

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**O CINEMA E AFINIDADES PICTÓRICAS COM
OBRAS DE FRANCIS BACON**

ALAN FIGUEIREDO CICHELA

**PORTO ALEGRE
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**O CINEMA E AS AFINIDADES PICTÓRICAS
COM OBRAS DE FRANCIS BACON**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais na área de concentração em História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Niura Legramante Ribeiro

Banca Avaliadora:

Prof^a. Dr^a. Silvana Boone (UCS)
Prof^a. Dr^a. Daniela Kern (PPGAV – UFRGS)
Prof^a. Dr^a. Marilice Corona (PPGAV – UFRGS)

**PORTO ALEGRE
2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Cichela, Alan Figueiredo
O Cinema a as Afinidades Pictóricas com obras de
Francis Bacon / Alan Figueiredo Cichela. -- 2018.
134 f.
Orientadora: Niura Legramante Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Cinema. 2. Pintura. 3. Francis Bacon. 4.
Alteridade. I. Ribeiro, Niura Legramante, orient. II.
Titulo.

FOLHA DE APROVAÇÃO

A banca examinadora da dissertação de mestrado, em sessão pública realizada em 13 de dezembro de 2018, considerou o acadêmico Alan Figueiredo Cichela aprovado.

Prof^a. Dr^a. Silvana Boone:.....

Prof^a. Dr^a. Daniela Kern:.....

Prof^a. Dr^a. Marilice Corona:.....

Para minha Musa.

AGRADECIMENTOS

A Professora Doutora Niura Legramante Ribeiro, pela sua orientação, total apoio, disponibilidade, pelo saber que transmitiu, pelas opiniões e críticas, pela colaboração para solucionar as dúvidas e problemas que foram surgindo ao longo da realização desta dissertação e por todas as palavras de incentivo.

Agradeço à equipe do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV. Ao Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, pela sua disposição e atenção diante de minhas dúvidas e problemas pessoais nesse tempo de estudo e escrita.

Aos colegas de turma, pelo companheirismo e apoio em certos momentos difíceis.

Ao curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc, local de trabalho, mas também onde me sinto em casa e encontro motivos para continuar. Aos acadêmicos que de uma forma ou de outra, mesmo sem saber, ajudam a manter a chama da investigação e da pesquisa acesa e ardendo.

Aos amigos Sérgio e Aurélia, por sua paciência, preocupação e carinho declarados em todos os momentos. Sinto-me extremamente grato por nossa amizade.

A todos os amigos que, mesmo não os citando nominalmente, saibam que aqui estão representados.

Por último, tenho consciência que sozinho nada disto teria sido possível, dirijo um agradecimento especial aos meus pais, pelo apoio incondicional, incentivo, amizade, paciência e total ajuda na superação dos obstáculos.

“Cinema é verdade vinte e quatro vezes por segundo.”

JEAN LUC-GODARD

RESUMO

É surpreendente, quando no cinema, vendo um filme, percebemos que o fotograma estabelece uma relação com uma pintura. Os filmes escolhidos para essa dissertação se relacionam com o artista Francis Bacon (1909 – 1992). Adentrando mais nessa questão, podemos refletir sobre quais abordagens teórico-plásticas podem ser feitas sobre as relações entre o cinema e as pinturas de Francis Bacon? Nesta pesquisa, denominada *O Cinema e as Afinidades Pictóricas com obras de Francis Bacon*, busca-se uma investigação que encontre caminhos de aproximação entre os dois meios, procurando apontar as estratégias plásticas das quais os filmes lançam mão nesse encontro. Assim a pergunta se apresenta da seguinte forma: como a relação entre o cinema e as pinturas de Francis Bacon motiva a leitura das imagens resultantes desse encontro? Para auxiliar nesse caminho alguns filmes são selecionados para a pesquisa: *O Silêncio dos Inocentes* (1991), *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998), *Alien - O Oitavo Passageiro* (1979) e *Último Tango em Paris* (1972). Como condutor dessa relação temos trabalhos pictóricos de Francis Bacon, em um recorte significativo para a relação com os respectivos filmes. Os principais aportes teóricos envolvidos nesse trabalho são: André Bazin (2018); Gilles Deleuze (2007); Philippe-Alain Michaud (2013 e 2014); David Sylvester (2006 e 2007); entre outros. Nesse caminho de leitura a imagem derivada do cinema e da pintura se apresenta como uma imagem da alteridade e é dela que trataremos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Pintura. Francis Bacon. Alteridade.

ABSTRACT

It is surprising, when in the cinema, watching a movie, we realize that the frame establishes a relationship with a painting. The films chosen for this dissertation relate to the artist Francis Bacon (1909 - 1992). Going further into this question, can we reflect on what theoretical-plastic approaches can be made to the relations between the cinema and Francis Bacon's paintings? In this research, called *The Cinema and the Pictorial Affinities with works by Francis Bacon*, an investigation is sought that finds ways of approaching the two media, trying to point out the plastic strategies from which the films make use of this encounter. Thus the question arises as follows: how does the relation between the cinema and the paintings of Francis Bacon motivate the reading of the images resulting from this encounter? To help in this way, some films are selected for research: *The Silence of the Lambs* (1991), *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998), *Alien - The Eighth Passenger* (1979) and *Last Tango in Paris* (1972). As conductor of this relationship we have pictorial works by Francis Bacon, in a significant cut for the relationship with the respective films. The main theoretical contributions involved in this work are: André Bazin (2018); Gilles Deleuze (2007); Philippe-Alain Michaud (2013 and 2014); David Sylvester (2006 and 2007); among others. In this way of reading, the image derived from cinema and painting presents itself as an image of otherness and it is from this that we will deal with it.

KEYWORDS: Movie. Painting. Francis Bacon. Otherness.

RESUMEN

Es sorprendente, cuando en el cine, viendo una película, percibimos que el fotograma establece una relación con una pintura. Las películas escogidas para esta disertación se relacionan con el artista Francis Bacon (1909 - 1992). ¿Adentrando más en esta cuestión, podemos reflexionar sobre qué enfoques teórico-plásticos se pueden hacer sobre las relaciones entre el cine y las pinturas de Francis Bacon? En esta investigación, denominada El cine y las afinidades pictóricas con obras de Francis Bacon, se busca una investigación que encuentre caminos de aproximación entre los dos medios, buscando apuntar las estrategias plásticas de las cuales las películas echan mano en ese encuentro. Así la pregunta se presenta de la siguiente forma: ¿cómo la relación entre el cine y las pinturas de Francis Bacon motiva la lectura de las imágenes resultantes de ese encuentro? En el caso de que se trate de una película de ficción, que se estrenará en el mes de mayo de este año, 1972). Como conductor de esa relación tenemos trabajos pictóricos de Francis Bacon, en un recorte significativo para la relación con las respectivas películas. Los principales aportes teóricos involucrados en este trabajo son: André Bazin (2018); Gilles Deleuze (2007); Philippe-Alain Michaud (2013 y 2014); David Sylvester (2006 y 2007); entre otros. En ese camino de lectura la imagen derivada del cine y de la pintura se presenta como una imagen de la alteridad y es de ella que trataremos.

PALABRAS CLAVE: Cine. Pintura. Francis Bacon. Otredad.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)	27
Fig. 2 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)	27
Fig. 3 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)	28
Fig. 4 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes: Dentro do Labirinto (2001).....	30
Fig. 5 – <i>Crucificação</i> , 1933. Fonte: FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards	32
Fig. 6 – <i>Pintura 1946</i> , 1946. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	34
Fig. 7 – Cartaz de divulgação Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998). 2017. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0119577/?ref_=nv_sr_1 >. Acesso em: 18 out. 2017.	45
Fig. 8 – Francis Bacon in his studio in Paris, 1979. Edward Quinn. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. Life: Biography. 2018. Disponível em: < https://francis-bacon.com/biography >. Acesso em: 01 nov. 2018.	46
Fig. 9 – Fotograma extraído de Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998).....	47
Fig. 10 – <i>Duas Figuras</i> , 1953. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	48
Fig. 11 – <i>John Edwards</i> , 1984. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	49
Fig. 12 – <i>Autorretrato</i> , 1971. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	50
Fig. 13 – <i>Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação</i> , 1944. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	54
Fig. 14 – <i>Cabeça I</i> , 1948. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	56
Fig. 15 – <i>Cabeça VI</i> , 1949. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	57
Fig. 16 – <i>Retrato do Papa Inocente X</i> , c. 1650. Fonte: JORGE COLI (Campinas). Chaa – Centro de História da Arte e Arqueologia (Ed.). Warburg: banco comparativo de imagens. 2018.....	58
Fig. 17 – Material de estúdio, Enfermeira Gritando de Sergei Eisenstein, retirado do filme O Encouraçado Potemkin (1925). Fonte: THE STATE OF	

FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	59
Fig. 18 – <i>Estudo de uma figura em uma paisagem</i> , 1952. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	60
Fig. 19 – <i>Duas figuras na grama</i> , 1954. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	61
Fig. 20 – <i>Cão</i> , 1952. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	62
Fig. 21 – <i>Três Estudos para uma Crucificação</i> , 1962. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	63
Fig. 22 – Francis Bacon's 7 Reece Mews Studio, London, 1998. Perry Ogden.. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	64
Fig. 23 – <i>Retrato de Michel Leiris</i> , 1976. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	65
Fig. 24 – <i>Paisagem</i> , 1976. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	66
Fig. 25 – <i>Jato de Água</i> , 1979. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	67
Fig. 26 – <i>Duna de Areia</i> , 1981. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	68
Fig. 27 – <i>Estudo do Corpo Humano</i> , 1981-2. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	69
Fig. 28 – <i>Sangue no chão - Pintura</i> , 1986. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	69
Fig. 29 – <i>Três Estudos para um Retrato de John Edwards</i> , 1984. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	70
Fig. 30 – <i>Estudo para um Autorretrato - Tríptico</i> , 1985-6. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	71
Fig. 31 – "Autorretrato", 1991-2. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	72
Fig. 32 – George Dyer in Soho, c. 1963. John Deakin. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	74
Fig. 33 – <i>em Memória de George Dyer</i> , 1971. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	75

Fig. 34 – <i>Tríptico Agosto 1972</i> , 1972. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	75
Fig. 35 – <i>Tríptico Maio-Junho</i> , 1973. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	76
Fig. 36 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	78
Fig. 37 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	79
Fig. 38 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	79
Fig. 39 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	80
Fig. 40 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	80
Fig. 41 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	81
Fig. 42 – <i>Três estudos para autorretrato</i> , 1972. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State of Francis Bacon And John Edwards.....	81
Fig. 43 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	82
Fig. 44 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	83
Fig. 45 – <i>Depois de Muybridge - mulher esvaziando um balde de água e menino parálitico engatinhando</i> , 1965. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	83
Fig. 46 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	85
Fig. 47 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	85
Fig. 48 – Fotograma extraído de <i>Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon</i> (1998).....	88
Fig. 49 – Cartaz de divulgação. Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Alien - O Oitavo Passageiro (1979). 2017. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0078748/?ref_=nv_sr_2 >. Acesso em: 18 out. 2017.....	90
Fig. 50 – H.R. Giger na pré-produção do filme Alien. Fonte: NATHAN, Ian. Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film. Minesota: Voyageur Press, 2011. 176 p.....	91
Fig. 51 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979).....	93
Fig. 52 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979).....	94

Fig. 53 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979).....	95
Fig. 54 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979).....	95
Fig. 55 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979).....	96
Fig. 56 – <i>Duplo retrato de Lucian Freud e Frank Auerbach</i> , 1964. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.	99
Fig. 57 – <i>Estudo para retrato (Isabel Rawsthorne)</i> , 1964. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.	100
Fig. 58 – Cartaz de divulgação. Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Último Tango em Paris (1972). 2017. Disponível em: < http://www.imdb.com/title/tt0070849/?ref_=nv_sr_1 >. Acesso em: 18 out. 2017.	101
Fig. 59 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	102
Fig. 60 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	103
Fig. 61 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	103
Fig. 62 – <i>Três estudos das costas de um homem</i> , 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.	104
Fig. 63 – <i>Autorretrato</i> , 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	105
Fig. 64 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	106
Fig. 65 – <i>Autorretrato</i> , 1969. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	107
Fig. 66 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	107
Fig. 67 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	108
Fig. 68 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	108
Fig. 69 – <i>Estudo sobre o retrato do Papa Inocente X de Velázquez</i> , 1953. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.....	109
Fig. 70 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	110
Fig. 71 – <i>Tríptico - estudo do corpo humano</i> , 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.	112
Fig. 72 – <i>Três estudos de figura numa cama</i> , 1972. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.	112
Fig. 73 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	114
Fig. 74 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	114
Fig. 75 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	114

Fig. 76 – Primeiro plano. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972).....	116
Fig. 77 – Segundo plano. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972).....	117
Fig. 78 – Espaço primeiro plano. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972).....	117
Fig. 79 – Figura feminina. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972).....	118
Fig. 80 – Figura masculina. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972).....	118
Fig. 81 – Colchões. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
2 PINTURA E CINEMA: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL.....	25
3 AMAR AQUILO QUE NOS DESTRÓI.....	44
3.1 Francis Bacon: uma miséria dourada.....	51
3.1.1. Francis Bacon: sob as superfícies íntimas.....	73
3.2 Estudo para um retrato de Francis Bacon.....	77
4 QUANDO O GRITO ECOA COMO UMA FIGURA.....	90
5 NOSSOS ENCONTROS EM PARIS.....	99
5.1 Três janelas, dois personagens, um cômodo.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A IMAGEM QUE FAZ.....	122
REFERÊNCIAS.....	127
Artigos e Dissertações.....	128
Filmes e Documentários.....	129
Sites.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	131
Artigos e Dissertações.....	133
Filmes e Documentários.....	134
Sites.....	134

INTRODUÇÃO

Ao ingressar no programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o projeto tratava sobre a história da arte, com foco em uma abordagem descentralizada da história. Para isso, buscava-se uma tentativa de verbalizar/contextualizar uma forma de leitura baseada nas produções visuais (escultura, pintura, desenho, entre outros), talvez uma referência de Roberto Longhi (1890 – 1970), em sua *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana* (2005). Assim, o projeto inicial envolvia o conceito de imagem dentro da linha de História, Teoria e Crítica de Arte. Porém, o projeto se apresentou extenso e amplo para ser desenvolvido no período de realização do mestrado. Isto também foi corroborado no exercício de leitura e revisão na disciplina metodologia ministrada pelo professor Paulo Silveira, cujo projeto se mostrou desproporcional ao tempo de pesquisa do curso, ou seja, completamente inviável.

Partindo de tal constatação, foram realizadas novas leituras de artigos, de entrevistas e visualização de imagens que pudessem abrir ideias e perguntas para uma nova pesquisa.

Diante desse primeiro problema, procurei pensar sobre as áreas, dentro das artes visuais, que poderiam trazer outras inquietações e pudessem apontar para uma pesquisa que contribuísse para os diálogos da história da arte.

