

# A *Crucificação*, Francis Bacon

Carolina Cerqueira Lima Dittrich  
Mestranda em Teoria Literária pela UFSC  
e-mail: caroldittrich@yahoo.com.br

---

Resumo: Este trabalho tem como propósito um estudo do tríptico *Crucificação*, de Francis Bacon. Mediante o olhar do homem moderno e o aspecto religioso sugerido através da iconografia cristã, buscarei versar não somente sobre a representação do flagelo do indivíduo em uma crucificação, mas também, deixar transparecer essas sensações.

Palavras-chave: 1. Francis Bacon. 2. *Crucificação*. 3. Pintura.

---

*Quero romper com meu corpo, quero enfrentá-lo,  
acusá-lo por abolir minha essência, mas ele sequer  
me escuta e vai pelo rumo oposto.*  
Carlos Drummond de Andrade

Antes de passar ao tema da obra *Crucificação*, de 1965<sup>1</sup>, gostaria de fazer um breve panorama da produção artística do pintor irlandês Francis Bacon, colocando em foco a importância das sensações no substrato humano.

A representação do indivíduo nas obras de Francis Bacon se faz de maneira violenta e trágica, especificamente no que diz respeito ao homem moderno. A dimensão do trágico está em seu caráter atemporal, no qual se inscreve a problemática da existência. Segundo Gilles Deleuze, em *A lógica da sensação*, as superfícies planas de Bacon sugerem uma nova possibilidade do olhar e produzem sensações sob a influência de uma só impressão. Há uma união de dois sentidos: o tato e a visão. Essa sinestesia entrega aos olhos uma função háptica, assim como a arte egípcia, que é tateada pelo olhar em seus baixo-relevos.

Além do estudo do envolvimento dos corpos e das manifestações dos sentidos, Bacon trilha pelo caminho do acaso, acelerando a gestualidade do compasso em seu traçado no momento de sua execução. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

(...) é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pêlo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 216).

Na escolha dos temas constitui-se a força de suas pinturas. Há um caráter icônico, um efeito característico no conjunto de suas obras, além da relação à sensibilidade mais profunda e obscura do ser, atingida de diversas formas por meio de sentimentos e

---

<sup>1</sup> *Tríptico, Crucificação (Triptych, Crucifixion)*, 1965. Óleo sobre tela, cada painel 198x147,5 cm. Coleção Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.

sensações (FICACCI, 2005, p. 66). O tema da crucificação é constante na história da pintura desde a antiguidade, e não escapa ao olhar de Bacon. O ato pictural potencializa a relação da violência, da agonia, do desejo, do desespero e do amor, intrínsecos à existência humana na busca incessante de seu devir o outro, o (in)humano.

Os *portraits*, ou retratos, de Bacon passaram de um real empírico a uma realidade do imaginário, mas que poderia se tornar como uma fórmula que ultrapassasse a arte. O personagem não está vinculado ao sujeito, mas a um conjunto de elementos. Está sempre sendo evocado. De acordo com Simone Curi, que trata da visão do artista além do retrato,

Na micro-percepção, olhar de grande alcance, revelando o que se perdeu na imensidão dos atos automatizados, instrumentalizados na economia objetivadora do que se deve ver. Aquilo que o olho esqueceu, e que todavia está nele, uma sensação perdida, um outro modo de olhar (CURI, 2005, p. 49).

### Trípticos

Um tríptico é um conjunto de três imagens em níveis de sensações que produzem uma única figura. Interessavam Bacon até pelo pensamento de criação de um filme, pela sequência das imagens. Apesar de não haver uma progressão lógica a ser seguida entre os painéis, e as figuras estarem separadas e não acopladas (DELEUZE, 2007, p. 79), o que relacionaria estas três partes, segundo Deleuze, seria a testemunha, que age como invariável entre as telas. Interpretar o testemunho como uma câmera fotográfica capaz de reproduzir mais de uma fotografia por vez, é também uma figuração dentro de um ritmo preciso entre as três telas, constituindo personagens ativos, passivos e testemunhas em apenas uma obra, como a sequência de um corpo sonoro. (...) *seria a distribuição dos três ritmos de base* (idem, p. 77).

As bordas deixam de isolar, mas dividem a própria superfície das telas, separadas e em conjunto, formam uma espécie de caixa, um observatório de onde o espectador observa e também está inserido, o que o faz assumir o papel de um *voyeur*.

