente muitos anos mais tarde Velázquez consegue retornar à Itália, na ocasião o rei espanhol desejava montar uma galeria adornada por grandes pinturas e Diego Velázquez se ofereceu para ir até Roma e Veneza escolher e buscar as melhores obras de Tiziano, Pablo Veronés, Bassano, Rafael Urbino, Parmesano, entre outros. De acordo com Julián Gállego, a embaixada real saiu de Málaga em 21 de janeiro de 1649 e chegaram em Génova no dia 11 de março<sup>3</sup>. Velázquez levava ainda consigo um presente para o papa, que encontraria em Roma, em função das comemorações de seu jubileu. Até chegar em Roma o pintor passou por outras cidades nas quais recebeu várias encomendas e teve contato com outras diversas obras e pintores. Ao longo dessa segunda viagem à Itália teve contato, em especial, com Carona, Sacchi, Cerquozzi, Salvador Rosa<sup>4</sup>, Poussin e Claude Lorrain<sup>5</sup>. No tocante de sua missão incumbida pelo rei espanhol, Boschini, veneziano pintor e poeta aluno de Palma, relata que Velázquez

---

<sup>2</sup> HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Ediciones, 2003. P. 202-203

<sup>3</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthopos editorial del hombre, 1988. P. 104

<sup>4</sup> Salvador Rosa era também músico, poeta, ator e desenhista.

<sup>5</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthopos editorial del hombre, 1988. P. 109

comprou pelo menos cinco quadros, entre eles dois de Tiziano, um de Tintoretto e dois de Veronés. Adquirindo ainda um conjunto de pinturas de Tintoretto também antes do regresso<sup>6</sup>.

Em Roma foi muito bem recebido e tratado especialmente pelo sobrinho adotivo do papa Inocência X. Como retratista na corte papal tudo indica que Velázquez não teve inimigos, pois era amigo dos grandes mestres do retrato, os escultores Gianlorenzo Bernini e Alessandro Algardi. Inclusive, os retratos feitos por Velázquez excederam em muito as obras dos mesmos, retratando desde seu ajudante até o papa, o que dificulta até mesmo uma cronologia das obras<sup>7</sup>.

Sem dúvida seu trabalho mais importante seria o retrato de Inocência X. Monsenhor Giovanni Battista Pamphili, nascido em 6 de maio de 1574, havia se tornado o supremo pontífice em 15 de setembro de 1644 assumindo abertamente uma postura contra os franceses, como demonstra Eamon Duffy<sup>8</sup>. Inocência era inimigo do partido francês e chegou a expulsar alguns franceses de Roma, outros para se adaptar adotaram o traje espanhol. Madrid aplaudiu sua eleição, já que no papado anterior Urbano VIII havia dirigido sua política toda em função da França e deixou de lado totalmente a Espanha. Entretanto, Inocência X não deixava muito claro seus sentimentos, era de caráter difícil, era reservado e caprichoso, ora cortês e ora frio<sup>9</sup>. No lado artístico é um papa de luxo, Bonamini, Rainaldi e Algardi ganham muito com o novo pontífice. Velázquez também dará um grande passo rumo a solidificação e glória de seu nome como pintor ao produzir o retrato do papa, Julián Gállego comenta que antes dele Bernini e Algardi também fariam retratos do papa, onde expressariam a imperiosa autoridade de Inocência<sup>10</sup>, mas nenhuma obra superaria a maestria do trabalho do espanhol. Segundo Jonathan Brown, Inocência conheceu Velázquez quando esteve em Madri, entre 1626 e 1630, na ocasião como núncio e desde então admirava o trabalho do pintor da corte espanhola<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 105

<sup>7</sup> HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

<sup>8</sup> DUFFY, Eamon. *Santos e Pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

<sup>9</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 108

<sup>10</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 108

<sup>11</sup> BROWN, Jonathan. *Velázquez*. Paris: Fayard, 1988. P. 47



Diego Velázquez, *Inocência X*. Disponível em

<http://cajondesastre.juegos.free.fr/Imagenes/ejercicios/cultura/pintores/inocenciaX.jpg>