Respeitando a linha de pesquisa e dentro dela sua divisão: *a obra de arte e seus aspectos constitutivos*, e ainda contando com o auxílio e orientação da professora/orientadora Niura Legramante, iniciei um novo caminho. Nessa mudança de curso da pesquisa, tentei contemplar as transversalidades de abordagens da arte, procurando fazer uma ligação com meus interesses de pesquisa e leituras até então realizados.

Tanto o cinema, quanto a pintura se mostravam lentamente como palavras-chave envolvidas em meu discurso de defesa, nessa troca de foco

da pesquisa. Finalmente, a ambientação daquilo que pode ser visto na tela do cinema e observado como referência a uma pintura abriu-se como tema. No primeiro momento dessa reflexão, acreditei que a pintura era o que havia levado a esse conjunto de soluções, posteriormente e de maneira lenta o cinema superava essa ideia. Assim as relações entre o cinema e a pintura tomaram forma e continuam motivando a presente pesquisa.

Percebendo que poderia respeitar, em parte, as pesquisas previamente estabelecidas, especialmente as leituras de Gilles Deleuze (1925 – 1995), David Sylvester (1924 – 2001), e George Didi-Huberman (1953), reaproveitando, também, os filmes já escolhidos como introdução no projeto de pesquisa: *O Silêncio dos Inocentes* (1991), *Alien – o oitavo passageiro* (1979) e o *Último Tango em Paris* (1972), filmes que possuem em comum, as referências ao artista Francis Bacon (1909 – 1992).

Dessa relação entre as cenas que se baseiam nos trabalhos de Francis Bacon e os filmes revela-se um foco de interesse, ou seja, aquele local determinado entre o desejo de pesquisar e o interesse em investigar as possibilidades de leituras dessas aproximações entre o cinema e a pintura, revelando-se aos poucos como um recomeço.

Decidido pelo cinema, passo a investigar e assistir filmes que poderiam auxiliar nesse contexto, e pesquisar novas leituras que ajudassem na escrita e no corpo do tema.

Durante essa pesquisa, o texto para a qualificação foi sendo desenvolvido com base no artigo da pesquisadora Denise Lopes, intitulado *A “forma panorama” e o desejo de memória e de redimensionamento da originalidade da obra – O moinho e a cruz, a partir de Bruegel, de Lech Majewski, e o evento com As bodas de Canã, de Veronese, por Peter Greenaway* (2013). Nesse artigo ao analisar os dois filmes, a autora parte de uma relação estabelecida pelos diretores e as pinturas já nomeadas. Nessa leitura encontra-se um caminho interessante de investigação sobre as relações entre o cinema e pintura.

A qualificação trouxe boas contribuições para repensar a pesquisa, e abriu, realmente, para questões suscetíveis a novas investigações e a recortes do assunto.

Em busca de um recorte para a presente pesquisa, estabelece-se os seguintes filmes, sendo apresentados na seguinte ordem: *O Silêncio dos Inocentes* (1991), Seguido do filme *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon* (1998), *Alien – o oitavo passageiro* (1979) e terminando no *Último Tango em Paris* (1972). Cabe ressaltar que as pinturas de Francis Bacon também são apresentadas em um recorte que privilegia suas relações com os filmes citados. Esse recorte apresenta pinturas que vão de 1933 até 1986. Portanto, as escolhas para essa pesquisa partem desse recorte.

Ter encontrado um artista que trata sobre a violência e o desespero humano foi providencial para os filmes. Não é um tipo de sorte, mas uma solução para aquelas inquietações. Um resultado que se apresenta pela relação que uma imagem transfere a outra, transporta, conduz e deixa como rastro.

Esta pesquisa parte do seguinte problema: quais abordagens teórico-plásticas podem ser feitas sobre as relações entre o cinema e as pinturas de Francis Bacon? É nesse momento que a inquietação se torna mais aparente, começa a produzir perguntas. Por que relacionar a criação de uma cena de um filme a uma pintura? Essas perguntas parecem encontrar alguns pontos paralelos, entre o cinema e a pintura. São esses pontos paralelos que norteiam o caminho desse texto.

Pode-se levantar as seguintes hipóteses relativas ao tema: as relações entre as pinturas de Francis Bacon e os fotogramas dos filmes produzem uma nova imagem, derivada da relação das duas anteriores? As imagens que resultam dessa comparação transferem características formais e de atmosfera no processo da criação cinematográfico-pictórica?

Como objetivo principal, a pesquisa pretende: analisar a ambientação das cenas dos filmes escolhidos em relação às pinturas de Francis Bacon. Para os específicos, pretende-se: explorar cenas dos filmes escolhidos e estabelecer os aspectos que se aproximam e se distanciam das composições pictóricas do artista, relativos aos personagens, aos cenários e narrativas; analisar aspectos da biografia do artista e de que forma ela

influencia o filme que aborda esse mesmo assunto; considerar as reflexões teóricas de pensadores sobre a relação dos filmes com as pinturas do artista

Essa pesquisa traz abordagens, processos de criação e reflexões embasadas no tema proposto. Trata-se de uma pesquisa de investigação qualitativa, sendo que a pesquisa é um conjunto, tanto de ações como de propostas, e as informações são os dados coletados em filmes, livros, artigos, entre outros. Para essa pesquisa as metodologias de trabalho consistem em diferentes etapas, procedeu-se um corte preciso dos filmes levantados na fase da qualificação, diminuindo consideravelmente o número de filmes, do início até esse momento, e o artista pesquisado.

Assim, a primeira etapa fundamentou-se no ato de assistir aos filmes selecionados – repetidamente – escolhendo as cenas que implicavam uma relação com o trabalho do artista. Separar e copiar por meio de *software* digital os fotogramas e coletar imagens das pinturas que seriam relacionadas a eles.

A segunda etapa se firmou na pesquisa bibliográfica sobre as relações entre cinema e pintura, apoiando-se em produções que tomem como base essas relações. Importante também, para essa reflexão, a bibliografia selecionada sobre o artista Francis Bacon.

A análise crítico-reflexiva por meio de estudos descritivos, comparativos e de fundamentação teórica, auxilia a verificar como as pinturas reverberam nos fotogramas dos filmes, nos personagens, nos cenários, nas narrativas. Cabe verificar ainda como os aspectos de efeitos pictóricos da atmosfera criada, procuram esclarecer os caminhos para uma interpretação da cena.

Na última etapa, para auxiliar na análise, são nomeadas as relações entre os elementos formais da imagem. O que as formas criam entre si, como elas se influenciam e como se relacionam. Examinando a relação entre as formas, cores e texturas.

Observando, também nessa leitura, a maneira como as imagens estão dispostas, pois esse arranjo pode informar as relações entre elas. Como aportes teóricos são utilizados as contribuições reflexivas sobre as questões evidenciadas na relação cinema/pintura, explicadas a seguir:

No capítulo **2 Pintura e Cinema: uma aproximação possível** articula-se uma primeira leitura entre cinema e pintura, partindo do filme *O Silêncio dos Inocentes* de 1991. Para ajudar nessa leitura o livro de Thomas Harris (1940) serve de base para a análise. Além deles o documentário *O Silêncio dos Inocentes: Dentro do Labirinto* de 2001 ajuda a confirmar Francis Bacon como o artista influenciador da cena escolhida. Nessa relação são apresentadas as seguintes pinturas: *Crucificação* de 1933 e *Pintura 1946* de 1946. Solidificando essa apresentação com Georges Didi-Huberman (2012), ampliando o pensamento com Jacques Rancière (2018), construindo o caminho com Gilles Deleuze (2007), André Bazin (2018) e Phillipe-Alain Michaud (2014), para então seguir em frente com as leituras dos filmes escolhidos.

O capítulo **3 Amar Aquilo que nos destrói**, apresenta o filme *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon* de 1998, retratando na tela a vida do artista escolhido. Nessa introdução o relato de Adriana Rodrigues Suarez (2013) acompanha as seguintes reproduções de Bacon: *Duas Figuras* de 1953, *John Edwards* de 1984 e *Autorretrato* de 1971. A investigação então se desdobra em subcapítulos, como a seguir.

No primeiro deles, **3.1 Francis Bacon: uma miséria dourada** apresenta a biografia do artista. Separar parte da biografia do corpo do texto pode parecer uma solução excessiva, pois caberia uma leitura entrelaçada entre os capítulos e os eventos da vida do artista, mas analisando a disposição dos capítulos e a leitura das imagens optou-se por essa estratégia. Mantendo o texto limpo de informações que podem ser acessadas separadamente. Principalmente as imagens que se referem apenas à compreensão de sua biografia. Esse subcapítulo envolve as referências bibliográficas de David Sylvester (2007) e Franck Maubert (2010), mas também se ancora em um documentário recente, intitulado: *Francis Bacon: A Brush with Violence* (2017). Em conjunto com *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação* de 1944, *Cabeça I* de 1948, *Cabeça VI* de 1949, *Estudo de uma figura em uma paisagem* de 1952, *Duas Figuras* de 1953, *Duas Figuras na Grama* de 1954, *Cão* de 1952, *Três*

Estudos para uma Crucificação de 1962, *Retrato de Michel Leiris* de 1976, *Paisagem* de 1976, *Jato de Água* de 1979, *Duna de Areia* de 1981, *Estudo do Corpo Humano* de 1981-2, *Sangue no Chão – Pintura* de 1986, *Três Estudos para um Retrato de John Edwards* de 1984, *Estudo para um Autorretrato, Tríptico* de 1985-6 e "*Autorretrato*" de 1991-2.

Para entender um pouco melhor a fase da vida de Francis Bacon que inspira o filme do capítulo, separa-se em uma seção terciária a vida íntima do artista. Intitulado **3.1.1. Francis Bacon: sob as superfícies íntimas**, o subcapítulo se aprofunda nos amores e decepções de Francis Bacon. David Sylvester (2007), Franck Maubert (2010) e Adriana Rodrigues Suarez (2013) nos auxiliam nesse momento ao lado das pinturas: *em Memória de George Dyer* de 1971, *Tríptico Agosto 1972* de 1972 e *Tríptico Maio-Junho* de 1973. Essa relação biográfica da vida pessoal do artista é importante para o subcapítulo seguinte que aborda esse aspecto.

No subcapítulo **3.2 Estudo para um Retrato de Francis Bacon**, volta-se para o filme, acrescentando ao debate as ideias sobre o filme e as leituras de David Sylvester (2006 e 2007) e Jacques Aumont (2004) que se associam nos fotogramas do filme e as pinturas de Francis Bacon. Ainda temos as pinturas *Três estudos para autorretrato* de 1972, *Depois de Muybridge - mulher esvaziando um balde de água e menino paraplégico engatinhando* de 1965 e os fotogramas do filme.

No capítulo **4 Quando o Grito Ecoa como uma Figura**, *Alien – o oitavo passageiro* (1979), é o filme escolhido e estabelece uma aproximação que encontra reforço no livro sobre o filme *O Oitavo Passageiro* (1987) de Alan Dean Foster (1946), e em outros autores como Luigi Ficacci (2010), Gilles Deleuze (2007), José Maria Faerna García-Bermejo (1995), David Sylvester (2007), e junto deles o documentário *The Beast Within: The Making of 'Alien'* de 2003. Trabalhos como *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação* de 1944 e *Cabeça I* de 1948, são alternados com os fotogramas do filme. Depois de apreciada as imagens, o presente capítulo se soma as leituras anteriores, mas ainda cede espaço para outro

filme que se elabora como uma espécie de resposta às inquietações sugeridas em Francis Bacon.

O filme *Último Tango em Paris*, de 1972 provoca a maior rede de encontros entre fotogramas e pinturas que é apresentado no capítulo **5 Nossos Encontros em Paris**. Esses encontros são reunidos e lidos partindo de considerações do autor diante dos fotogramas do filme e das seguintes pinturas: *Duplo retrato de Lucian Freud e Frank Auerbach* de 1964, *Estudo para um retrato (Isabel Rawsthorne)* de 1964, *Três estudos das costas de um homem* de 1970, *Autorretrato* de 1970, *Autorretrato* de 1969 e *Estudo sobre o retrato do Papa Inocente X de Velázquez* de 1953.

Ainda nesse capítulo é apresentada uma leitura aprofundada de um fotograma do filme, que por apresentar mais características que ajudam na leitura da imagem, separa-se no subcapítulo **5.1 Três janelas, dois personagens, um cômodo**. Nele cito os autores José Maria Faerna García-Bermejo (1995), David Sylvester (2006), e Ludymylla Maria Gomes de Lucena (2013) e seu estudo de Gilles Deleuze, o fotograma do filme e as pinturas: *Três Estudos para uma Crucificação* de 1962, *Tríptico - estudo do corpo humano* de 1970, e *Três estudos de figura numa cama* de 1972.

Ainda sobre os capítulos. As reproduções de pinturas de Francis Bacon foram, em sua maioria, pesquisadas no site *The State Of Francis Bacon And John Edwards* (2018), principalmente pela referência e veracidade das datas e detalhes técnicos.

Por último, as leituras convergem nas **Considerações Finais, ou a Imagem que Faz**, pois diante da pesquisa, com todos esses autores e leituras, formula-se um pensamento sobre o assunto.

Na sequência, as **Referências** apresentam os autores que podem ser lidos nesse corpo de texto, e na **Bibliografia** os que foram consultados durante o decorrer do mestrado, da investigação e da leitura, mas que não são relacionados nominalmente.

Esta pesquisa justifica-se, no contexto brasileiro, como um contributo para essa reflexão, que parte do cinema e da pintura para um campo outro, o das imagens. Trata-se de uma abordagem contemplada no campo das artes visuais, e que poderá servir para pensar as transversalidades de produções plásticas.

2 PINTURA E CINEMA: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL

Um grupo de policiais, vestindo coletes à prova de balas, sobe por um corredor estreito, eles andam em pequenos grupos, observando os cantos e fazendo uma varredura para terem certeza que a área conquistada está limpa. Tensos, seguram as pistolas próximas ao rosto. Rostos suados, olhos abertos, atentos a cada sinal de mudança. Por alguns minutos subimos com eles. Ao chegar ao andar vemos uma porta grande, sua abertura é no meio, com janelas de vidro na parte superior de cada folha da porta, as aberturas nos deixam ver uma forma esbranquiçada.

Os policiais entram rápido pela porta, fazendo uma espécie de entrada triunfal, cada um deles se arranjando de uma forma segura dentro do espaço, pistolas em punho, apontando para onde está o seu foco de visão. Um dos policiais, aparentemente o mais experiente, olha para a outra direção, percebemos que ele vislumbra a cena esbranquiçada sem o vidro na sua frente, ele exclama: _ *Ouh God!*

Rapidamente o foco muda. Preenchendo a cena temos homem preso a um cubo feito com grades de metal, seu corpo de braços abertos em uma crucificação.