### Crucificação

Em uma análise sobre a pintura *Crucificação*, de 1965, de imediato vale referir que a obra faz alusão às ideias icônicas, tanto pela presença de uma violência autoritária, quanto pela sua iconografia das tríades<sup>2</sup>.

Em *Crucificação*, há duas testemunhas sentadas à mesa no painel da direita, uma mulher nua em pé no painel da esquerda, enquanto o painel central mostra a efígie crucificada de um corpo que escorre.

O pintor desmembra camadas e bloqueios impostos pela repressão dos corpos, pinta esses corpos sem órgãos e deixa livre o fluxo da intensidade dos desejos. Ele fragmenta um corpo em ângulos diferentes – representação cubista – e desenvolve o organismo por dobramentos e estratificações, conservando a presença viva do corpo em um composto de *perceptos e afectos*: os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles, a cidade) são as paisagens não humanas da natureza (DELEUZE & GUATTARI, *Op. cit.*, p. 220).

---

<sup>2</sup> Na arte religiosa, essa representação antiga da tríade está em grande parte das civilizações, tal qual a egípcia onde as divindades de uma cidade são representadas em forma de tríade (pai, mãe e filho), por exemplo Amon, Mout e Khonsou em Tebas. Já no cristianismo a trindade é figurada por deus, o filho e o espírito santo, da mesma forma como há tríades para os ortodoxos, muçulmanos e budistas entre outros.

Há um jogo de contração e expansão corporal entre os três painéis, porém sem uma ordem aparente entre eles. O carrasco nazista se deforma, escorre, se dissipa e se contrai neste conjunto, como um fenômeno de decomposição e recomposição, o que propõe diversos níveis de sensações. O que se junta à estrutura são as relações entre as figuras, como cor e luz.

As cores do tríptico definem um espaço ininterrupto entre as telas, há um campo cromático puro e as formas e contornos são orgânicos e não geométricos. Não são afetados pela luz e pelas sombras (painel da direita), mesmo tratando-se de uma diversidade dos pontos de vista. As cores e os tons quentes, entrelaçados aos frios, ajudam a narrar uma sensação de forma quase tateável, de modo que a pintura ganhe plasticidade e se torne quase uma escultura (painel central).

A fotografia como representação da forma de olhar um indivíduo ou o mundo, modifica-se sob o olhar de Bacon, que nos revela o que a princípio não é notado. As formas e deformações, os elementos humanos e bestiais das personagens, expressões de fúria e dor são cheias de significação. Há uma morfologia desses corpos, uma intenção em que a pintura não é um campo de imitação da realidade aparente, mas a marca dos desejos e dos instintos humanos. As ações, os traços, são governados essencialmente pela força de uma expressão. Ainda sobre a fotografia, o próprio Bacon diz ser ela não uma figuração do que se vê e, sim, do que o homem moderno vê.

A lógica causal é renunciada e desordenada por Bacon para apresentar algo que venha do subconsciente de forma compreensível. Eis a matéria primeva segundo Luigi Ficacci: *l'expérience humaine seule et le substrat inconscient sur lequel elle repose*<sup>3</sup>. O inconsciente é tão forte nas suas pinturas que a existência do indivíduo torna-se uma experiência mítica.

Bacon foge do figurativo usual, o da câmera fotográfica, mas também do total abstracionismo, preferindo a sensação da figura. Não há uma identidade que apresente a trajetória mais realista da obra, e sim a dissolução da identidade, o anonimato do homem e a perda da originalidade da anatomia humana. A *Crucificação* é o isolamento artificial de uma figura segundo um aspecto religioso em um espaço pictural, onde ocorre um ato humano, e humano no sentido de um animal complexo e feito de sentidos e matéria.

A relação existente entre o elemento pictórico e a religião nas pinturas antigas não está apenas na simbologia da fé. O filósofo alemão Ludwig Feuerbach (2007), no século XIX, defende em sua obra *A Essência do Cristianismo*, que a religião é como uma resposta às necessidades do homem diante do universo, dos outros homens e de si mesmos, na linha tênue entre o que somos e o que desejamos vir a ser. Feuerbach coloca a religião como forma de alienação e escravidão criadas pelo próprio homem. A meu ver, a sensação da tela representa a arbitrariedade humana, a repressão tanto social quanto dos corpos, a qual o homem constantemente cria para si mesmo.

