

DO SENTIDO DAS EUMÉNIDES EM FRANCIS BACON

Quando, entre Outubro de 2001 e Janeiro de 2002, o Museu Thyssen-Bornemisza, em Madrid, realizou uma exposição dedicada ao *Ideal Clássico na Arte Moderna*, tomou como pressuposto que o classicismo contemporâneo se manifesta de um modo irónico, mantendo com a tradição do ideal clássico uma relação muitas vezes contraditória: não apenas se aproxima e se afasta dela, como mostra distância ao aproximar-se e aproximação ao distanciar-se¹. Asserção que nos permite entender a herança clássica de um modo mais fecundo, não a limitando às suas definições mais convencionais, cujos critérios se esgotam na recuperação das temáticas da literatura, da história, da mitologia e da própria arte greco-romana, à semelhança do praticado por muitos artistas desde o Renascimento ao Neoclassicismo; ou nas potencialidades de um sistema plástico estabelecido na Antiguidade, que desenvolveu variantes ao longo dos séculos, dispersas por autores tão díspares como Rafael, Miguel Ângelo, Poussin, David, Ingres, Degas, Gauguin, Matisse ou Picasso, unidos por um “olhar” em que domina a ordem, a proporção e a harmonia, configurador de espaços e elementos próximos dos seus referentes naturais e reais, através de formas acabadas e claramente definidas². Aqui encontramos o fundamento da nossa opção de não encararmos o classicismo como um modelo estético ideal ou uma referência histórica privilegiada, mas enquanto mundividência centrada no factor humano, naquilo que este tem de universal e atemporal, mesmo quando assume a perspectiva do divino. É este sentido da herança clássica que o pintor Francis Bacon assume no seu tríptico *Três Estudos para Figuras na Base da Crucificação* (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*), de 1944.

¹ Ver BOZAL, Valeriano (2001): *Clasicismo: necesario e imposible*, “Forma. El Ideal Clásico en el Arte Moderno”, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid, p. 18.

² Ver GREENHALGH, Michael (1996): *Classicism*, “The Dictionary of Art”, London, Grove, vol. 5, p. 380-387.

Considerado pela crítica como um dos mais relevantes artistas do pós Segunda Guerra Mundial, Francis Bacon nasceu na Irlanda, em Dublin, no dia 28 de Outubro de 1909, e morreu em Madrid, a 28 de Abril de 1992³. Não tendo recebido qualquer formação académica, o seu interesse pela arte, e pela pintura em particular, remonta à juventude. Não terá sido por acaso que quando decide sair de casa, em 1927, com apenas 17 anos, escolhe como destino, depois de uma estada de oito semanas em Berlim, a cidade de Paris, onde visitou assiduamente, durante o ano e meio em que permaneceu na capital francesa, galerias e museus. Estes recintos foram, para Bacon, verdadeiros espaços de aprendizagem, já que ele não frequentou, durante aqueles dezoito meses, qualquer escola formal de arte. Consequentemente, chegado a Londres em 1929, Bacon instala-se num estúdio e tenta estabelecer-se como decorador de interiores, desenhando móveis e tapetes que, depois de fabricados, expõe e vende. Começava, assim, a ganhar algum reconhecimento como *designer*, ao mesmo tempo que fazia algumas experiências com desenhos e aguarelas.

Embora hoje não possamos ter uma visão completa da produção artística desses primeiros anos, por a maioria das obras se terem perdido ou sido destruídas pelo próprio Bacon, que as consideraria insatisfatórias, sabemos que permaneceu desconhecido enquanto artista plástico até cerca de 1933. Nesse ano, uma sua pintura, *Crucificação (Crucifixion)*, foi exposta na Mayor Gallery, galeria que