A lente da câmera se aproxima, revelando o corpo semiaberto, preso por um pedaço de carne do lado esquerdo. Ele parece ter sido limpo de suas vísceras, a camisa aberta revela as cordas que parecem segurá-lo à grade da prisão, junto de um tecido em faixas brancas e vermelhas. A cena vai se distanciando, aos poucos todo o corpo é enquadrado. Os policiais entram e continuam a vistoria do recinto.

O filme *O Silêncio dos Inocentes* (1991), de Jonathan Demme, se desenrola em constante suspense, apresentando o contato com um *serial killer*, os detalhes do enredo são secundários nesse momento, concentro-me na cena da crucificação. O filme é baseado em um dos livros do escritor

Thomas Harris (1940), *The Silence of the Lambs* ¹(1988). No livro a cena descrita é conduzida da seguinte forma:

Abaixado, Tate atravessou a porta de vidro até o lado oposto às dobradiças. Fez sinal com a cabeça para Jacobs, torceu a maçaneta e empurrou com toda força, de forma que a porta abriu-se com força o suficiente para estourar o vidro. Tate jogou-se rápido para dentro, atravessando as ombreiras da porta e cobrindo o quarto com a mira do revólver. Tate já vira muitas coisas. Acidentes sem conta, lutas, assassinatos. Durante seu tempo de serviço contara seis policiais mortos, mas pensou que o que estava a seus pés era a pior coisa que já vira acontecer a um policial. A carne acima do colarinho do uniforme não se parecia mais com um rosto. A frente e o alto da cabeça eram uma mancha de sangue recoberta de carne estraçalhada e um olho único estava ao lado das narinas, a cavidade cheia de sangue. Jacobs passou por Tate, escorregando no chão ensanguentado e correu para dentro da cela. Inclinou-se sobre Boyle, ainda algemado à mesa. Boyle, com as tripas em parte à mostra, o rosto cortado em pedaços parecia ter explodido na cela, as paredes e o colchão cobertos de gotas e listas de sangue. Jacobs passou os dedos em seu pescoço:

– Está morto – disse, colocando a voz mais alta que os sons da música. (HARRIS, 1989, p. 212)

O ponto de encontro é a cena do filme. O texto do livro serve de base e influência, mas também nos ajuda a entrar nessa narrativa. No livro o personagem não está preso como em uma crucificação, ele mais parece ter sido deixado no chão. O filme expõe de outra forma, toma da liberdade artística para construir a cena. Percebemos que a cena em si continua a mesma: a descoberta do homem morto. É na diferença da interpretação que a cena desperta a leitura da imagem.

Deixemos a cena dos policiais de lado e focamos o olhar na segunda etapa, quando o corpo mutilado se apresenta. A primeira visão desse corpo é pela janela da porta. A cena é turva e tênue, a luz nos ajuda a ver uma imagem alada, suspensa sobre linhas verticais (Fig. 1).

¹ *The Silence of the Lambs* (1988), traduzido como *O Silêncio dos Inocentes*, escolha que nega a tradução de *lambs* como *cordeiro*, exatamente o animal citado em vários momentos do filme e que conduz uma das trocas finais entre a personagem Clarice (Jodie Foster) e o Dr. Hannibal (Anthony Hopkins) – do autor.



Fig. 1 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)

Quando os policiais entram a câmera muda o foco, preenchendo a cena temos o corpo alado, um homem preso a um cubo feito com grades de metal, seu corpo de braços abertos em uma paródia de crucificação (Fig. 2).



Fig. 2 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)

A lente da câmera se aproxima, revelando o corpo mutilado, estômago aberto, preso por um pedaço de carne do lado direito da tela. O corpo parece ter sido limpo de suas vísceras. A camisa aberta revela como foi segurado à grade da prisão, junto de um tecido em faixas brancas e vermelhas, diferente do livro onde o personagem está “algemado à

mesa.”(HARRIS, 1989, p. 212). A câmera vai se distanciando, lentamente todo o corpo é enquadrado (Fig. 3).



Fig. 3 – Fotograma extraído de O Silêncio dos Inocentes (1991)

Cenas assim perturbam e questionam como alguém pode pensar nisso? Como esse horror pode ser transformado em realidade, como ele atravessa a cena e irrompe em algo que pode ser reproduzido em um filme? Todas essas perguntas estão dispostas em um ritmo não linear no filme, mas nesse texto apreciá-lo-emos colocar em outro espectro dessa percepção. Esse desejo por ver, por tornar material sonhos, parece caminhar com o cinema (BORDWELL, 2016), desde Georges Méliès (1861 – 1938) que nos leva a lua em 1902², até os dias de hoje, onde quase não existem mais limites para a computação gráfica.

Já ultrapassamos o momento em que as imagens eram em certa medida, pensadas de forma ética. Se essa imagem, ou aquela poderia ser criada/reproduzida. Se ofenderia ou não o espectador, se poderiam ou não ser, fora do terreno da imaginação, criadas.

Talvez sejam exemplares dessa necessidade de criação os registros de agosto de 1944, fotografados por membros do *Sonderkommando*³, do

² No filme *Viagem à Lua (Le Voyage dans la Lune)* de 1902. (BORDWELL, 2016, p. 21)

³ *Sonderkommando* foi o nome dado aos judeus recrutados, na chegada ao campo de concentração, para formar grupos que tinham como função a execução das tarefas que os

processo de extermínio em curso nas câmeras de gás de Auschwitz-Birkenau. Desse episódio, apenas quatro fotografias conseguiram cruzar os muros escondidas. Com toda essa provação “Arrancar uma imagem a isto, apesar disto? Sim, era preciso dar uma forma a este inimaginável custasse o que custasse.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 24). Pois a imagem produz uma forma que é em si não física, mas que possui nesse caso, uma materialidade física muito maior que a mera descrição do fato.

A imagem é o fato. E como fato registra e transporta o acontecido, apresentando, mostrando e, nesse caso denunciando. Temos então essa forma de poder que as imagens carregam. Se uma imagem é registro e transporte, também é realidade. Ao transformar em realidade a condição do holocausto, a imagem estabelece que o que ela desperta é o seu pertencente.

Voltamos então para a sensação do filme. A cena é um exercício de suspense⁴, que mostra aos poucos o que acontece. Ela revela-se pouco a pouco, como se trouxesse em si uma gama de sensações obscuras, não de horror, mas da própria representação.

alemães não desejavam, tais como enterrar os corpos dos prisioneiros mortos, limpeza das câmaras de gás e outros serviços. Devido à condição de grupo especial, tinham alguns privilégios. Os membros do *SonderKommando* não duravam muito nesta função, muitos se suicidavam, os que suportavam a provação das tarefas diárias eram executados após algum tempo de serviço, sendo substituídos por novos integrantes, num ciclo que mantinha os oficiais nazistas seguros de não serem denunciados. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 10).

⁴ Essa palavra inglesa, ela própria prima da francesa *suspens*, passou sem modificações para a língua francesa [assim como para o português], principalmente a partir da obra, cinematográfica e crítica, de Alfred Hitchcock. No sistema hitchcockiano, o suspense abrange duas funções e duas intenções: 1. Um aspecto psicofisiológico: o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo, seja ela um herói ou não. O suspense visa a uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações. Assim, ele se opõe à surpresa, que só afeta o espectador de modo fugidio e superficial. 2. Um aspecto morfológico: sendo cada plano dotado de uma intensidade, a seqüência dos planos deverá ser regulada de acordo com essas intensidades. O trabalho do cineasta é, portanto, de modelagem das intensidades no tempo. Tal trabalho de formatação do filme acaba dando a ele sua "curva" (Truffaut) - essa forma de conjunto que nunca se deve perder dispersando-a, interrompendo-a ou a trocando por efeitos locais. O meio dessa formatação é a montagem, no sentido mais amplo possível e sobretudo quando a montagem é o instrumento de criação do ritmo. O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação-na-duração, sua construção no tempo. O exemplo célebre do concerto em *The man who knew too much/O homem que sabia demais* (1956) é significativo a esse respeito. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 281)

Essa cena, congelada em seus fotogramas⁵, que tanto inquietam e provocam parecem dizer algo a mais. A imagem ali vista cria uma forma, mas de onde surge essa forma, essa relação? Talvez a necessidade de uma sensação seja o caminho para pensar essa relação.

É na investigação mais detalhada do filme, em seu fotograma, que se revela a herança da imagem. Herança nesse caso, sendo a relação da cena do filme com outra imagem, aquilo que permanece dessa relação e é transmitido por ela. Buscando mais informações sobre o filme encontramos o documentário *O Silêncio dos Inocentes: Dentro do Labirinto* (2001), de Jeffrey Schwarz.

No documentário a desenhista de produção Kristi Zea relata que a cena descrita anteriormente tem uma relação com as pinturas de Francis Bacon (1909 – 1992), pois os tons, as cores e as formas das figuras do artista pareciam “ser o tipo certo de tom para a história” (*O SILÊNCIO... (b)*, 2001). Continuando sua explicação ela revela os estudos para a sala da cela, onde se desenrola os eventos citados acima. No documentário ela exhibe os estudos para a cena, e eis que surge o desenho abaixo (Fig. 4).

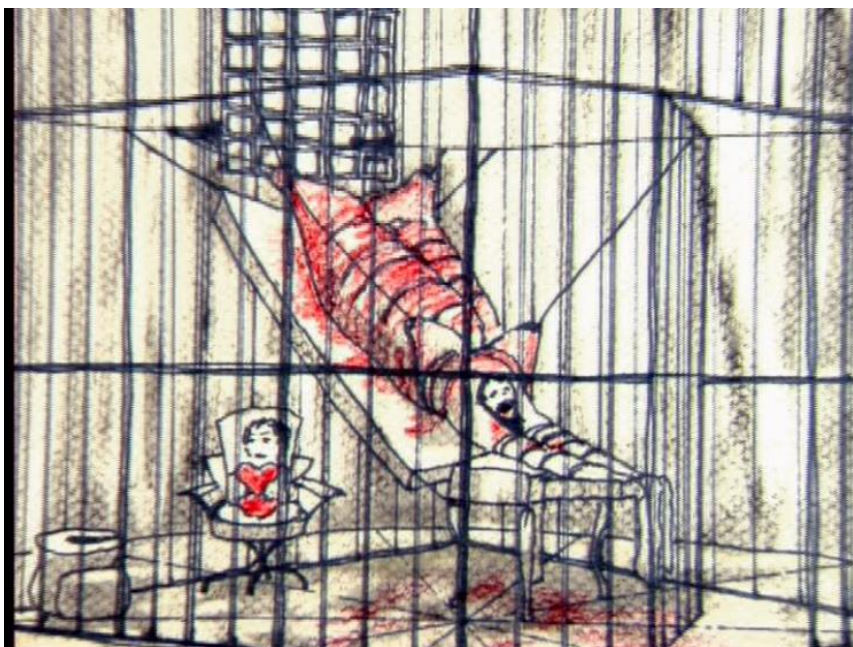


Fig. 4 – Fotograma extraído de *O Silêncio dos Inocentes: Dentro do Labirinto* (2001)

⁵ Cada uma das impressões fotográficas ou quadros unitários de um filme cinematográfico. (BORDWELL, 2013).

O desenho possui mais relações com o livro, é como se a desenhista, fora das páginas do livro, tivesse extraído o corpo buscando uma tridimensionalidade ao horror retratado. Nesse primeiro vislumbre do desenho, até a cena finalizada temos um caminho de criação. Do homem deitado ao homem crucificado soluciona-se de forma diferente esse corpo.

Do ponto de vista cinematográfico a cena deitada limitaria a visão, já o homem crucificado expõe o corpo inteiro. O homem crucificado igualmente nos remete a uma possibilidade enorme de interpretações, dentro da história ocidental, inclusive dentro da história da arte, como tema de pinturas dos mais variados artistas. Essas imagens da história da arte concentram-se, em sua grande parte em pinturas, e é pela pintura que começamos essa relação.

Assim, as imagens que ilustram esse trabalho são também provas dessas relações. Provas que a pintura e o cinema se relacionam em um movimento mútuo, nem sempre claro, embaçadas e escondidas pelo movimento do filme.

Dessa forma a relação entre a crucificação do filme (Fig. 3), e a forma como ele foi apresentado (Fig. 1), mantém a relação com o artista escolhido. Sendo fonte de inspiração para a composição da cena (Fig. 4), além dos estudos para pensar o movimento, ou seja, como a cena é apresentada.

Logo que ultrapassamos a cena dos policiais e somos colocados de frente para porta, vemos pela janela uma cena fantasmagórica (Fig. 1), imediatamente as relações se ampliam e o fotograma registra nesse espaço, mostrado rapidamente, uma cena fugidia. Essa cena remete ao trabalho⁶ *Crucificação*⁷ de 1933 (Fig. 5) de Francis Bacon.

⁶ Por questões de fluxo de leitura o autor decide descrever as fichas técnicas de cada pintura nas notas de rodapé, seguindo a seguinte ordem:
Nome do artista. *Título*, ano do trabalho. Técnica, dimensão em centímetros. Localização.
Fonte:.

⁷ Francis Bacon. *Crucificação*, 1933. Óleo sobre tela, 62 x 48,5 cm. Coleção privada. Fonte: FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 5 – *Crucificação*, 1933. Fonte: FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards

Nesse trabalho a crucificação é mais uma lembrança que escapa na tela. Não possui corpo, mas movimento. Não possui recipiente, mas lembranças, ambas parecem estar estacionadas numa sensação, no movimento e na lembrança de todas as crucificações.

Sendo assim “a pintura tem de agir por si mesma.” (DELEUZE, 2007, p. 13). Provocar e intensificar um sentimento recorrente, pois não estamos tratando de um motivo novo, estamos observando um estudo de expressão. Uma tentativa de fazer a forma agir por si mesma, proceder a uma abertura para a compreensão do sentimento de estar de frente a uma crucificação, e tudo que ela representa.

Talvez nesse ir e vir busca-se acrescentar no fotograma (Fig. 1) essa ação por si. Lembrando que essa ação é também conclusão, definida pela imagem que vemos em movimento. A imagem do fotograma (Fig. 1), se completa quando deixa de ser ilustrativa e evoca imediatamente toda a

história sobre a forma que imita; da mesma forma que a *Crucificação* (1933) (Fig. 5), parece desejar “destruir a nitidez pela própria nitidez” (DELEUZE, 2007, p. 16), parece fugir nessa destruição de uma representação do corpo, instaurando a forma sem órgãos (vazia), tão livre quanto parece leve. Essa leveza provoca um movimento por ser incorporada na sua falta de nitidez. Movimento contínuo que busca essa forma, perdida no tempo outro da imagem consagrada.

O fotograma (Fig. 1) para fugir de si, abusa desse movimento. Mostra apenas a falta de nitidez pelo enevoado das luzes e cores. Rememora e amplia todo esse poder da crucificação, destruindo o homem como o filho do Homem.