Foi no ano 1650 que Velázquez pintou o retrato de Inocência X, mas antes de fazê-lo o espanhol preparou-se para a missão retratando o busto de seu escravo e ajudante mouro Juan de Pareja, que o acompanhava em sua viagem. Julián Gállego destaca que Velázquez foi eleito para a Congregazione dei Virtuosi, pouco depois de sua eleição para a Academia de São Lucas, e o quadro figurou com destaque na festa de San José em Roma<sup>12</sup>. Finalmente Velázquez começaria a pintar o seu modelo mais proeminente, pintado por ocasião do jubileu de Inocência X, além disso, acabara de

<sup>12</sup> GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 111

completar 76 anos de idade. Mesmo velho o papa ainda tinha a vitalidade de um jovem, mas sua feiúra o desqualificava como papa para alguns, no quadro de Velázquez essa questão é atenuada, mas em dois outros desenhos atribuídos ao mesmo essa característica se impunha<sup>13</sup>. O espanhol exprime toda sua técnica e familiaridade com a interpretação da psicologia dos poderosos amenizando os traços negativos, de acordo com Maurizio Marini o papa concedeu apenas uma instalação para se desenvolver a pintura, mas apesar de não ter gostado inicialmente do resultado final o papa reconheceu o empenho e os resultados positivos adquiridos<sup>14</sup>. Enrico Castelnuovo define o quadro dizendo que:

O papa está sentado, imponente, numa grande poltrona, a figura não é representada de meio corpo, mas talhada imediatamente abaixo dos joelhos, uma forma de enquadramento até então reservada aos assuntos religiosos e que provavelmente destes provinha.<sup>15</sup>

De fato Castelnuovo tem razão, o retrato faz parte de uma série de efígies preliminares que Julián Gállego destaca indo de *Júlio II* de Rafael ou *Paulo III* de Tiziano até *Alessandro VII* de Baccicia ou a *Clemente IX* de Maratta, passando ainda pelo cardeal Spada de Guido Reni ou o cardeal Agucchi de Domeniquino. Entretanto Velázquez revoluciona essa série com a precisão do modelado e o uso da luz<sup>16</sup>. Contudo, as convenções dos retratos pontifícios não ditavam somente as poses, mas também a harmonia cromática<sup>17</sup>. O papa usa o barrete vermelho, o capelo e sobrepeliz branca, a cortina vermelha também figura frequentemente nos retratos dos grandes eclesiásticos e como se todo esse vermelho não fosse suficiente Velázquez ainda exhibe uma pele rosácea e tudo isso se junta aos toques de ouro da poltrona e do anel. Todo o vestuário papal está presente na tela. Todavia Maurizio Marini lembra que a visão de Velázquez é original e dinâmica, fazendo com que Inocêncio assumira uma métrica instantânea, o que o torna não somente um grande retrato, mas a síntese da época barroca e da concepção do mundo que ele deriva<sup>18</sup>. Já Julián Gállego destaca que há um feliz equilíbrio entre o psicológico e o puramente pictórico que se deve ao interesse do modelo. O papa se impõe, com seu olhar desconfiado que nos segue, uma sinfonia de

---

<sup>13</sup>BROWN, Jonathan. *Velázquez*. Paris: Fayard, 1988. P. 214-215

<sup>14</sup>MARINI, Maurizio. *Velázquez*. Milano: Electo, 1997. P. 29

<sup>15</sup>CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 54

<sup>16</sup>GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 111-112

<sup>17</sup>BROWN, Jonathan. *Velázquez*. Paris: Fayard, 1988. P. 216

<sup>18</sup>MARINI, Maurizio. *Velázquez*. Milano: Electo, 1997. P. 30

vermelhos contrastada apenas pelo branco de sua vestimenta e da carta que segura em sua mão esquerda<sup>19</sup>.

O retrato final constitui uma demonstração da genialidade de Velázquez que uniu os elementos da tradição artística a uma técnica original, produziu um retrato definitivamente bem estimado<sup>20</sup>. O pintor parece ter recebido vida nova com um renomado estudo de Tiziano, o retrato é uma das mais poderosas evocações de uma pessoa e sua personalidade. De acordo com Henriqueta Harris nenhuma reprodução pode transmitir o impacto quase físico do quadro original, de um homem severo, feio e velho ou dar a idéia das brilhantes combinações das cores e suas nuances. E que ‘no original é difícil de ver como o forte modelado da cabeça foi terminado com pinceladas quase invisíveis’<sup>21</sup>, dando fama imediata e duradoura a Velázquez.