³ Os seus pais eram ingleses, sendo ele descendente colateral do famoso filósofo, escritor e estadista isabelino Francis Bacon, de quem herdou o nome. De resto, entre os seus antepassados podemos encontrar oficiais do exército, aristocratas e industriais. O seu pai era capitão da armada, filho de outro capitão e neto de um general, para além de descender dos condes de Oxford e dos duques de Portland. A mãe tinha herdado uma fortuna substancial conseguida na indústria do aço. Ver ALLEY, Ronald (1996); *Francis Bacon*, "The Dictionary of Art", London, Grove, vol. 3, p. 26 -29; e HARRISON, Martin (2003): *Bacon: Caged - Uncaged*, "Francis Bacon. Caged - Uncaged", Porto, Fundação de Serralves, p. 35 (catálogo da exposição).

liderava a vanguarda londrina, comprada por Sir Michael Sadler, que era provavelmente o mais importante colecionador britânico de arte contemporânea, e reproduzida no livro *Art Now*, da autoria de Herbert Read. O interesse que o meio artístico londrino manifestou por *Crucificação* revelou-se, no entanto, inconsequente até finais da década de 40: nenhuma outra obra de Bacon foi exibida entre 1936 e 1945, nem publicada qualquer reprodução até 1947. Situação que terá suscitado algum desalento no final da década de 30, evidente na significativa diminuição da produção pictórica de Bacon, que então terá subsistido graças a trabalhos esporádicos, a maioria deles pouco relacionados com a pintura⁴. A partir de 1943, depois de considerado inapto para o serviço militar, por problemas asmáticos, Francis Bacon volta a pintar a tempo inteiro, concluindo no ano seguinte aquela que ele considerava como a sua primeira obra de maturidade, precisamente *Três Estudos para Figuras na Base da Crucificação*, na qual trabalhava havia cerca de sete anos.

A estrutura de *Três Estudos...* compõe um tríptico, três painéis separados contendo, cada um, uma figura biomórfica, solitária, agachada para caber num espaço em forma de caixa, demasiado pequeno para a conter e que é definido através de planos pintados a laranja vivo. Ao optar pelo tríptico, suporte tradicional que implica a continuidade temporal no espaço das unidades que o constituem⁵, o pintor conseguiu isolar e, em simultâneo, associar as três figuras. Efeito imprescindível, já que cada imagem representa, segundo o próprio Francis Bacon⁶, uma das Euménides, que ele inicialmente planeava colocar na base de uma grande cena de crucificação, anunciada no título do trabalho.

⁴ Chegou, inclusivamente, a gerir um casino clandestino. Ver SYLVESTER, David (2000): *Looking Back at Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, p. 13-15.

⁵ Ernst van Alphen (1992): *Francis Bacon and the Loss of Self*, London, Reaktion Books, p. 24 e 25.

⁶ Ver Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, "Les sentiers de la création", Genève, Skira, 1996.

Na Antiguidade, as Euménides eram figuras lendárias que, com as Eriníias, representavam a ambivalência da alma pecadora, hesitante entre o remorso e o arrependimento. Enquanto as Eriníias ou Fúrias representam a vingança divina, colérica e violenta, que castiga toda a infracção social e moral, as Euménides significam a compreensão e o perdão que permitem redimir e sublimar essa desobediência⁷. Embora as Eriníias sejam impiedosas e as Euménides estejam associadas à benevolência — evocava-se as segundas para apaziguar a violência das primeiras — ambas pressupõem tortura e tormento, havendo dor tanto na punição como na redenção. Ganha assim novo sentido que sejam as Euménides, e não as Fúrias, a aparecer associadas à crucificação de Cristo, a morte sacrificial que leva à derradeira salvação.