Pois, com Deus, tudo é permitido. É com Deus que tudo é permitido. Não só moralmente, pois as violências e infâmias encontram sempre uma santa justificação, mas esteticamente, de maneira muito mais importante, pois as Figuras divinas são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa. (DELEUZE, 2007, p. 18)

Sendo essa fantasia de Deus qualquer coisa, ampliar essa fantasia pode ajudar como entrada para o observador entender a cena. Quando o filme continua vemos o corpo antes escondido, sem nitidez, ele está ali, aberto. Evocando essa *Crucificação* (1933) (Fig. 5), vazia de órgãos (Fig. 2 e 3). O corpo em sua forma, mas sem ser mais o que era, pois é vazio, é outra coisa de si.

Diante dessa relação se torna outra memória, aspecto dessa permissão divina de destruir o que é de Deus no homem. Transferindo para o homem o contrato do crucificado, Ele o filho, memória dessa história, que nos permite lembrar outra pintura (Fig. 6).



Fig. 6 – *Pintura 1946*, 1946. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Aqui a carne crucificada é uma carcaça. *Pintura 1946*⁸ (1946) é desses trabalhos que evocam uma carnificina visual, com cores predominantemente quentes, em tons de vermelho e rosa. O corpo aberto, limpo de seus órgãos em uma fábula de crucificação. Tendo a sua frente essa figura de boca aberta, escondida parcialmente sobre a sombra de um guarda-chuva. Vestes clericais sobre um tapete vermelho e rosa dentro desse círculo que o cerca, ou o forma. Esse círculo parece coordenar a

⁸ Francis Bacon. *Pintura 1946*, 1946. Óleo e pastel sobre tela, 198 x 132 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

atenção. De quem não se sabe, mas a pintura hipnotiza quem olha mais pela força da cena do que pelo poder do clérigo.

E aqui estamos, nessa cena (Fig. 3), fixa pelo fotograma, olhando para a carnificina visual. Um ato entre o gesto, um “estado do absurdo como uma expressão coerente da realidade” (FICACCI, 2010, p. 23), uma cena tão real quanto aquilo que representa. Marca do artista, ou marca do filme? Em que ponto essa inspiração do artista provoca na cena a sensação da pintura?

O problema é que a máquina não faz diferença. Ela não sabe que existem pinturas de gênero e pinturas históricas. Considera grandes e pequenos da mesma maneira, apanha todos juntos. Não os torna iguais em virtude de uma vocação qualquer da ciência e da técnica para assegurar a aproximação democrática das condições nobres e desprezíveis. Ela simplesmente permite que eles compartilhem a mesma imagem, uma imagem de igual teor ontológico. (RANCIÈRE, 2018, p. 19)

Como se ambos, pintura e cinema, fossem em si, os mesmos. Ora, se o cinema não separa, se a câmera do cinema é fria e apenas grava, então não seria o cinema um registro fiel da realidade? “O olho mecânico da câmera convoca o “artista honesto”.” (EPSTEIN apud RANCIÈRE, 2018, p. 15) e “desmascara quem só aprendeu seu papel para um público específico.” (RANCIÈRE, 2018, p. 15-16).

O cinema não serve a um público específico, mas parece se tornar público apenas quando visto, por “[...] que o olhar sincero da câmera só vê o que lhe mandam ver.” (RANCIÈRE, 2018, p. 33). A câmera é objeto, condicionada pela mão do operador, pelo olhar do diretor. A pintura em outro aspecto é condicionada pelo olhar do artista, pelo seu estilo e trabalho. Como relação o trabalho do diretor e o trabalho do artista são condicionados pela ferramenta em que são especializados. Cada um com sua particularidade na construção da sensibilidade.

Para essa dissertação e como elemento de investigação elege-se o artista Francis Bacon, como um dos representantes da história da arte da pintura. Artista “repleto de formas abatidas por grande melancolia.”

(SYLVESTER (b), 2006, p. 203), com uma pintura intensa que “deve extrair a Figura do figurativo” (DELEUZE, 2007, p. 17).

Utilizando-se de um filme, para introduzir essas questões entre cinema e pintura, caminhamos para uma separação, mas também deixamos claro que não estamos discutindo a história da pintura, nem do cinema. Estamos nos utilizando da pintura e do cinema como forma para estabelecer uma relação.

Ao estabelecer um recorte preciso dentro da história da arte, privilegiando o trabalho de um único artista, dentro da sua produção de 1933 até a década de 1980. A pesquisa se limita por um lado a um aspecto do ato de pintar, reconhecido nesse artista e também afirma o ato do artista como criador de imagens.

A escolha por esse artista revela o desejo de olhar para o poder desse trabalho e do que ele diz, e da forma como só ele diz, pois, outras imagens podem dizer tanto quanto ele, mas só ele chega nessa forma de destruição para construir algo seu.

Francis Bacon também buscava fugir da narrativa, como forma de liberar a imagem. Era uma tentativa, quase nunca frutífera, de criar a pintura sem uma narração, para que a pessoa/observador tivesse apenas a impressão do sentimento:

DS – Por que você quer evitar uma interpretação narrativa?
 FB – Não é que queira evitar, mas gostaria de muitíssimo de fazer aquela coisa que Valéry disse: *proporcionar emoções sem o tédio da comunicação*. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você.
 DS – Você acha que isso necessariamente acontece, ou que ainda não conseguiu deixar de fora o problema da comunicação?
 FB – Acho que não consegui ficar de fora desse problema. E não conheço ninguém que tenha conseguido.
 (SYLVESTER (b), 2007, p. 65).

Privilegiar a sensação antes da história é fixar, ou tentar fixar, o corpo que se movimenta sempre entre sensações:

A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o fato de o corpo ter uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola nele, mas ele deve juntar-se a ela e nela dissipar-se, e, para que isso aconteça, passar por ou nesses instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações, e nunca imaginações. (DELEUZE, 2007, p. 26)

E, na pintura de Francis Bacon, as sensações nos atingem pelas deformações. Pela força com que a tinta é raspada, deixando marcas desses estados reais, dessas sensações que se misturam provocando uma forma, procurando se firmarem como forma:

A deformação se faz no próprio lugar. Da mesma forma como o esforço do corpo incide sobre si mesmo, a deformação é estática. Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a figura (DELEUZE, 2007, p. 27).

Todo esse movimento (Fig. 1) busca atingir uma forma de representar a figura. Uma forma que contraria a deformação, uma forma que marca o movimento com a tinta, e o movimento cria a forma. Estabelece os espaços pelas sensações, preenche esse espaço e transforma-o em puro elemento da vida. Onde o devir se faz presente, fixo na pintura, uma espécie de registro da sensação. Espécie porque o tipo de registro não está diretamente associado ao que ele representa, está mais associado ao que transmite. É dessa sensação que estamos tratando. É por esse motivo que a escolha de Francis Bacon se traduz em uma concretização da sensação. Estabelecendo essas implicações do trabalho pictórico do artista revela-se a imediata relação com o cinema. No desejo de transmitir o “ser-no-mundo” (DELEUZE, 2007, p. 42), tornar o corpo a sensação e nesse corpo acontecer alguma coisa pela sensação.

Francis Bacon traduz a sensação para uma percepção: “A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis.” (DELEUZE, 2007, p. 62). Entre as espessuras e movimento da tinta

reside a sensação mais forte daquele tema proposto, justamente o que parece se relacionar com os fotogramas do filme, de forma que parecem continuar aquela sensação. Esse é o jogo de relações entre as pinturas de Francis Bacon e o cinema, mas deixemos por um momento a pintura de lado e vamos observar o cinema, e nesse momento principalmente o que define cinema.

Não porque exista uma necessidade de explicar o que é o cinema, pois o objetivo desta pesquisa, não é colocar toda uma cronologia sobre o cinema, a mesma não influenciaria em nada a pesquisa.

A história de ambos, cinema e pintura, é definida pelas suas leituras históricas e, portanto, assumem uma posição singular em seus aspectos constitutivos. O que iremos tratar é de uma relação sensitiva, uma relação de afetos. Nesse afeto pelo cinema podemos entender a palavra dentro de suas múltiplas interpretações, pois a ideia de cinema abrange uma gama de aspectos ligados a sua produção e meio específico: “O cinema, diz oliveira, citado por Godard, é “uma saturação de signos magníficos que se banham na luz da sua falta de explicação”.” (RANCIÈRE, 2018, p. 23). Exatamente nessa falta de explicação parece residir a sua força, pois para o cinema não existe tema menor, tema que não possa ser discutido, e nesse ponto faço uma primeira relação entre cinema e pintura.

A pintura atravessa um tempo tão grande dentro da história e aos poucos se liberta de sua forma mais comum, a representação da realidade, para se tornar meio de si, e representar a si mesmo. Nessa forma de liberdade ela não se justifica a ninguém a não ser a si mesma, provocando com isso uma violenta expressão. Uma sensibilidade não determinada por explicações convencionais, uma existência de si. “O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história.” (BAZIN, 2018, p. 125). O cinema perto da pintura parece um jovem voraz, que precisa apresentar rapidamente para o que veio, produzindo sem fim um emaranhado de trabalhos, mas que no fim não se reduz a mera reprodução da realidade, ele – o cinema – busca outra forma de ser, e nessa forma de ser aproxima-se da pintura.

Eis o poder da arte que reside nesses dois meios e que os relaciona, o poder de transmutar o insignificante em significativo.

A produção cinematográfica não escolhe por méritos, mas por aquilo que deseja transmitir, o abrir de uma porta pode ser sensação tanto para o cinema quanto para pintura. Dessa relação podemos dizer que o cinema não se furta de se alimentar, ou apropriar de outras percepções artísticas: “que a verdadeira revolução foi feita muito mais em relação aos temas do que ao estilo; do que o cinema tem a dizer ao mundo, mais do que a maneira de dizê-lo.” (BAZIN, 2018, p. 109). Observando esse fato, o cinema é aquilo que tratamos como produção cinematográfica, como estilo. O cinema que capta a vida, que apresenta a vida, na sua forma mais real (e nesse caso estou tratando da realidade como fotograma de uma cena imediatamente reconhecível), ou mesmo ficcional.

O cinema que traduz em imagens a vida, fixando de uma forma memorialista a luz do momento, mas não fixa em um único plano, em uma única chapa, para isso já se tem outro meio, a fotografia. No cinema a fotografia se traduz no fotograma (termo explicitado na nota de rodapé 5). No fotograma, temos fixa a imagem filmada. Essa sim, pode-se dizer fixa ao filme. Para pensar no fotograma precisamos nos afastar do cinema, pensar mais uma vez em seus afetos, na sua compreensão, pois:

Em seu emprego tradicional, o termo “cinema” abrange uma série de fenômenos distintos que se referem, cada um, a uma abordagem teórica específica. Ele remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo, para nos atermos a alguns aspectos essenciais. (AUMONT et al., 2007, p. 17)

Assim, nesse texto não estamos tratando de todos os aspectos do cinema, mas nos atendo a um deles, “a uma produção significativa e estética” (AUMONT et al., 2007, p. 17), aquilo que se pode separar como estilo do cinema, o marcante e significativo dele:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineastas(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p. 17)

Todas essas escolhas, dos diretores para com seus filmes, desde a escolha dos atores até o ângulo da cena são significativas para o estilo do cinema, elas implicam o filme que resultam no fotograma.

No automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança como as já conhecidas na tradição pictórica, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Tal imagem tem força de realidade não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico. (XAVIER, 2018, p. 21)

Eis que o fotograma, longe de ser uma fotografia, se associa a essa ideia e a seu processo justamente pela forma de fixação da imagem no negativo.

Para a leitura dos trabalhos de Francis Bacon a presente dissertação olha para as reproduções de suas pinturas. As leituras dos fotogramas são copiadas diretamente dos filmes escolhidos. Assim o cinema é mais uma vez o significante, delimitado nesse caso pela especificidade de sua produção “significante e estética” (AUMONT et al., 2007, p. 17).

O cinema nos possibilita esse discernimento entre o que ele é e o que ele produz. O cinema ocasiona uma produção, uma imagem fixa, o fotograma que por um processo artificial se torna dinâmica, ao se tornar dinâmica imita o movimento da vida, como condensado por André Bazin (1918 – 1958):

Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação. (BAZIN, 2018, p. 33)

Apesar de estar referindo-se ao cinema é no filme que a relação com a pintura se mostra viável, pois é no filme que reside o fotograma. Separar o cinema do filme é mais uma estratégia de investigação do fotograma, pois:

O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em lista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador. (BAZIN, 2018, p. 36)

Admitindo que o filme está a nosso alcance e nele permanece o que interessa, o fotograma. Diante dessa nova separação não atualizamos as perguntas precedentes dessa dissertação, pois foi durante o processo dessa investigação que essa separação se tornou evidente e, sendo assim, é desta forma que deve permanecer, como descoberta. Aproximando-se assim do pensamento de Aby Warburg⁹ (1866 – 1929), citado aqui por Philippe-Alain Michaud:

⁹ “Historiador da cultura, foi fundador da *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* em Hamburgo, instituição que acolheu Bing, Saxl, Cassirer e Panofsky. Após a sua morte e com o advento do nazismo, a mesma foi transferida para Londres dando lugar ao *Warburg Institute*, de que, durante décadas, Gombrich foi o diretor. Warburg inventou no seu tempo e para o nosso tempo, uma singular "história das imagens" nutrida pelos conceitos de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmula-de-pathos). Se é certo que o conceito de sobrevivência aponta para a "continuidade" das formas da cultura Antiga, a verdade é que, para Warburg, tal movimento decorre de exigências psicológicas, expressivas, e de processos de elaboração e "transformação" congênitos às obras de arte e imagens, o que o conceito de fórmula-de-pathos vem sublinhar. Com efeito, as formas que interessam Warburg são fruto de longos processos de sedimentação que constituem condensados de energia capazes de irromperem intempestivamente na arte e cultura de épocas posteriores, tal como a Ninfa de Ghirlandaio irrompe em *O Nascimento de João Baptista* (Florença, Santa Maria Novella, 1486-90). É assim que Warburg pôde observar linhas de continuidade/transformação entre o *Laocoonte*, o "ritual da serpente" dos índios Hopi e a

Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do “filme” na história da arte, desde que entendamos por filme não o dispositivo técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular. (MICHAUD, 2013, p. 9-10)

Warburg autoriza esse desejo de deixar o cinema, não necessariamente esquecendo-se dele, mas pensar no filme e através dele. Diante disso o filme é um modo de pensar a imagem. No fotograma e também além dele, nas relações entre e derivadas dele. Assumindo essa exibição das imagens do fotograma, separadas e individualizadas como um dispositivo de análise formal:

Antes de ser um dispositivo de espetáculo, independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar a imagem. Assim é que, nas duas primeiras décadas do século XX, Aby Warburg inventou na história da arte, independentemente de qualquer aparelhagem técnica, um estilo de análise das obras baseado nas propriedades da montagem e do desenrolar das imagens. (MICHAUD, 2014, p. 11)

Sendo assim, Warburg e seus continuadores cooperaram para essa leitura. Encontramos nas palavras de Philippe-Alain Michaud, outras formas de entendermos a presente separação, pois segundo ele “o filme não se confunde com o cinema” (MICHAUD (b), 2014, p. 11), não porque estejam devidamente separados hoje, mas porque a ideia de cinema é outra, mais

figura do trovão no desenho de uma criança índia ocidentalizada; ou ainda, observar a relação entre a gestualidade do homicídio de Orfeu e a postura de uma jogadora de golf sua contemporânea. Com o seu primeiro estudo sobre *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli* (1893; trad. pt. 2012) Warburg propõe novas questões metodológicas, explorando a fundo as relações entre arquivo documental e animação das imagens, entre interpretação histórica e experiência visual. A sua biblioteca e a concepção final do atlas de imagens *Mnemósine* constituem as derradeiras etapas do seu projecto, no qual se assume o risco de pensar articuladamente o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens, bem como os sentidos das suas mútuas e intensas transformações. (YMAGO, 2018)

fantástica e hollywoodiana se assim podemos dizer, enquanto o filme parece ser o resultado cotidiano do trabalho, uma distinção entre os dispositivos.