O sucesso do quadro não está somente no número de cópias feitas, mas também no número de encomendas recebidas após. De Inocêncio o pintor recebeu uma medalha de ouro com a efígie de Sua Santidade, de médio relevo, em uma corrente, além do auxílio para realizar uma de suas maiores ambições que era se tornar membro de uma ordem militar espanhola. Levou ainda consigo uma cópia do quadro para a Espanha.

O papa retratado foi pontífice até o dia primeiro de janeiro de 1655, já Diego Velázquez faleceu cinco anos depois, em 6 de agosto de 1660. Sua fama estendeu-se após sua morte e afetou artistas bem mais a frente no tempo como Edouard Manet, Pablo Picasso e Salvador Dalí<sup>22</sup>.

## **2. As interpretações de *Inocêncio X* por Francis Bacon**

---

<sup>19</sup>GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988. P. 111

<sup>20</sup>BROWN, Jonathan. *Velázquez*. Paris: Fayard, 1988. P. 215

<sup>21</sup>HARRIS, Henriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Ediciones, 2003. P. 150

<sup>22</sup>Entre outras obras de destaque de Velázquez referidas ao longo da bibliografia estão por exemplo: *As Meninas* (1656), *Vênus ao Espelho* (1644-48), *Retrato de Felipe IV*, *Retrato do Conde-Duque de Olivares*, *Infanta Margarida da Áustria*, *Cristo na Casa de Marta e Maria* (1619), *A Forja de Vulcano* (1630), *A Rendição de Breda* (1634), *A Coroação da Virgem*, *Os Bebedores* (1628), *As Fiandeiras e Santa Rufina*.



Francis Bacon, disponível em: <http://geometricasnet.files.wordpress.com/2009/04/bacon1.jpg>

Francis Bacon nasceu em Dublin, Irlanda, no dia 28 de outubro de 1909 e faleceu em Madrid, Espanha, no dia 28 de abril de 1992 aos 83 anos de idade. Filho de pais ingleses e amigo de Lucien Freud, o neto pintor de Sigmund Freud, sua vida foi marcada pelo nazismo na Alemanha, pelo homossexualismo, pela asma e pelo alcoolismo. Era um pintor autodidata e foi considerado durante muito tempo ‘como um artista marginal e maldito, por ser provocador, obscuro e anticonformista’<sup>23</sup>, diz Beatriz Siqueira. Em 1925 vai para Londres onde começa a trabalhar como decorador de interiores, no ano seguinte começa a fazer desenhos e aquarelas, os primeiros óleos datam apenas de 1929. Realiza suas primeiras exposições entre 1933 e 1937 em parceria com outros pintores, mas acaba destruindo a maior parte de suas obras e se afasta do público até 1945, quando volta a expor e obter reconhecimento. Foi muito influenciado por Picasso e Van Gogh, mas buscava inspiração em Velázquez e Rembrandt. Agradava-lhe também as figuras nuas de Eadweast Muybridge. Ainda segundo Beatriz Siqueira, Bacon ‘questiona não só a imagem, mas a própria pintura enquanto arte de representação, pois considera a imagem como sendo mais importante que a beleza do quadro’<sup>24</sup>. É na deformidade e na figuração do disforme que Bacon se torna anti-clássico, certamente é um dos mais relevantes artistas pós Segunda Guerra Mundial.