No entanto, apesar da referência clara à cultura greco-romana, a morfologia que Francis Bacon deu às suas Euménides pouco tem a ver com o idealismo da arte clássica. São figuras escultóricas, de cor neutra (ocre), bulbosas, rígidas e dolorosamente retesadas, chocantes e quase obscenas com os seus pescoços longos e fállicos, e as suas bocas abertas e dentadas. Todas elas estão cegas, ou porque a cabeça está virada (do lado direito), ou porque o suposto rosto está tapado por um lenço branco (ao centro), ou porque a boca se abre tanto, na sugestão de um grito, que se sobrepõe aos olhos (do lado esquerdo). Bacon desenvolveu-as a partir da série de composições antropomórficas que Pablo Picasso pintou em 1927 e 1928, genericamente designadas de *Banhistas*, nas quais contrastam formas angulosas e curvas, esféricas e esguias, bojudas e concentradas, naturalistas e mais abstractas. Antecedente que está já presente na *Crucificação* de 1933, cuja imagem na cruz é em tudo semelhante a um ectoplasma, e sobretudo no quadro *Figura saindo de um carro* (*Figure Getting out of a Car*), pintado por volta de 1943, em que podemos observar uma versão mais bojudas e alongada das *Euménides*, numa postura muito semelhante à da figura do painel central, para além de comungarem da boca dentada

⁷ Ver CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994): *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, p. 311.

e do lenço sobre os olhos⁸. Mas, em tudo o resto, os trabalhos dos dois pintores são amplamente distintos. Enquanto as *Banhistas* de Picasso emanam erotismo e humor, jogando à bola ou abrindo a porta de uma barraca de praia com a respectiva chave na mão, as *Euménides* de Bacon expressam dor e horror, e fazem sentir a ameaça de uma violência latente. Sentimentos que o pintor encontrou noutras referências da História da Arte, como Grünewald e Poussin.

Quando pintou a sua *Crucificação* de 1933, o ponto de partida de Bacon foi um desenho de Picasso (*Desenho de Crucificação a partir de Grünewald*, 1932) que é, por sua vez, uma recriação da *Crucificação* do alemão Matthias Grünewald (c. 1470/80 – 1528), parte integrante do *Retábulo de Issenheim*, pintado entre 1512 e 1516. E é ao mesmo painel que Francis Bacon recorre nos *Três Estudos...*, agora explorando as potencialidades expressivas das personagens que Grünewald colocou aos pés de Jesus (Maria, João e Maria Madalena). Não porque eram figuras bíblicas, mas pelo modo que o pintor alemão encontrou para transmitir o seu sofrimento à emoção do espectador: os seus gestos são tão exacerbados que distendem a curvatura dos corpos. É o mesmo princípio da forma descritiva que encontramos nas *Euménides*, particularmente evidente se as compararmos com a imagem de Maria Madalena.

Matthias Grünewald volta a ser evocado no tríptico de Bacon, mas agora é o seu *Cristo Ultraçado* (c. 1503), representado com os olhos vendados por um lenço branco, tal como a Euménide do painel central. Logo a seguir, a boca aberta da bioforma do terceiro painel que, associada à distensão da morfologia expressa a acção de gritar, é directamente inspirada no grito da mãe do *Massacre dos Inocentes* (c. 1628) de Nicolas Poussin (1594-1665). O grito da mãe, que se interpõe entre um bebé no chão e um soldado de espada empunhada,

⁸ O quadro *Figura saindo de um carro* (c. 1943) terá sido pintado a partir de uma fotografia de Adolfo Hitler emergindo de um Mercedes no rali de Nuremberga. SYLVESTER, David (2000): p. 16-19.

era considerado pelo pintor britânico como o maior da História da Arte⁹. Em ambas as referências enunciadas há a dor e o sofrimento, o terror e a angústia que encontramos corporizados nas imagens pintadas por Francis Bacon. Sensações e sentimentos que aqui, no tríptico, são amplificados por espaços claustrofóbicos, ocupados por peças de mobiliário familiares aos espectadores, as mesas e o tapete, portadoras de memórias de espaços domésticos, de quotidianos familiares invadidos por massas de angústia que as *Euménides* semelhantes a gárgulas representam.

As salas, tradicionalmente relacionadas com ambientes de cariz doméstico e familiar, assumem aqui o lugar do *pathos*, expresso na agudização das linhas ortogonais e na imposição dramática da figuração biomórfica¹⁰. Metamorfose que não é arbitrária, mas radica na fonte literária da visualização que Bacon faz das Euménides: a *Oresteia*, trilogia escrita por Ésquilo no século V a.C.