Dessa forma, deixando o cinema de lado e concentrando-se no filme temos articulado esse “desenrolar das imagens” (MICHAUD, 2014, p 11), nos fotogramas escolhidos de cada filme, buscando “um conjunto de relações abertas, de ordem decididamente plástica, que articula o filme não mais apenas com a fotografia, mas também com o desenho, a pintura, ou mesmo a escultura ou a arquitetura” (MICHAUD, 2014, p 11-12).

Essa articulação é pensada pelas possibilidades de leitura de cada um dos filmes com as pinturas de Francis Bacon. Concentrando o desejo de explanar sobre as possibilidades desses filmes diante da referência direta, ou indireta ao trabalho do artista.

Cada filme, além do apresentado nesse capítulo, irá ocupar um dos capítulos seguintes, apresentando uma sinopse¹⁰. Procura-se estabelecer uma relação entre os fotogramas e as reproduções das pinturas que, somadas as investigações teóricas, alcancem uma proposta para as questões já explanadas.

Para continuar, temos uma biografia do artista escolhido, possivelmente uma forma de abraçar seu trabalho e apresentar uma primeira leitura que seja satisfatória para compreender a continuidade das relações entre sua obra e os filmes.

¹⁰ Resumo breve (algumas páginas) de um roteiro de filme. (Do grego *sunopsis*, "visão de conjunto", "olhadela geral", "índice dos assuntos", a palavra entrou na língua francesa por intermédio de seu emprego nos Estados Unidos). (AUMONT; MARIE, 2006, p. 272)

3 AMAR AQUILO QUE NOS DESTRÓI

Primeiramente, pode-se verificar de que forma o trabalho de Francis Bacon é apresentado, muitas vezes cercado de palavras comoventes e com uma reflexão constante sobre a existência humana, como no artigo de Celina Brás, *Francis Bacon: 5 décadas*.

Francis Bacon é uma figura incontornável na história da arte do século XX. As suas obras exprimem, como poucas, a tragédia da existência humana. O sentido oculto e irrepresentável do individualismo e da vida íntima. Essa representação resulta, quase sempre, numa expressão violenta e trágica. (CELINA BRÁS, 2013).

Ou ainda na introdução de Luigi Ficacci, em seu ensaio/livro *Francis Bacon: sob as superfícies das coisas*:

Possivelmente nenhum artista do século vinte exprimiu através da pintura a tragédia da existência mais realisticamente do que Francis Bacon. Isto não significa uma dramática força abstrata da condição humana ou a representação de algo que possa acidentalmente acontecer na nossa vida pessoal, mas o sentido oculto e irrepresentável do individualismo e da existência íntima. (FICACCI, 2010, p. 7)

Considerando essas palavras que buscam aprofundar as expressões nas pinturas de Francis Bacon, presume-se que seja natural o interesse pela sua vida, como se nesse aspecto a sua existência fosse um reflexo desse tormento, tanto quanto suas pinturas.

Todo esse impacto (e aqui se especula), seja o interesse vindo de suas pinturas, seja o interesse pela sua personalidade, pode nos explicar a produção do filme (Fig. 7) *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon* (1998) de John Maybury.(1958)



Fig. 7 – Cartaz de divulgação Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Love Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998). 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0119577/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 18 out. 2017.

Nos oitenta e sete minutos de filme, somos apresentados a um momento conturbado da vida do artista, os sete anos (e alguns meses), em que manteve um relacionamento com George Dyer (1934 – 1971), relacionamento que termina de forma trágica.

O filme se exime de um caráter puramente didático da biografia do artista ao apresentar em seu título a ideia de um [...] *study for a portrait* [...], e também apresenta algumas relações às pinturas de Francis Bacon, que só podem nos dar um sentido que seja do campo da pintura, no caso um [...] *study for* [...].

Durante a projeção o que remete ao artista e sua vida é justamente o que possui uma relação mais experimental. A experimentação nasce da necessidade, já que o diretor não recebeu autorização do espólio de Francis

Bacon para usar as pinturas do artista no filme, como explicado por Adriana Rodrigues Suarez:

Maybury não teve permissão para usar as pinturas de Bacon no filme, e essa restrição lhe deu uma liberdade inesperada, parecendo que o negativo do filme tivesse sido colocado próximo às telas de Bacon. (SUAREZ, 2013, p. 55)

Nesse caso o diretor desfrutou de uma experimentação que foge do uso da reprodução da pintura, apresentando-nos mais a intensidade da relação do que a simples ilustração. Como quando o diretor usa espaços apertados do estúdio/casa do artista, reconhecível por reproduções fotográficas (Fig. 8) usadas para ilustrar livros sobre seu trabalho, criando dessa forma o ambiente necessário.



Fig. 8 – Francis Bacon in his studio in Paris, 1979. Edward Quinn. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. Life: Biography. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/biography>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

Essa necessidade tira o sentido imediato da relação entre a pintura e o fotograma e nos apresenta um sentido quase de reconstrução. Uma

criação do local real do artista que parte da(s) fotografia(s) interpretada(s) para o filme. O diretor trabalha e reconstrói os aposentos (Fig. 9).



Fig. 9 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

Além disto, a relação entre os dois personagens, que se conheceram no final de 1963, desenrola-se de forma tão intensa quanto à forma de descrição das pinturas do artista. Essa relação foi tempestuosa e acabou se revelando trágica. Dois dias antes da abertura da Retrospectiva Francis Bacon no Grand Palais em Paris em 1971, George Dyer foi encontrado morto. Francis Bacon pintou retratos de George Dyer obsessivamente, tanto durante sua vida como após a morte do companheiro.

As obsessões de Francis Bacon não justificam o interesse pelo seu trabalho, mas pode nos fornecer indícios, principalmente para aquele que vê suas pinturas. As obsessões se apresentam pela percepção intensa do jogo sexual¹¹ (Fig. 10), pelo estudo obcecado da figura humana em retratos¹² (Fig. 11) e autorretratos¹³ (Fig. 12).

¹¹ Francis Bacon. *Duas Figuras*, 1953. Óleo sobre tela, 152,5 x 116,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

¹² Francis Bacon. *John Edwards*, 1984. Óleo sobre tela, 35,6 x 30,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John



Fig. 10 – *Duas Figuras*, 1953. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

¹³ Francis Bacon. *Autorretrato*, 1971. Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm. Coleção Centre Pompidou, Musée national d'art modern-Centre de création industrielle, Paris. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

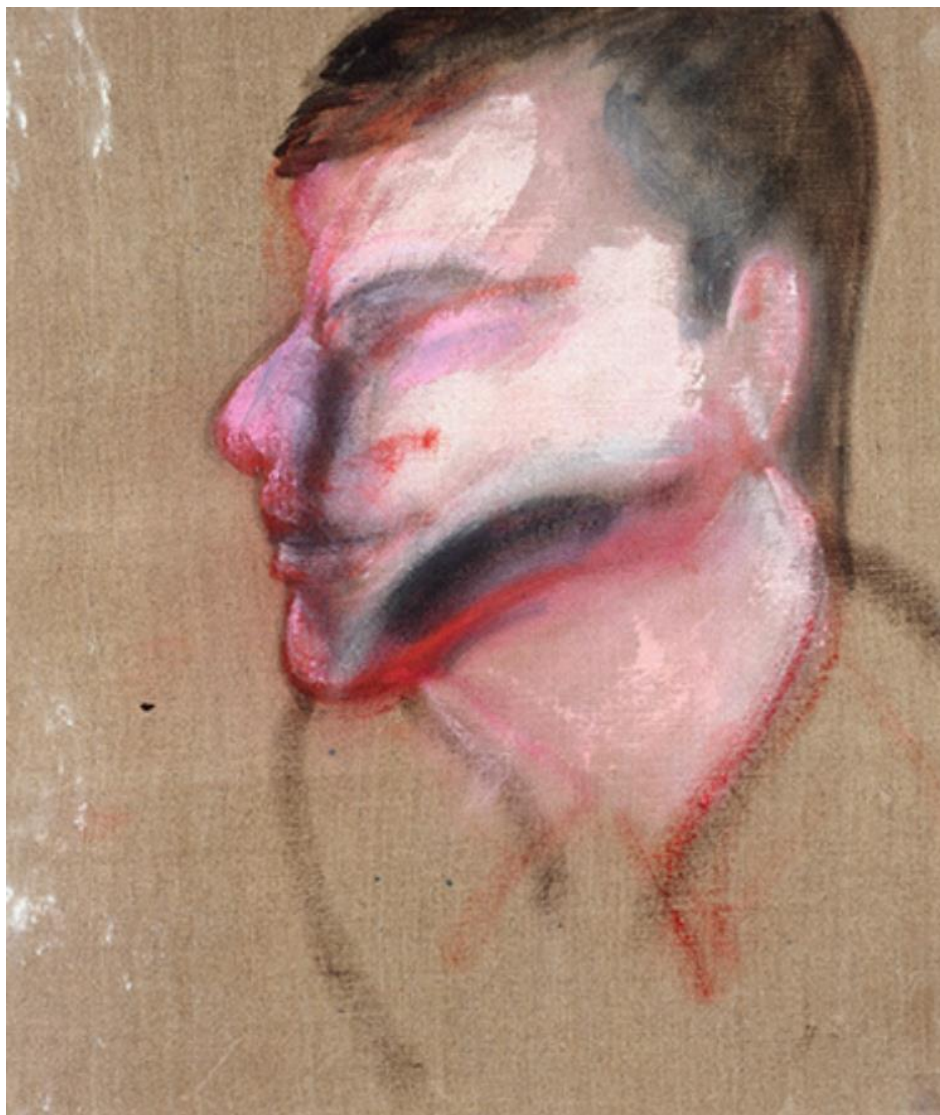


Fig. 11 – *John Edwards*, 1984. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres).
The State Of Francis Bacon And John Edwards.

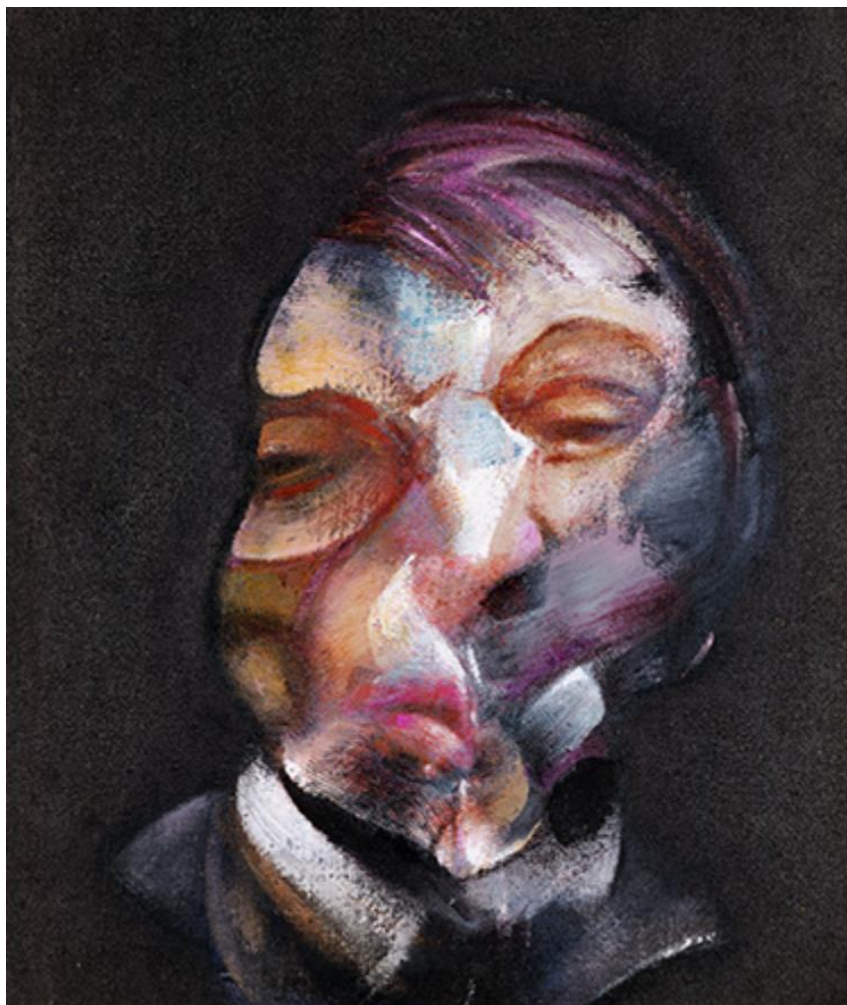


Fig. 12 – *Autorretrato*, 1971. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres).
The State Of Francis Bacon And John Edwards.

John Maybury talvez tenha pensado justamente nisso: a vida de um artista recém-falecido (recente, visto que Francis Bacon falece em 28 de abril de 1992 e o filme tem sua estreia no Reino Unido em 18 de setembro de 1998 – datas então bem próximas), pode traduzir toda a sua potência e ainda discutir as relações tão vivamente pintadas, sem dispor delas?

Não podemos responder essa pergunta, não claramente pelo menos, mas podemos criar alguns vislumbres dessa resposta entendendo um pouco mais sobre quem foi Francis Bacon.

3.1 Francis Bacon: uma miséria dourada

Conhecer a trajetória artística de Francis Bacon, talvez sugira indicações de seu legado, sendo assim, em 28 de outubro de 1909, nasce em Dublin/Irlanda, o quinto filho de Anthony Edward – Eddy – Mortimer Bacon e Christina Winifred – Winnie – Loxley Bacon, mãe e pai eram ingleses. O filho recebe o nome de Francis.