---

<sup>23</sup>SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007. P. 52

<sup>24</sup>SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007. P. 52



Gilles Deleuze aponta três forças principais que agem nas obras de Bacon: isolamento, deformação e dissipação. A primeira aparece na figura como corpo trancado, a segunda na recusa do rosto e da pele orgânica e a terceira no riso histérico da figura<sup>25</sup>. Inês Gil comenta que a forma final de suas figuras é descoberta por acidente, o pintor afasta-se do representativo utilizando-se da abstração, seu ponto de partida é a sensação que a obra vai causar. Sensação que está ligada à ação de forças invisíveis no corpo e tornam os corpos de Bacon deformados<sup>26</sup>. Beatriz Siqueira é mais direta e diz que ‘suas imagens são uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante’<sup>27</sup>. E continua:

A estética de Bacon é difícil, porque, nela, algo da verdade se revela, sem apaziguamento. Bacon atira-nos o real na cara, retrata a brutalidade dos fatos e a violência íntima das coisas reais. O efeito de suas distorções é o de burlar a rotina do olhar, capturando inesperadamente o espectador e fazendo do aversivo algo convidativo ao olhar.<sup>28</sup>

É o próprio caos do ateliê de Francis Bacon que lhe inspira imagens e o guia através do acaso de suas imagens acidentais, que não sofrem modificações do pensamento consciente. Mas o pintor assume em entrevista a David Sylvester que: ‘Existe sempre um sentimento de morte nas pessoas quando elas vêem meus quadros... Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo... Sempre me surpreendo quando acordo de manhã’<sup>29</sup>. As figuras de Bacon geram nos observadores um misto de êxtase e angústia por não possuírem tendência ao sublime<sup>30</sup>, diz Michael Leiris, é quase insustentável contempla-las. Suas imagens atingem o sistema nervoso com violência e penetração.

---

<sup>25</sup>DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.

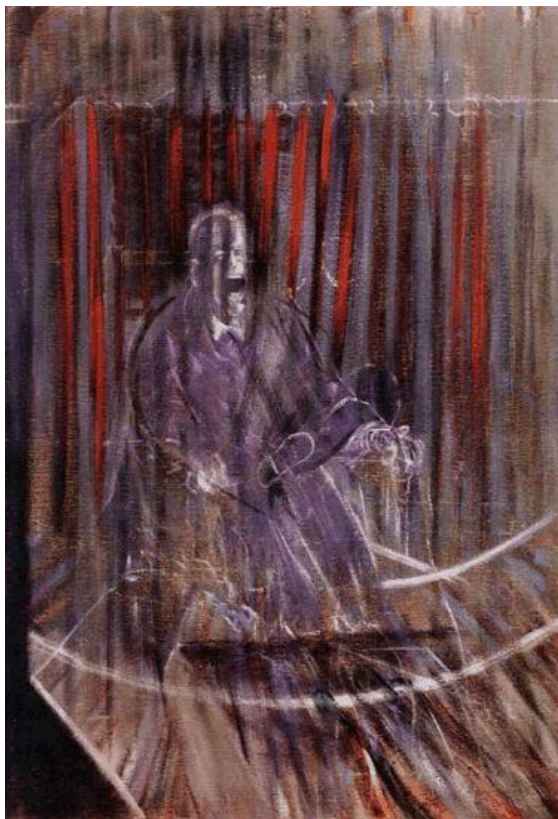
<sup>26</sup>GIL, Inês. *A Desfiguração da Imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon*. In: Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6 – 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho). P. 2951

<sup>27</sup>SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007. P. 52

<sup>28</sup>SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007. P. 54

<sup>29</sup>SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon, a brutalidade dos fatos*. Cosac e Naify Edições LTDA, 1995. P. 78

<sup>30</sup>LEIRIS, Michael. *Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa. P. 17.