Composta pelas peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*, a *Oresteia* narra a história trágica da casa familiar dos Atridas. Inicia-se com o assassinio de Agamémnon, perpetrado por sua esposa Clitemnestra para vingar a morte sacrificial de Ifigénia, filha de ambos. Crime que Orestes, irmão de Ifigénia, vingará executando a própria mãe. O último dos dramas da trilogia, as *Euménides*, trata

⁹ Francis Bacon viu o quadro de Poussin em Chantilly. No entanto, depois de 1949, o grito que Bacon utilizou como referência foi o da ama horrorizada na sequência dos degraus de Odessa do filme *O Coroçado Potemkin*, realizado por Sergei Eisenstein em 1925. Aqui, a ama, com os olhos partidos e o rosto cheio de sangue, tenta proteger o bebé no berço da infantaria que avança. Ver SYLVESTER, David (1998): *Francis Bacon. The Human Body*, University of California Press, Los Angeles, p. 17.

¹⁰ Foram diversas as vezes em que Bacon afirmou a influência que os lugares, como as salas e os jardins, tinham nele. Chegou a dizer que os fundos curvos de muitos dos seus trípticos talvez fossem recordações do jardim arredondado e elevado da casa onde vivera, quando criança, na Irlanda. Ver HARRISON, Martin (2003): p. 50.

precisamente da expiação e redenção do matricida Orestes¹¹. Francis Bacon conheceu a *Oresteia* não pela leitura da trilogia, mas por um pequeno ensaio, *Aeschylus in his Style: A Study in Language and Personality*, da autoria de W. B. Stanford, um académico irlandês. Publicado em 1942, *Aeschylus in his Style* incluía traduções de alguns passos da *Oresteia*. Quando Bacon se referia à sua obsessão pelas Fúrias gregas, era frequente citar um desses trechos, o qual sintetiza literariamente a essência do tríptico de 1944: *The reek of human blood smiles out at me*¹² («... o cheiro de sangue humano sorri-me.»¹³).

O tema da família em dissolução, atingida e destruída pela tragédia, está também presente em Shakespeare e T. S. Eliot, autores que Francis Bacon lia avidamente. Sobretudo Eliot e a sua peça *The Family Reunion*, datada de 1939, na qual o escritor tinha introduzido as Euménides do teatro grego. Não podemos deixar de ver na atracção de Bacon pelo tema o reflexo da sua história pessoal, da relação conflituosa e distante que manteve com o pai devido à sua homossexualidade, razão pela qual saiu de casa ainda bastante jovem, com 17 anos.

A multiplicidade de referências, quer em registos (pintura e literatura), quer em autores, quer no tempo (do século V a.C. ao século XX d.C.), o modo como cruza paganismo com cristianismo, leva-nos a concluir que Bacon não estava focado na Antiguidade Clássica enquanto momento histórico concreto. De resto, como ele próprio afirma, referindo-se à presença das Euménides na sua pintura, não existe nas suas obras uma conotação religiosa. O que existe, na perspectiva de Bacon, é o desejo de criar mitologias modernas ou válidas numa época em que os artistas estavam fora da tradição ou

¹¹ Ver LESKY, Albin (1995): *História da Literatura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 287-294.

¹² SYLVESTER, David (2000): p. 19.

¹³ Ésquilo, *Euménides* 252. Trad. de M. Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 198.

simplesmente desconheciam-na¹⁴. A sua intenção incidia sobre o registo dos seus próprios sentimentos relativamente a determinadas situações, entendidos como manifestações particulares e pessoais de emoções que eram, na verdade, universais e intemporais. A crueldade, o medo, a angústia, o sofrimento, a culpa e a redenção acompanhavam a história da humanidade fosse na Antiguidade Clássica, no Cristianismo ou no mundo industrializado e capitalista, assim o demonstram todas as obras que de certa maneira influenciaram os *Três Estudos*... A substância mantém-se, a distinção está nas configurações que vai assumindo, como a proposta por Bacon no tríptico, necessariamente distinta das anteriores, embora esteja a elas vinculada. Enquanto a arte clássica representaria as Euménides de acordo com uma gramática formal canónica, baseada na convicção de que existe uma beleza e proporções objectivas e perfeitas¹⁵, Bacon visualiza-as organicamente, como uma massa em dolorosa modulação pelo processo de expiação. Figurações que ele ia buscar às imagens das radiografias do corpo humano, ou às fotografias médicas em que a pele surgia puxada para trás, deixando a carne à vista. Ou ainda às bizarras fotografias que documentavam as sessões espíritas, muito em voga na década de 20, que ele depois utilizou para os efeitos ectoplásmicos da sua pintura¹⁶.