O pai é um homem autoritário e repressivo, era treinador de cavalos de corrida e morava perto de Curragh. Viveu em Canny Court, perto de uma pequena cidade de nome Kilcullen, no condado de Kildare. Seu pai era violento em seus castigos, muitas vezes inclusive solicitando que os empregados da estabulação açoitassem o filho. A mãe, vinte anos mais jovem que o marido era alegre e sociável. A presença do pai autoritário e da mãe aparentemente alegre se desdobrará em algumas obsessões futuras. As recordações de Bacon deixam clara a relação difícil que teve com seus pais:

Na verdade nunca havia pensando nisso desse jeito, mas eu não sei dizer, é difícil dizer o que faz surgir uma obsessão. O fato é que nunca me dei bem com meu pai e nem com minha mãe. Eles não queriam que eu fosse pintor; simplesmente achavam que eu não passava de um vagabundo, principalmente minha mãe. (SYLVESTER (b), 2007, p. 71)

Mesmo com essas diferenças ele é considerado um pintor inglês, principalmente pela origem de sua família, mas também por ter se fixado em Londres como artista.

Seu pai é nomeado para o Ministério do Exército em 1914, na década seguinte se sucedem várias mudanças entre Irlanda e Inglaterra, juntamente com a descoberta de uma asma crônica, condição que definirá em certa medida sua personalidade.

Por volta de 1925, talvez um pouco antes, em 1921 com doze anos, como descrito por Annalyn Swan (1951) no documentário *Francis Bacon: A Brush with Violence* (2017), seu pai o descobre um dia vestindo os trajes íntimos de sua mãe. A homossexualidade emergente de Bacon perturbou as relações com sua família e, por sua própria conta, ele foi expulso de casa em 1926. A humilhação apenas cresce ao perceber que sente uma forte atração física em relação ao pai, como ele mesmo atesta:

Bem, não gostava dele, mas me sentia sexualmente atraído por ele quando era jovem. Quando percebi isso pela primeira vez nem sabia direito que o que sentia era sexual. Só depois, com os empregados e com o pessoal da estrebaria, com quem eu tinha casos, é que compreendi que se tratava de uma coisa sexual em relação a meu pai. (SYLVESTER (b), 2007, p. 72).

Com dezesseis anos foi para Londres sem uma ideia clara do que queria fazer. Durante o outono e o inverno de 1926, ele sobreviveu com uma mesada de três libras por semana que recebia da mãe, além de fazer uma série de trabalhos temporários, adicionados a encontros escondidos com homens mais velhos. O trabalho e os encontros não o mudam, seu pai faz uma tentativa final para salvar e influenciar a vida de seu filho. Ele conseguiu que Bacon acompanhasse um amigo e parente do lado de sua esposa, um certo Harcourt-Smith, em uma viagem a Berlim na primavera de 1927. O amigo se revela bissexual e sexualmente voraz, aproveitando-se da situação Bacon desfruta a liberdade em Berlim, que foi sua primeira experiência cultural.

Pode ter sido em Berlim que ele viu pela primeira vez *O encouraçado Potemkin* (1925). Depois de algum tempo o amigo da família segue sua vida, deixando o futuro artista na cidade por mais dois meses, antes de partir para Paris. Em Paris conhece Yvonne Bocquentin, na abertura de uma exposição, uma das primeiras indicações de seu interesse pelas artes visuais. Os Bocquentins ofereceram a Francis um quarto em sua casa perto de Chantilly, onde também fez suas primeiras aulas em francês.

Seus três meses em Chantilly o deixaram uma lembrança. A pintura de Nicolas Poussin (1594 – 1665), *O Massacre dos Inocentes*, e seu retrato de uma mãe gritando tentando proteger seu bebê. Um sinal de sua obsessão por uma única imagem de outro artista. É durante esse período que visitando a Galeria Rosenberg viu uma exposição de Pablo Picasso (1881 – 1973) e depois dessa exposição decide: “um dia eu também serei pintor” (SYLVESTER (b), 2007, p. 188).

O homem que garantiu a maioria das suas comissões foi um pintor australiano pós-cubista, Roy de Maistre (1894 – 1968). Ele também orientou o iniciante em seus primeiros estudos na pintura a óleo. Entre os seus primeiros patronos estava Eric Hall, um homem casado e um pilar da comunidade, que manteve um relacionamento íntimo com o artista por mais de 15 anos.

Aos vinte e três anos, pinta sua primeira obra verdadeiramente original, intitulada *Crucificação* (1933) (Fig. 5). É uma pequena pintura, visualmente inspirada nos trabalhos de Pablo Picasso. Nesta fase, ele não se considerava mais um designer.

Em abril do mesmo ano ele expôs como parte de um grupo na Mayor Gallery, em Londres e *Crucificação* (1933) (Fig. 5), é reproduzida no livro de Herbert Read (1893 – 1953), *Art Now* e comprado pelo colecionador, Sir Michael Sadler. Depois de um começo tão promissor, sua carreira começa a derrapar. Sua exposição individual na Galeria Transition, em fevereiro de 1934, vendeu mal e recebeu um aviso condescendente no jornal *The Times*.

No verão de 1936, seu trabalho foi rejeitado pela Exposição Internacional Surrealista de Londres, alegando que era "insuficientemente surreal" (FRANCIS, 2017). O resultado foi um declínio na sua produção. Apesar de sua inclusão em uma exposição de dez jovens pintores britânicos, organizada por Eric Hall em janeiro de 1937, praticamente nenhum trabalho sobrevive desse período. A maior parte foi destruída pelo artista, um padrão implacável que ele perseguiu durante a maior parte de sua vida, mas particularmente durante seus primeiros anos.

No final de 1943, mudou-se para o andar térreo da 7 Cromwell Place, em South Kensington, uma casa que pertencia ao pintor pré-rafaelita John

Everett Millais (1829 – 1896). É nesse espaço que completa uma pintura que finalmente lançou seu nome.



Fig. 13 – *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação*, 1944. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards

*Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação*¹⁴ (Fig 13), de 1944, são pendurados em uma exposição coletiva na Galeria Lefevre, em abril de 1945, poucas semanas antes do fim da guerra na Europa. O tríptico, com seu fundo laranja e figuras esbranquiçadas, deixou uma impressão duradoura e inquietante. Apesar de seu título, as figuras foram inspiradas pelas *Fúrias*, agentes míticos da vingança que perseguiram *Orestes* na tragédia de Ésquilo (525 a.C – 455 a.C).

A posterior venda da pintura para a Tate Gallery foi um momento significativo para ele. No ano seguinte, realizou um trabalho de ambição inigualável. *Pintura 1946* (Fig. 6) surgiu através de uma improvável série de transformações, como ele conta:

Bem, 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. Pode ser que ele de algum modo tenha uma relação com as três formas que haviam sido feitas antes, mas de repente as linhas que eu

¹⁴ Francis Bacon. *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação*, 1944. Óleo e pastel sobre cartão prensado, cada cartão 94 x 74 cm. Coleção Tate Gallery, London. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão brotou o quadro. Não tinha a intenção de pintá-lo; nunca pensei nele daquela maneira. Foi como se uma coisa, aparecida acidentalmente, tivesse ficado debaixo de outra que também por acaso veio logo depois. (SYLVESTER (b), 2007, p. 11)

O artista Graham Sutherland (1903 – 1980), ficou muito impressionado com o trabalho, tanto que insistiu que a negociante e artista Erica Brausen fosse conhecê-lo imediatamente. Ela comprou o trabalho e tratou de exibi-lo em várias exposições coletivas, incluindo uma mostra de arte do século XX no Musée d'Art Moderne, em Paris, em novembro de 1946, antes de ser adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1948. Poucas semanas depois de vender a *Pintura 1946*, Francis estava a caminho de Monte Carlo. Ele passou grande parte dos próximos anos na Côte d'Azur, muitas vezes com Eric Hall. O clima aliviou sua asma, a vida noturna satisfez seus desejos e a paisagem o fez pensar. Enquanto ele enviava cartas a Brausen, assegurando-lhe que estava ocupado no trabalho e, naturalmente, que precisava de fundos adicionais, não tinha quase nada para mostrar.

Quando sua primeira exposição solo se aproximou, ele retornou a Londres e rapidamente construiu um corpo de trabalho. A falta de tempo teve um impacto direto no que ele produziu. As obras eram mais simples, reduzidas a uma única figura e muito mais focadas na expressão. *Cabeça I*¹⁵, de 1948 (Fig. 14), com sua paleta restrita de cinzas e negros estabeleceu um precedente ideal para o artista.

¹⁵ Francis Bacon. *Cabeça I*, 1948. Óleo e têmpera sobre compensado, 103 x 75 cm. Coleção Metropolitan Museum of Art, New York. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 14 – *Cabeça I*, 1948. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Seus trabalhos posteriores partiram de *Cabeça I* (1948) de uma forma vital; eles foram pintados no verso da tela. Bacon começou a trabalhar dessa maneira enquanto ainda estava em Monte Carlo, ele considerou a tela crua mais interessante para sua pintura, permitindo aplicações mais finas. Continuou pintando no lado preparado, embora o verso sempre fosse uma alternativa.



Fig. 15 – *Cabeça VI*, 1949. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

*Cabeça VI*¹⁶, de 1949 (Fig. 15) é como uma variação do Retrato do Papa Inocente X¹⁷ (Fig 16), de 1650 de Diego Velázquez (1599 – 1660), um tema recorrente e obsessivo ao longo da década seguinte e revisitado nos anos de 1960.

¹⁶ Francis Bacon. *Cabeça VI*, 1949. Óleo sobre tela, 93 x 77 cm. Coleção The Arts Council of Great Britain, London. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

¹⁷ Diego Velázquez (1599 – 1660). *Retrato do Papa Inocente X*, c. 1650. Óleo sobre tela, 114 x 119 cm. Coleção Galleria Doria Pamphilj, Roma/Itália. Fonte: JORGE COLI (Campinas). Chaa – Centro de História da Arte e Arqueologia (Ed.). **Warburg**: banco comparativo de imagens. 2018. Com apoio de: Fundo de apoio ao Ensino, à pesquisa e à Extensão. Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 16 – *Retrato do Papa Inocente X*, c. 1650. Fonte: JORGE COLI (Campinas). Chaa – Centro de História da Arte e Arqueologia (Ed.). Warburg: banco comparativo de imagens. 2018.

Outra de suas principais fontes para *Cabeça VI*¹⁸, de 1949 (Fig. 15), foi à imagem da enfermeira gritando (Fig. 17) no filme de Sergei Eisenstein (1898 – 1948), *O Encouraçado Potemkin* (1925). O grito e o papa foram fundidos com efeito memorável neste e em seus trabalhos posteriores.

¹⁸ Francis Bacon. *Cabeça VI*, 1949. Óleo sobre tela, 93 x 77 cm. Coleção The Arts Council of Great Britain, London. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 17 – Material de estúdio, Enfermeira Gritando de Sergei Eisenstein, retirado do filme O Encouraçado Potemkin (1925). Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Em 1951 e novamente em 1952, visitou a África do Sul, onde sua mãe havia se mudado após a morte de seu pai. Durante as duas visitas, o artista ficou impressionado com a visão de animais selvagens movendo-se pela grama alta, uma sensação que ele conjurou notavelmente em *Estudo de uma figura em uma paisagem*¹⁹ (Fig. 18) de 1952.

¹⁹ Francis Bacon. *Estudo de uma figura em uma paisagem*, 1952. Óleo sobre tela, 198 x 137 cm. Coleção The Phillips Collection, Washington, D.C. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 18 – *Estudo de uma figura em uma paisagem*, 1952. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Bacon também havia começado a abordar o nu de uma maneira mais direta. Ele pintou *Duas Figuras* (Fig. 10) em 1953, e em 1954 *Duas Figuras na Grama*²⁰ (Fig. 19). Os nus masculinos de ambos os trabalhos são derivados do livro *A Figura Humana em Movimento* (1901) de Eadweard Muybridge (1830 – 1904).

²⁰ Francis Bacon. *Duas figuras na grama*, 1954. Óleo sobre tela, 152 x 117 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 19 – *Duas figuras na grama*, 1954. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

O livro tornou-se um dicionário visual indispensável para ele e o volume complementar, *Animais em Movimento* (1899) forneceu os modelos visuais para suas pinturas de cães, como *Cão*²¹ (Fig. 20) de 1952.

²¹ Francis Bacon. *Cão*, 1952. Óleo e areia sobre tela, 198 x 137 cm. Coleção Tate Gallery, London. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**, 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

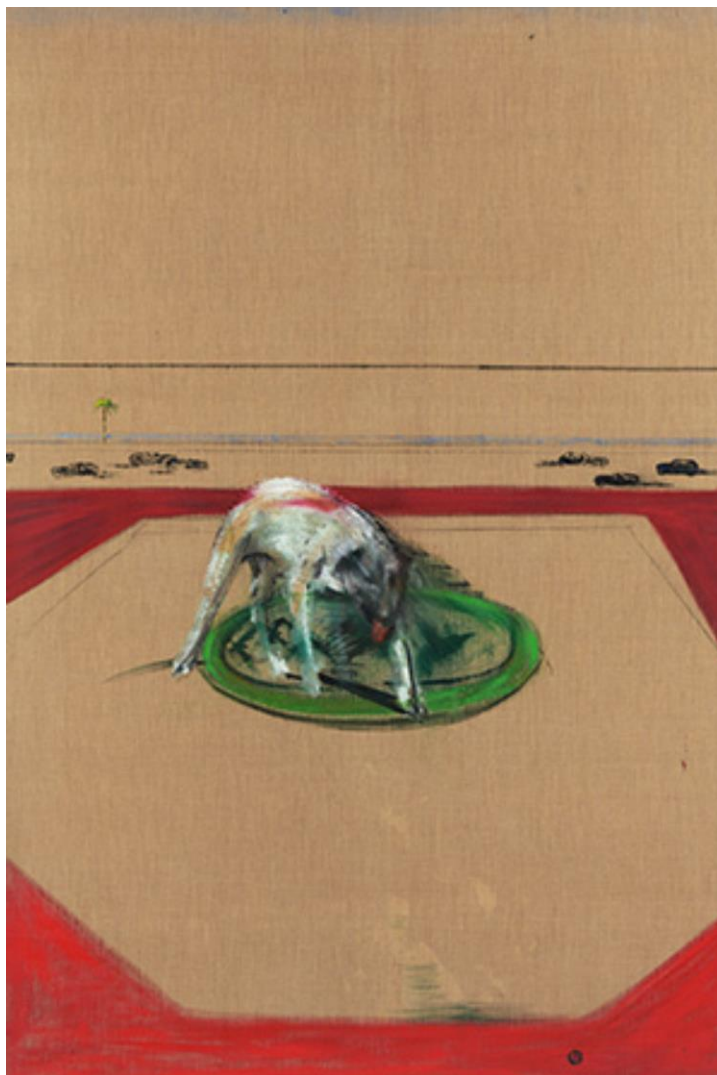


Fig. 20 – *Cão*, 1952. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Em suas pinturas de *Duas Figuras* (1953) (Fig. 11), as poses eram baseadas nas imagens de lutadores de Eadward Muybridge, mas manipuladas para fins mais pessoais e de conotações sexuais.