Francis Bacon, *Study after Velázquez II*, disponível em

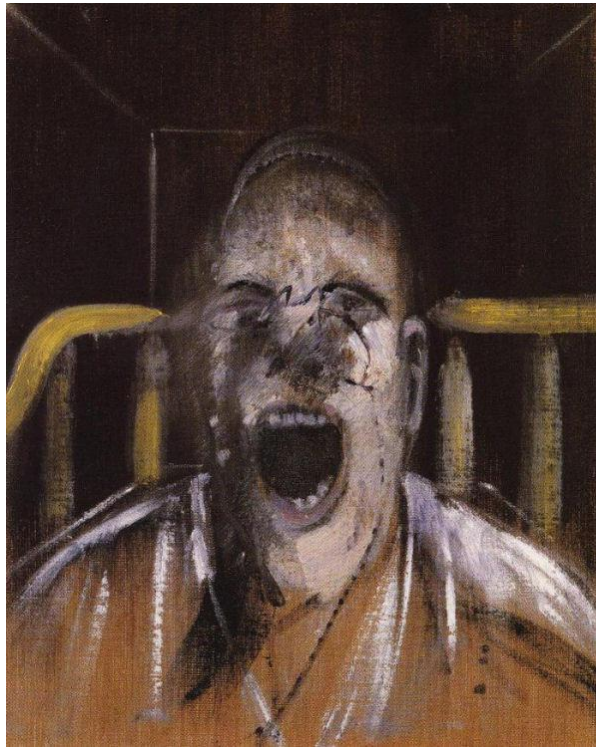
[http://silencio.weblog.com.pt/images/eyes/FrancisBacon-  
Study\\_after\\_Velazquez\\_II\\_\(1950\).GIF](http://silencio.weblog.com.pt/images/eyes/FrancisBacon-<br/>Study_after_Velazquez_II_(1950).GIF)

A maior das obsessões de Bacon é a imagem do grito, chega a comprar um livro sobre doenças da boca com imagens coloridas e fica admirado com as cores. O reflexo desses estudos se dá nos trabalhos feitos sobre o quadro *Inocência X*, de Velázquez. Bacon assume que quando começou a pintar estava muito influenciado pelo retrato do papa e depois de ver o filme d'Eisenstein (*Lê Cuirassé Potemkine*) ficou muito tocado pela imagem da enfermeira que grita e chora e então passou a pintar um papa que o instigava a gritar<sup>31</sup>, como conta Paula André. O pintor realiza uma série de estudos trabalhando a partir de modelos fotográficos, preto e branco e coloridos, colecionava livros com reprodução da pintura de Velázquez, entretanto só foi ver de perto o quadro original dois anos antes de sua morte, 1990. Começou as pinturas ainda em 1949, iniciando-se por um estudo da cabeça e seguindo por outros três durante 1950 que

---

<sup>31</sup>ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura: variações; paráfrases; apropriações; citações*. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, nº40, jul/dez 2008. P. 403

seriam todos expostos na Galeria Hanôur no mesmo ano, mas Bacon os destruiu antes da inauguração<sup>32</sup>.



Francis Bacon, *Study for the Head of a Screaming Pope*, 1952. Disponível em [http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html)

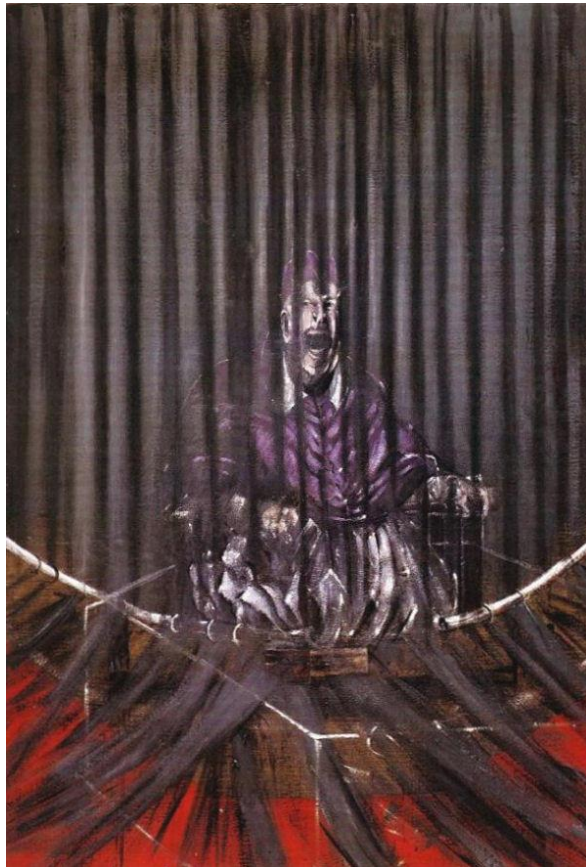
Os papas de Bacon estimulam nosso olhar e também nosso ouvido pelo seu grito, levando-nos para perto de um universo transcendental. Os traços violentos que representam o papa Inocêncio X projetam o espectador numa atmosfera onde domina a ‘sensação’ da morte causada pela apreensão de ser engolido pelo buraco escuro da boca do papa. Para Inês Gil ‘a instabilidade formal criada pelas linhas verticais remete o espectador na sua condição efêmera e no seu pavor da morte’<sup>33</sup>. Para a psicanálise há também a força do invisível que, em *Inocêncio X*, diagramam a corporalidade e sua subjetividade, todo o corpo parece escapar pela boca do papa. Segundo Luiz Gonçalves Boggio, Bacon busca fazer visível o invisível através de outras formas de representação