Para Francis Bacon, o sofrimento faz parte deste mundo, não é uma passagem para um mundo melhor, nem para o paraíso, mas

¹⁴ Ver HARRISON, Martin (2003): p. 35; e SYLVESTER, David (2003): *Entrevista a Francis Bacon, 1966*, "Francis Bacon. Caged – Uncaged", Porto, Fundação de Serralves, p. 226.

¹⁵ Ver TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1987): *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, Madrid, Ediciones Akal, p. 81.

¹⁶ Depois da morte de Bacon, foi encontrado no seu estúdio um exemplar, salpicado de tinta e bastante manuseado, do livro *Phenomena of Materialisation*, numa primeira edição da tradução inglesa de 1920, da autoria do Barão Albert von Schrenck-Notzing, em que foram publicadas presumíveis fotografias de espíritos, tiradas pelo próprio Notzing durante as sessões espíritas que conduzia. Ver HARRISON, Martín (2003): p. 39-40.

horror, destruição, sangue humano e tragédia. Logo, a sua representação não assume a perfeição da beleza ideal, das formas claramente delineadas e completas, das cores ricas, suaves e sumptuosas. Pelo contrário, concretiza-se na disformidade e é na figuração do disforme que Bacon se torna anti-clássico. Mas porque a presença do disforme permite o reconhecimento da tragédia na condição humana, Bacon revela-se como o mais radical dos clássicos.

PAULO SIMÕES RODRIGUES¹⁷

¹⁷ Departamento de História e Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

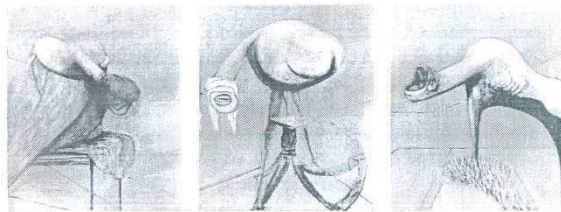


Fig. 1. Francis Bacon
"Três Estudos para Figuras na Base da Crucificação" (1944), Londres, Tate Gallery.
Óleo e pastel sobre papelão, 0,94 X 0,74 m.

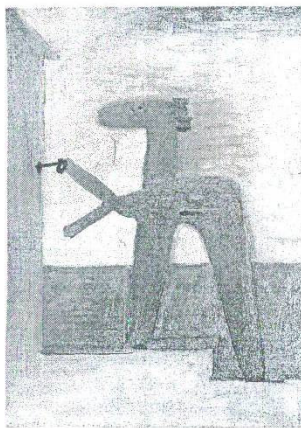


Fig. 2. Pablo Picasso
"Banhista a Abrir uma Barraca" (1928), Paris, Museu Picasso.
Óleo sobre tela, 32,8 X 22 cm.

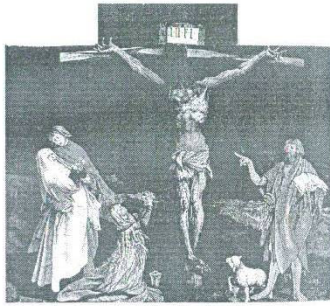


Fig. 3. Matthias Grünewald
"A Crucificação" (c. 1512-1516), Colmar, Museu de Unterlinden.
Óleo sobre madeira, 369 X 307 cm.



Fig. 4. Matthias Grünewald
"Cristo ultrajado" (c. 1503), Munique, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek.
Aguada com óleo sobre madeira, 109 X 73,5 cm.