Em 1957²², a pintura de Bacon passava por uma transformação no manuseio e na cor, o que ficou muito claro em sua exposição na Galeria de Hanover, em março daquele ano. Lá ele apresentou seis pinturas inspiradas em *O Pintor na Estrada para Tarascon* (1888) de Vincent van Gogh (1853 –

²² Ainda em 1954 expôs com Ben Nicholson (1894 – 1982) e Lucian Freud (1922 – 2011) no Pavilhão Britânico na Bienal de Veneza. Quando visitava Roma (ele não compareceu à Bienal de Veneza), deliberadamente evitou ver a pintura de Velázquez que tanto o inspirou. Em 1953 teve sua primeira exposição individual em Nova York, na Durlacher Brothers e em Paris, na Galerie Rive Droite em 1957.

1890), incluindo uma pintada no ano anterior. A aplicação de tinta tornou-se mais grossa, seu impacto era espesso e sulcado, e suas cores eram muito mais estridentes em escala e matiz. Foi uma ruptura decisiva com as formas fantasmagóricas da primeira metade da década de 1950. O que se seguiu foi um período de transição.

Bacon assina um contrato em outubro de 1958 com a Marlborough Fine Art depois que seu sócio-proprietário, Frank Lloyd, assume suas várias dívidas e concorda em fornecer um salário para ele. Seus assuntos do dia-a-dia são tratados por Valerie Beston, da galeria. Três anos depois, em 1961, ele se muda para 7 Reece Mews, em South Kensington. O estúdio do primeiro andar seria a sala mais importante da vida do artista. Ao longo dos anos, tornou-se um espaço esmagadoramente desordenado, com acréscimos de tinta nas paredes e portas.

O estúdio tornou-se o seu mundo visual completo. Suas pilhas de fotografias rasgadas, fragmentos de ilustrações e catálogos de artistas forneceram quase todas as suas fontes visuais.



Fig. 21 – *Três Estudos para uma Crucificação*, 1962. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Meses depois de se mudar para Reece Mews, ele produziu seu primeiro tríptico em larga escala, *Três Estudos para uma Crucificação*²³ (Fig.

²³ Francis Bacon. *Três Estudos para uma Crucificação*, 1962. Óleo sobre tela, cada tela 198,1 x 144,8 cm. Coleção Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

21) de 1962. O tríptico foi incluído juntamente com outros noventa trabalhos em uma grande retrospectiva na Tate Gallery em maio de 1962.

A própria fotografia tornou-se um meio indispensável para os seus fins expressivos. As fotografias de John Deakin (1912 – 1972) de outras pessoas próximas permitiram ao artista capturar a vitalidade de seus assuntos, mantendo uma distância crítica. Através de fotografias e outras reproduções, ele poderia expandir continuamente seu repertório de atitudes e poses, mas retornar novamente à fonte que o inspirou. Ele não limitou simplesmente seu interesse ao que uma imagem continha; ele era muito receptivo ao seu estado físico.

As origens de certas distorções pictóricas em suas telas podem ser encontradas em impressões e páginas de livros espalhadas pelo chão do estúdio (Fig. 22).



Fig. 22 – Francis Bacon's 7 Reece Mews Studio, London, 1998. Perry Ogden.. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Em 1968, foi para Nova York pela primeira vez, para uma exposição de suas pinturas recentes na Galeria Marlborough. Enquanto a opinião

crítica americana permaneceu dividida sobre o artista, as vinte obras foram vendidas em uma semana.

Em 1974, comprou um apartamento na rue de Birague, perto da Place des Vosges. Durante a próxima década e meia, ele conseguiu renovar e aprofundar suas amizades com Michel Leiris (1901 – 1990) e Jacques Dupin (1927 – 2012). O retrato de 1976 do autor e crítico surrealista Michel Leiris²⁴ (Fig. 23), um diminuto trabalho de sutileza e discernimento, está entre os melhores que ele já pintou.

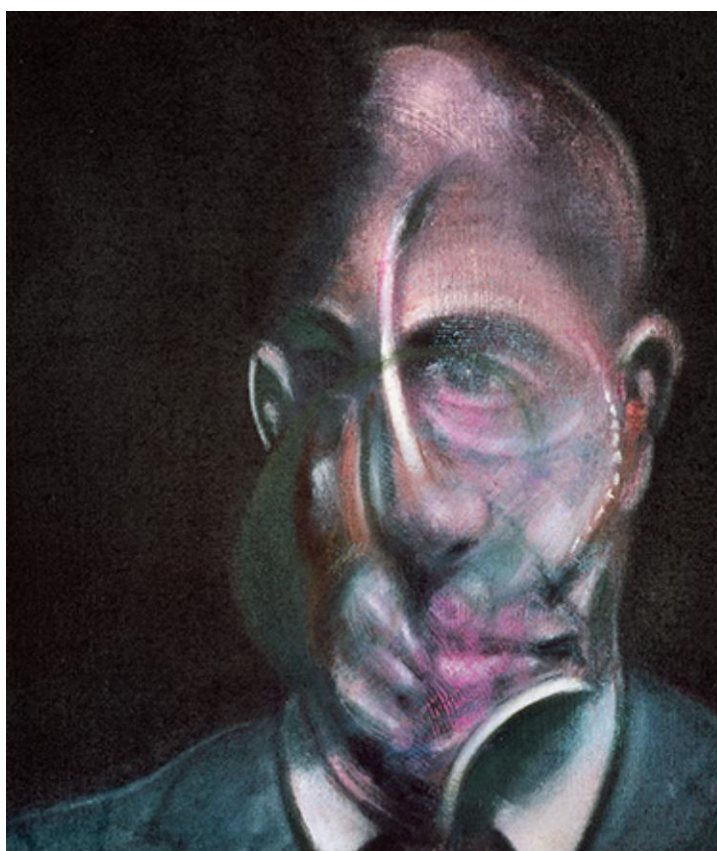


Fig. 23 – *Retrato de Michel Leiris*, 1976. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

A própria visão registrada sobre sua vida e obra foi publicada pela primeira vez em forma de livro em 1975. Com base em uma série de entrevistas (que servem de base para essa breve biografia) conduzidas por

²⁴ Francis Bacon. *Retrato de Michel Leiris*, 1976. Óleo sobre tela, 34 x 29 cm. Coleção Centre Georges Pompidou, Paris. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

David Sylvester (1924 – 2001) entre 1962 e 1974, foi expandida em 1980 e novamente em 1987. As entrevistas deram a Francis Bacon um inusitado grau de influência sobre a recepção e discussão de suas obras. Textos datilografados e com anotações foram encontrados no estúdio após sua morte, indicando que ele até teve um papel em sua edição. No ano em que as entrevistas foram publicadas pela primeira vez, o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, montou uma exposição que destacava seus trabalhos mais recentes. O catálogo apresentou trechos de conversas gravadas com o fotógrafo americano Peter Beard. Nessa mesma década conheceu John Edwards. O relacionamento de Bacon com Edwards era essencialmente paternal e sua estabilidade era em grande parte devido ao autocontrole e afabilidade de Edwards.



Fig. 24 – *Paisagem*, 1976. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Durante esse período continua a evoluir seu trabalho, enfrentando o desafio da paisagem, que ele evitou desde seus trabalhos inspirados em Van Gogh em 1957. As pinturas como *Paisagem*²⁵ (Fig. 24) de 1976, eram deliberadamente enigmáticas, sendo segmentos isolados da paisagem sem escala.

Em *Jato de Água*²⁶ (Fig. 25), de 1979 e *Duna de Areia*²⁷ (Fig. 26), de 1981, os modelos quase industriais estão prestes a ser engolidas por uma tempestade de areia ou uma explosão súbita de água.



Fig. 25 – *Jato de Água*, 1979. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

²⁵ Francis Bacon. *Paisagem*, 1976. Óleo e pastel sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

²⁶ Francis Bacon. *Jato de Água*, 1979. Óleo e tranfer de fonte sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

²⁷ Francis Bacon. *Duna de Areia*, 1981. Óleo, pastel, poeira, transfer de fonte sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 26 – *Duna de Areia*, 1981. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Durante a década de 1980, Bacon simplificou sua linguagem pictórica, resumindo-a aos seus fundamentos. O corpo humano foi selvagemmente abreviado para um coto e um par de pernas como em *Estudo do Corpo Humano*²⁸ (Fig. 27) de 1981-2, ou implícito por seu resíduo como em *Sangue no Chão – Pintura*²⁹ (Fig. 28) de 1986.

²⁸ Francis Bacon. *Estudo do Corpo Humano*, 1981-2. Óleo e pastel sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

²⁹ Francis Bacon. *Sangue no chão - Pintura*, 1986. Óleo e pastel sobre tela, 198,1 x 147,3 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 27 – *Estudo do Corpo Humano*, 1981-2. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.



Fig. 28 – *Sangue no chão - Pintura*, 1986. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Sua técnica tornou-se, no mínimo, mais sutil e refinada. Entre as realizações mais impressionantes de sua última década, estavam dois trípticos de retratos, *Três Estudos para um Retrato de John Edwards*³⁰ (Fig. 29) de 1984 e *Estudo para um Autorretrato, Tríptico*³¹ (Fig. 30) de 1985-6. Ambas as pinturas transmitem uma qualidade não muitas vezes associada ao artista: uma imponente sensação de calma.



Fig. 29 – *Três Estudos para um Retrato de John Edwards*, 1984. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

³⁰ Francis Bacon. *Três Estudos para um Retrato de John Edwards*, 1984. Óleo e spray sobre tela, 198,3 x 148 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

³¹ Francis Bacon. *Estudo para um Autorretrato - Tríptico*, 1985-6. Óleo e spray sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 30 – *Estudo para um Autorretrato - Tríptico*, 1985-6. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

No fim da década de 1980 tem um relacionamento apaixonado com um jovem espanhol, que conheceu em 1987. Em seus últimos anos e em declínio da saúde (um rim canceroso foi removido em 1989) e, contra o conselho de seu médico, fez uma viagem a Madri em abril de 1992, justamente indo atrás desse amante. Poucos dias depois da chegada ele caiu gravemente doente e foi levado para uma clínica médica. No dia 28 de abril, sofre um ataque cardíaco e morre na presença de duas freiras dos Servos de Maria. Francis Bacon foi cremado na Espanha. Suas cinzas foram transportadas para a Inglaterra, onde foram espalhadas em uma cerimônia privada. Francis Bacon nomeou John Edwards como o único herdeiro de sua propriedade.

No seu estúdio, um retrato³² (1991-2) (Fig. 31) final ficou incompleto em um cavalete alto. A identidade de seu sujeito, o perfil assertivo preso a meio caminho entre um autorretrato e um retrato de George Dyer. O estúdio, onde trabalhou por mais de trinta anos de sua vida, foi doado por John Edwards para a Galeria Municipal de Arte Moderna Hugh Lane, em Dublin em 1998. Ele foi reconstruído na Galeria e aberto ao público em maio de 2001.

³² Francis Bacon. *"Autorretrato"*, 1991-2. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

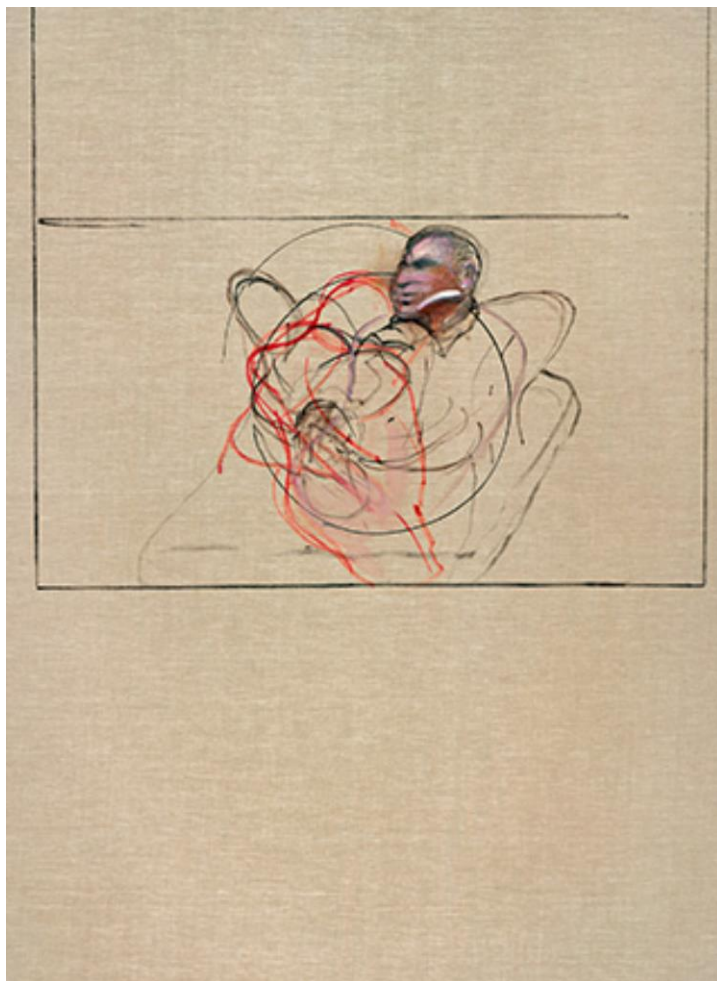


Fig. 31 – "Autorretrato", 1991-2. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Esse relato se conjectura em uma tentativa de aprofundar a compreensão pela sua trajetória na arte, já que a leitura de seus trabalhos possui uma extensa biografia, estudada e analisada por nomes como os já citados David Sylvester e Luigi Ficacci, os amigos Michael Peppiatt e Michel Leiris, além de estudiosos da envergadura de Gilles Deleuze. Todos esses estudos e entrevistas podem ser melhores esmiuçados, principalmente agora, depois da atualização do site *da The State of Francis Bacon*, fundação criada após a morte de John Edwards em 2003, que é atualizado constantemente com informações sobre o artista, sua vida e obra.

3.1.1. Francis Bacon: sob as superfícies íntimas

Um dos aspectos importantes da biografia do artista a ser considerado nesta pesquisa são as relações que manteve com seus companheiros de vida, muitos dos quais representados em muitas de suas pinturas, mas, sobretudo, porque um dos filmes analisados no subcapítulo seguinte tratará de sua relação de afeto com um de seus companheiros. Ao longo de sua vida o artista teve vários relacionamentos afetivos, não desprovidos de intensas perturbações.

Em 1952 Bacon se envolve com o ex-piloto, Peter Lacy. O relacionamento deles era uma mistura potente do compulsivo e destrutivo, de certa forma sádico e neurótico. Quando Lacy se mudou para Tânger no Marrocos, Bacon o seguiu. Nos anos seguintes, ele dividiu seu tempo entre o Marrocos e Londres. No dia da abertura de sua retrospectiva em maio de 1962, na Tate Gallery, em meio a telegramas de congratulação, uma mensagem informou-o sobre a morte de Peter Lacy em Tânger.