---

<sup>32</sup>ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura: variações; paráfrases; apropriações; citações*. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, nº40, jul/dez 2008. P. 403

<sup>33</sup>GIL, Inês. *A Desfiguração da Imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon*. In: *Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6 – 8 Setembro 2007*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho). P. 2995

e movimento<sup>34</sup>. E Inês Gil completa lembrando que ‘é a iminência da transfiguração que se exprime a partir da sensação do movimento’<sup>35</sup>. Tudo se passa num ambiente que lembra uma caixa que representa o lugar imaginário do observador como se fosse prolongamento de seu ângulo de perspectiva. São seres solitários, atormentados e encarcerados. Beatriz Siqueira comenta que ‘a intenção de sua pintura é a distorção do objeto até um nível muito além da aparência, e, na distorção, voltar a um registro da aparência’<sup>36</sup>. As duas imagens abaixo são as mais famosas representações de Bacon sobre o retrato de Inocência X, sobretudo a segunda:



Francis Bacon, *Study after Velazquez I*, 1950. Disponível em

[http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html)

---

<sup>34</sup>BOGGIO, Luiz Gonçalves. *Fazer Visível o Invisível*. In: Seminário Diferenças Metodológicas entre a Análise Reichiana e a Análise Bioenergética.

<sup>35</sup>GIL, Inês. *A Desfiguração da Imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon*. In: Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6 – 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho). P. 2957

<sup>36</sup>SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In: *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007. P. 58



Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953. Disponível em [http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html)

Francis Bacon realizou uma série de estudos sobre o retrato do papa, além das imagens mostradas acima incluem-se ainda representações que unem o papa com a questão da carne, outra temática muito comum em Bacon. O pintor sentia-se atraído por sua coloração e eventual deformidade, não perde a oportunidade de ligar tal temática ao retrato do papa, como se pode ver a seguir:



Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954. Disponível em

[http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html)



Francis Bacon, *Study for Portrait II*. Disponível em

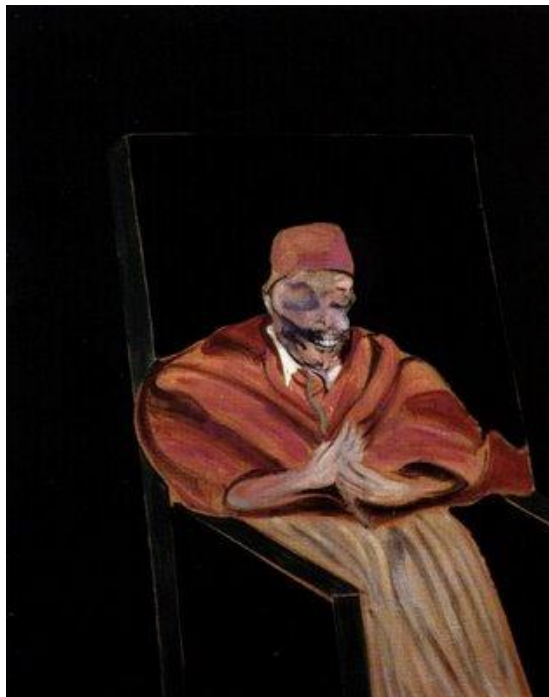
[www.elpais.com/recorte/20070208elpepucul\\_4/LC](http://www.elpais.com/recorte/20070208elpepucul_4/LC)

Na primeira imagem Bacon envolve o papa, que já é angustiado e aflito, em um ambiente carniceiro que não é dado de forma aleatória. Temos o choque ao nos depararmos com a construção da imagem, que submete o personagem enclausurado a uma sensação de fraqueza maior ainda pela própria fragilidade da matéria. Enquanto isso, na segunda imagem é a própria matéria orgânica do papa que é exposta, mas o fato que talvez nos cause menos incômodo seja a típica representação do rosto de forma não clara, só que desta vez sem nos atordoar com seus gritos silenciosos. Embora haja o desfavorecimento e a desfiguração do rosto é justamente isso que parece nos amenizar de seu sofrimento.