Diferentemente da época em que viveu Feuerbach, quando o homem buscava respostas a partir da contemplação da natureza, a relação da obra de Bacon com o mundo é fragmentada, entrecortada de imagens visuais e sensações. Essa efigie, rabiscada como uma referência cristã, se dá pelo fato de o próprio cristianismo ter submetido a figura a “uma deformação fundamental, na medida em que Deus se encarnava, se crucificava, descia e subia aos céus etc” (DELEUZE, *Op. cit.*, p. 125). A essência deixa de ser forma e torna-se contingente. Sendo que a arte pictural engrandece a sensação e a libera do caráter accidental que a condiciona, essa sensação não deve se perder na abstração. É a partir dos retratos pintados por Francis Bacon das fotografias, em sua maioria de amigos, que o artista busca explorar *le mal de vivre* e a tragédia da existência.

Esse conjunto de iconografias, por tradição sagradas, nos remete à dor pela mutilação – o abate animal –, e retrata tortura, castigo, flagelação e morte. Apesar de parecer terrível, a obra consiste em uma assimilação do referencial poético e profundamente ligado à realidade humana. É um ato extremo e composto de elementos profanos e ao

---

<sup>3</sup> Tradução minha: A experiência solitária humana e o substrato inconsciente sobre o qual ela repousa. FICACCI, *Op. cit.*, p. 17.

mesmo tempo é o “tornar visíveis forças invisíveis” (idem, p. 63). A fragilidade da carne e a vertigem retomam o tema universal da existência e da piedade. A metáfora do tríptico reproduz não tanto um mito quanto a questão de uma tragédia coletiva, a da efemeridade da vida – vive-se apenas uma vez –, clichê que habita o cotidiano do homem.

A questão das imagens que nos aludem ao tema da crucificação nos remete, de certa forma, às diversas ilustrações vistas em um outro momento, clichês físicos e metafísicos. Esses clichês são anteriores à tela, são espectros que habitam o passado e o presente – anacrônicos – e que se reproduzem incessantemente de forma idêntica. A proposta de uma renovação sob imagens banalizadas possibilita um desapego da efígie *Cristo crucificado*. Desta forma, abre diversas perspectivas, ao contrário de uma figura reproduzida incessantemente até ser deformada em um clichê. Segundo Cézanne, a melhor maneira de conservar uma imagem, diferentemente da mera reprodução, seria então, transformando-se nela mesma (DELEUZE & GUATTARI, *Op. cit.*, p. 220). Todavia, Gilles Deleuze aprofunda-se no tema, ao propor a obra como posterior às imagens que ocupam esse lugar-comum, sendo necessário o apagamento desses clichês, como faz Bacon ao pintar as sensações humanas em uma crucificação:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão (idem, p. 288).

O gesto técnico da impressão por meio do próprio clichê da chapa fotográfica obtida pela câmara escura, representa o original. Dele se poderiam tirar outras cópias, onde se produz um relevo da imagem em si. A prática da impressão está associada ao seu paradigma ao disseminar uma cena, afastando-a da imagem primeira e aproximando a imagem da sensação tátil. Na *Crucificação*, Bacon pinta o homem através de sua carne, representa não uma matéria preexistente, mas as sensações como *explosão orgânica da anatomia* (HUBERMAN, 1997, p. 15).

O pintor deve entrar na tela antes de começar a criar, pois a criação já está nela, e ainda assim, deve ser fiel o bastante, mesmo que seja necessário o desmembramento da figura.

Francis Bacon é o pintor de “uma terceira via, nem ótica, como a pintura abstrata, nem manual” [...] (DELEUZE, *Op. cit.*, p. 112), mas o pintor da catástrofe, sem a sensação do permanente, mas de um fenômeno. Há uma rasura complexa da ideia de transcendência em favor da sensação da brutalidade do corpo em dissolução.

A compreensão da dor, conforme o artista, é explicada em certa passagem do texto de Ficacci:

(...) ce que fait Bacon, à reconnaître que la civilization a concentré l'expression de la douleur la plus sincère et la plus déchirante. Une douleur qui se manifeste par la mutilation et l'annihilation de la chair, par le hurlement désespéré de la vie violemment arraché à son enveloppe corporelle<sup>4</sup>.