As outras duas representações abaixo se enquadram num grupo diferenciado, que exploram ainda uma movimentação mais acentuada do personagem em relação ao quadro original de Velázquez. Na primeira o movimento é mais brando, o papa move suavemente seus braços de forma com que permita fazer encontrar suas mãos. Das características de Bacon que marcam as outras representações, apenas a desfiguração do

rosto se apresenta na mesma linha. Embora haja marcas de verticalidade na vestimenta do personagem, elas não são tão marcantes ou impactantes como em outros casos. Assim como o grito que também não intensifica a dor em tal pintura. Nesse caso especialmente o que nos chama mais atenção é a proporção da área escura do quadro, o que nos dá uma sensação de tamanho enclausuramento do papa, como que recolhido a sua solidão invariável, que não lhe resta força para o grito, parece já ter sido engolido pelo buraco negro outrora representado por Bacon na boca do mesmo personagem.

Enquanto isso, a segunda representação abaixo já expressa um movimento mais drástico e desesperado, como se o papa fugisse de algo ou se descontrolasse em tamanho desespero. Nesta imagem predominam os tons escuros que se confundem entre o papa e o ambiente, contrastados apenas pelas marcas do ouro e a pelo do indivíduo. O interessante é notar que muito embora Bacon utilize novamente o recurso da recusa do rosto, sua distorção, o resultado alcançado ainda nos causa uma sensação de medo no personagem, como se o mesmo se amedrontasse com algo à sua frente ou mesmo, voltando às idéias do envolvimento em uma caixa, se perdesse no sofrimento de sua solidão imposta.



Francis Bacon, *Estudo para um Papa IV* (1961). Disponível em

[http://4.bp.blogspot.com/\\_pD2gICH-epc/SAn8I8dpzXI/AAAAAAAAADJE/pT\\_K7Uz3VAo/s400/Estudo+para+um+Papa+IV+\(1961\).jpg](http://4.bp.blogspot.com/_pD2gICH-epc/SAn8I8dpzXI/AAAAAAAAADJE/pT_K7Uz3VAo/s400/Estudo+para+um+Papa+IV+(1961).jpg)



Francis Bacon, Study for Portrait VIII, 1953. Disponível em [http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os\\_papas.html](http://blog.uncovering.org/archives/2008/06/os_papas.html)

Mais tarde, Francis Bacon lamentou ter pintado suas versões do quadro de Velázquez, considerou-se estúpido, pois qualificou a obra original como impecável, mas assumia que o retrato de Inocêncio lhe causava obsessão<sup>37</sup>. De toda forma seus estudos sobre o quadro foram sucesso de crítica pela visão da sociedade contemporânea que se faz externar nos mesmos, com suas angústias e aflições.

### Conclusão

O que podemos observar aqui é um diálogo entre dois pintores separados por 300 anos. Enquanto Diego Velázquez nos encanta com a beleza de seu quadro, esbanjando suavidade com uma imagem quase real, o contemporâneo Francis Bacon oferece, nas palavras de Luís Carlos Nogueira, ‘uma realidade sublimada e suja pela provocação da morte e da deterioração’<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura: variações; paráfrases; apropriações; citações*. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, nº40, jul/dez 2008. P. 402

<sup>38</sup> NOGUEIRA, Luís Carlos. *Francis Bacon: corpos, esgares e silêncios*. Recensio – Revista de Recensões de Comunicação e Cultura, junho 1999. P.2



O fio condutor nas obras é o retrato, sobre o qual Enrico Castelnuovo diz:

O retrato não foi conhecido nem praticado em todos os tempos ou todos os lugares, mas constituiu durante séculos um dos gêneros artísticos mais difundidos e procurados, quer se tratasse de fazer-se representar, quer se quisesse ter a imagem de pessoas queridas ou de personagens poderosos.<sup>39</sup>

De fato o retrato no Renascimento mostrou-se como gênero de pintura muito marcante e presente e Diego Velázquez soube bem explorar isso. Todavia o que Francis Bacon faz no século XX é construir uma nova concepção para a idéia de retrato. Através de suas releituras de *Inocência X*, o pintor não exalta a figura do retratado, poderoso e imponente como outrora, mas o que podemos ver como retratada na imagem é a figura da nova sociedade, a qual acabara de passar por duas guerras mundiais e conhecera novas angústias e aflições que não eram imaginadas. Desta forma, entendemos que o objeto que é verdadeiramente retratado nas obras de Bacon não se encontra mais na própria imagem, mas fora dela. Cabe lembrar que o pintor gostava de expor suas telas sobre lâminas espelhadas para que o observador se visse enquanto vítima também da aflição de seus papas, reforçando a perspectiva da sensação que foi dita ao longo do texto de atingir o sistema nervoso. Paula André diz que na opinião de Bacon os retratos, ou fotografias, ‘podem converter-se não só em ponto de referência, mas também em disparadores de idéias’<sup>40</sup>.

No tocante do diálogo entre os autores é satisfatório notar aqui a potencialidade retratística de cada um deles em cada época. Concordamos com Paula André quando diz que a ‘variação artística é uma forma de compreender a pintura de um mestre e simultaneamente uma forma de libertação através da criação’<sup>41</sup>. Mas além disso, não se trata apenas de glorificar mais ainda a obra consagrada de um pintor, e sim entender novas situações através dela. Bacon sabe bem se libertar da fidelidade dos traços e do significado exposto na própria obra, foge como pode da pintura de história.

A grandeza da pintura de Diego Velázquez não é dúvida para ninguém, seu nome está escrito em letras maiúsculas na história da arte. Francis Bacon é um artista recente que mostrou no último século sua concepção de obra de arte, os estudos sobre o

---

<sup>39</sup>CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*: ensaios de história social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. P. 7

<sup>40</sup>ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura*: variações; paráfrases; apropriações; citações. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, nº40, jul/dez 2008. P. 402

<sup>41</sup>ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura*: variações; paráfrases; apropriações; citações. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, nº40, jul/dez 2008. P. 403

mesmo começam aparecer agora, mas não podemos negar sua personalidade e importância através de pinceladas tão diferentes da do espanhol, que representam angústias e aflições de uma nova época.

### **Bibliografia**

ANDRÉ, Paula. *A Lição da Pintura Pela Pintura: variações; paráfrases; apropriações; citações*. In: *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 24, n°40, jul/dez 2008.

BOGGIO, Luiz Gonçalves. *Fazer Visível o Invisível*. In: *Seminário Diferenças Metodológicas entre a Análise Reichiana e a Análise Bioenergética*.

BROWN, Jonathan. *Velázquez*. Paris: Fayard, 1988.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1981.

DUFFY, Eamon. *Santos e Pecadores: história dos papas*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

GÁLLEGO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1988.

GIL, Inês. *A Desfiguração da Imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon*. In: *Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação 6 – 8 Setembro 2007*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho).

HARRIS, Enriqueta. *Velázquez*. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

LEIRIS, Michael. *Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa.

MARINI, Maurizio. *Velázquez*. Milano: Electo, 1997.

NOGUEIRA, Luís Carlos. *Francis Bacon: corpos, esgares e silêncios*. *Recensio – Revista de Recensões de Comunicação e Cultura*, junho 1999.

RODRIGUES, Paulo Simões. *Do Sentido das Ecuménides Em Francis Bacon*. Boletim de Estudos Clássicos – 39.

SIQUEIRA, Beatriz Elisa Ferro. *Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem*. In *Psicanálise & Barroco – Revista de Teoria Psicanalítica*, v. 07, 06/2007.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon, a brutalidade dos fatos*. Cosac e Naify Edições LTDA, 1995.