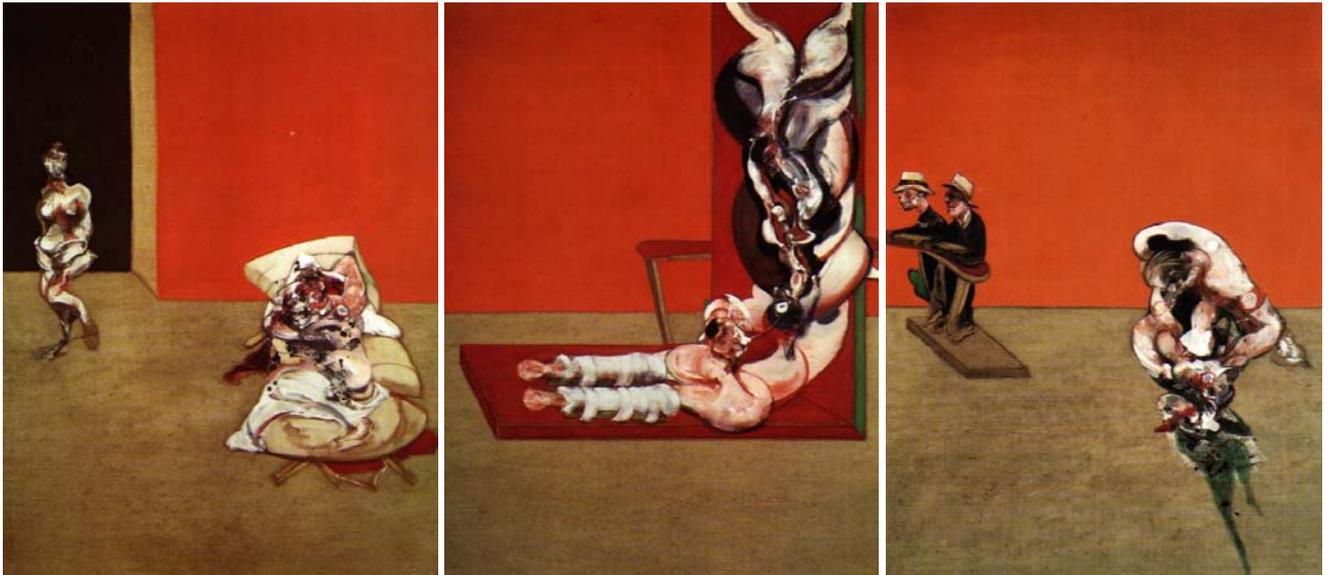
Apesar de assimilar os signos ligados a uma tradição, o pintor não se fixa no aspecto religioso e mítico da crucificação, e o que é determinante são os elementos profanos e o estado próprio do homem, que deixa de ser essência para ser acidente. Não há busca por uma estabilidade do imortal, e sim pela instabilidade do mortal. A *Crucifica-*

---

<sup>4</sup> Tradução minha: (...) o que faz Bacon, em reconhecer que a civilização condensou a expressão da dor na mais sincera e na mais atormentada. Uma dor que se manifesta pela mutilação e aniquilação da carne, pelo seu uivo desesperado de uma vida violentamente arrancada de seu envoltório corporal. FICACCI, *Op. cit.*, p. 65.

ção se traduz em um espaço estético-poético de uma tensão intermitente e não pacífica. É no estranhamento da obra que repousa uma reflexão sobre um determinado estado das coisas, um estado visceral, carnal, animal. O corpo na *Crucificação* está suspenso pela sensação de flagelo, oriundo da natureza humana.

**Anexo:** Francis Bacon, *Crucifixion* (1965). Óleo sobre tela. cada painel 197,2 x 147 cm



## Referências

CURI, Simone. Retrato do artista como catástrofe, in: *Outra travessia*, vol. 4. Ilha de Santa Catarina, (2005), p. 49-54.

DEBRAY, Régis. O nascimento pela morte, in: *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a Lógica da Sensação*. Equipe de tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos, in: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FEUERBACH, Ludwig. *A Essência do Cristianismo*. Trad. José da Silva Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2007.

FICACCI, Luigi. *Bacon*. Paris: Taschen, 2005.

HUBERMAN, Georges Didi. *L'empreinte*. Trad. Patrícia Franca. Catálogo de Exposição – Centre Georges Pompidou: Paris, 1997.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon, full face in profile*. Trad. John Weightman. New York: Rizzoli, 1983.