No final de 1963, um novo homem entra na vida dele, George Dyer, que aparece representado em diversas de suas pinturas. Dyer era um delinquente elegante, com um passado criminoso insignificante e um olhar duro que desmentia uma natureza depressiva e insegura. Principalmente através das fotografias de John Deakin (Fig. 32), Dyer tornou-se um assunto recorrente nas suas pinturas nos anos de 1960.



Fig. 32 – George Dyer in Soho, c. 1963. John Deakin. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Em 1968 o relacionamento com Dyer estava ficando sem diversão. Em 1971, Dyer tentou enquadrar seu amante por posse de cannabis, escondendo 2,1 gramas dela em seu estúdio. Bacon foi absolvido no julgamento. Quando o artista estava concentrado em uma exposição retrospectiva no Grand Palais de Paris, uma honra excepcional para um pintor vivo, duas noites antes da abertura da mostra, e em simetria cruel à experiência na abertura da retrospectiva da Tate em 1962, Dyer foi encontrado morto em um banheiro no Hôtel des Saints-Pères, ao lado de bebida e barbitúricos. Bacon parecia receber a notícia com um estranho desapego.

Uma série de pinturas feitas ao longo dos anos registra a verdadeira força de sua dor. Estes incluem os chamados trípticos negros, como *em Memória de George Dyer*³³ (Fig. 33) de 1971, e *Tríptico agosto de 1972*³⁴

³³ Francis Bacon. *em Memória de George Dyer*, 1971. Óleo e transfer de fonte sobre tela, cada tela 198 x 147 cm. Coleção Fondation Beyeler, Beyeler Collection, Riehen / Basel. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

(Fig. 34). O mais sombrio e talvez o maior desses testamentos é *Tríptico maio-junho*³⁵ (Fig. 35) de 1973, uma obra de simplicidade monumental em que as circunstâncias da morte de Dyer são reencenadas.

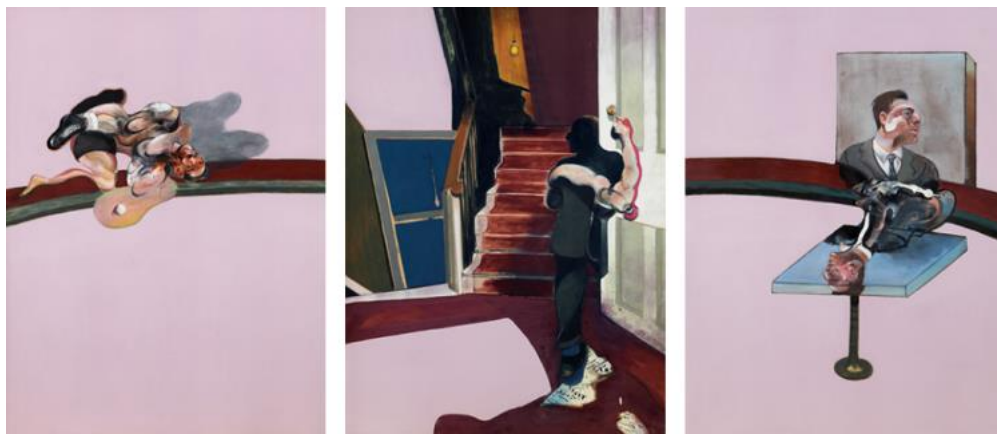


Fig. 33 – *em Memória de George Dyer*, 1971. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.



Fig. 34 – *Tríptico Agosto 1972, 1972*. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

³⁴ Francis Bacon. *Tríptico Agosto 1972, 1972*. Óleo e areia sobre tela, cada tela 198 x 147,5 cm. Coleção Tate Gallery, London. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

³⁵ Francis Bacon. *Tríptico Maio-Junho*, 1973. Óleo sobre tela, cada tela 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art:** Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 35 – *Tríptico Maio-Junho*, 1973. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

A sua relação com George Dyer não se desenrola, ou mesmo se aprofunda no filme de John Maybury, *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon* (1998), talvez nem mesmo com o livro de Daniel Farson: *A Vida Dourada de Francis Bacon* (1994). Nesse sentido, o filme não compreende a totalidade da vida, ele recorta e apresenta um momento específico, dentro de uma narrativa dramática. Essas narrativas, como se apresentam no filme, procuram trazer à tona toda a dualidade de Francis Bacon, como exemplificada na afirmação “Eu vivo, pode-se dizer, em meio a uma miséria dourada.” (SYLVESTER (b), 2007, p. 52).

O filme é uma biografia baseada em um romance que, por sua vez, trata de um período da vida do artista, como é esclarecido pela autora da dissertação *A Pintura de Francis Bacon e o Cinema de John Maybury: intertextualidades*, no trecho a seguir:

O roteiro do filme é baseado no livro do escritor e radialista Daniel Farson (1927-1997), *A Vida dourada de Francis Bacon* (1994), e gira em torno da relação de Bacon com Dyer, entre os anos 1964 e 1971. (SUAREZ, 2013, p. 55)

Em seu livro *Sobre Arte Moderna* (2006) David Sylvester aponta a figura controversa do artista:

Já faz muito tempo que o controverso Francis Bacon despontou na cena artística londrina. Desde então, o horror dos pesadelos é geralmente considerado o sentimento predominante em sua arte. Sem dúvida, essa interpretação se justifica pela primazia do grito humano em sua iconografia. (SYLVESTER, 2006, p. 66)

A preferência de Francis Bacon pelo grito, representado em muitas de suas obras, talvez represente também o horror citado por David Sylvester, o horror pelo qual ele é também lembrado e que marca de alguma forma sua vida, seja pelas relações entre seus familiares, seja pela relação com amigos e pessoas próximas.

3.2 Estudo para um retrato de Francis Bacon

A ideia de uma vida dentro de uma “miséria dourada” (SYLVESTER (b), 2007, p. 52), pode parecer atraente como tema para um filme. Essa nuance entre o precário e o luxo exacerba a curiosidade, ainda mais quando o filme será uma biografia de um artista cheio de altos e baixos. Fascinante pela sua temática e produção, mas em certa medida desprezível pelo seu vício em jogos e relações tortuosas de sadismo.

Francis Bacon é interpretado pelo ator Derek Jacobi (1938) e George Dyer por Daniel Craig (1968). O título do filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*³⁶ (1998). Continua-se o texto partindo da relação entre as pinturas de Francis Bacon e os fotogramas do filme de John Maybury.

³⁶ Cabe uma pequena observação aqui, como é um filme com uma temática homossexual sua exibição em salas de cinema ficou restrita a festivais e o filme não sofre a tradução de seu nome, por isso mantém-se a língua original nesse capítulo. Nota do autor.

Dessa forma, preferimos nesse recorte nós atermos ao subtítulo do filme: *Study for a Portrait of Francis Bacon*. Usando o mesmo recurso do artista ao nomear pinturas como estudos, o filme parece se situar em uma ampla gama de possibilidades, rejeitando a realidade e dando valor ao sádico, ao tortuoso e ao intensamente poético na relação de ambos. Possivelmente a “miséria dourada” (SYLVESTER (b), 2007, p. 52).

Como citado no começo desse capítulo, o filme possui uma relação mais experimental. Experimentação que nasce da necessidade de representar os trabalhos pictóricos, já que o diretor não recebeu autorização para usar pinturas do artista no filme.

A necessidade sempre ajuda, em certo sentido, a imaginação. A falta de imagens que remeteriam rapidamente ao artista produz um filme obscuro, construído com cores e formas usuais ao trabalho de Bacon, mas que produzem um efeito dramático, sendo muitas vezes somado a uma música instigante para as situações vividas pelos personagens.

Esse efeito dramático é percebido nos cenários internos (Fig. 36) onde os personagens conversam (Fig. 37), ou copulam (Fig. 38).



Fig. 36 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)



Fig. 37 – Fotograma extraído de Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998)



Fig. 38 – Fotograma extraído de Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon (1998)

O acontecimento pictórico está movendo-se junto de nossos olhos, diante deles e com a passagem das cenas, os fotogramas lembram e aguçam essas relações. O filme nos transporta como pinceladas a vida do artista, nesse contexto uma mancha não é uma mera mancha (Fig. 39), é uma figuração de um quadro (Fig. 40).



Fig. 39 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

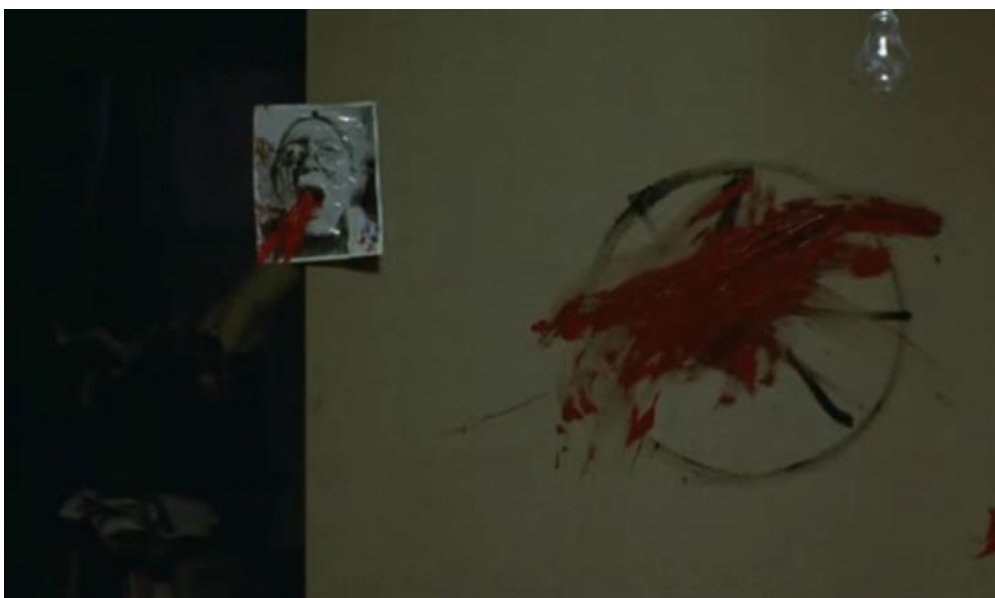


Fig. 40 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

O ajuste entre cinema e pintura se torna evidente quando observamos as imagens (Fig. 39 e 40). Limitar o uso da pintura não é limitar o filme, mas fundamentalmente é abrir o campo da relação. Relacionar a cena à vida é criar uma ligação que não se deixa de lado, ou seja, não conseguimos deixar de pensar em Francis Bacon e suas pinturas apenas por não vermos elas. As pinturas estarem ou não ali é mero acaso, no fundo elas estão andando diante de nós na experiência da relação visual. Como no exemplo em que a

cena é construída no momento que o personagem Bacon faz sua higiene, em frente a espelhos (Fig. 41).



Fig. 41 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

O diretor não está usando esse recurso de maneira gratuita ele está transformando a cena, dividindo a face em três, utilizando-se das cores e das formas para evocar uma pintura. Nessa evocação os trípticos emergem na lembrança, mais que um fotograma a cena é uma pintura de Francis³⁷ (Fig. 42) para Bacon.

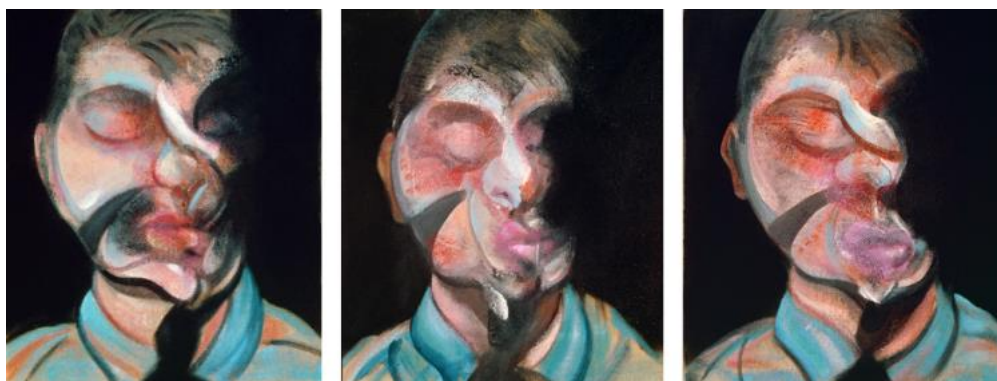


Fig. 42 – *Três estudos para autorretrato*, 1972. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State of Francis Bacon And John Edwards.

³⁷ Francis Bacon. *Três estudos para autorretrato*, 1972. Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

A cena converge-se da intenção de relacionar o filme à pintura, para ser a pintura. O fotograma incorpora os membros e espaços da vida, tal qual a conhecemos e nesse processo nos apresenta as potências dessa relação, determinadas para entendermos e nos aprofundarmos nas relações possíveis entre o cinema e a pintura. Podemos nos aproximar dessa relação pelas referências em outros fotogramas, como nas cenas íntimas (Fig. 43), ou nas cenas de cópula (Fig. 38).



Fig. 43 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

Nessas cenas os dois personagens se destroem em uma narrativa sexual sadomasoquista³⁸, onde vemos a construção metafórica de um quadro, mas também os desejos e apelos dos trabalhos eróticos do artista (Fig. 10). As cenas em que os personagens têm seus rostos ou corpos distorcidos por movimentos (Fig. 44), conjugam tentativas de transformar os corpos, retirando a figura do personagem e trazendo à tona a pintura distorcida e evocativa de Francis Bacon³⁹ (Fig. 45).

³⁸ O sádico tem prazer na ideia do domínio, em impor e ver o sofrimento físico ou moral da outra pessoa. O masoquista obtém prazer em ser humilhado, pelo recebimento do sofrimento físico ou moral. A palavra sadomasoquismo vem da junção dos nomes do Marquês de Sade e Leopold van Sacher- Masoch. (NAGER, 1988, p.97)

³⁹ Francis Bacon. *Depois de Muybridge - mulher esvaziando um balde de água e menino paralítico engatinhando*, 1965. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Stedelijk Museum,



Fig. 44 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)



Fig. 45 – *Depois de Muybridge - mulher esvaziando um balde de água e menino paralítico engatinhando*, 1965. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Todos esses fotogramas apresentados nos levam a uma imagem próxima da pintura, que procura construir uma relação com os mesmos elementos compositivos do artista. Aqueles elementos que se tornaram marca registrada em muitos de seus trabalhos. Nesse caso, citamos as molduras que enquadram as figuras dentro de sua composição espacial. Sobre o uso das molduras de enquadramento da figura Bacon explica o seguinte:

DS – Isso aconteceu quando você pintou cabeças ou figuras dentro de uma moldura no espaço e deduziram que estivesse pintando alguém aprisionado numa caixa de vidro.
FB – eu uso essa moldura para ver a imagem – e por nenhuma outra razão. Sei que foi interpretada como sendo muitas outras coisas (SYLVESTER (b), 2007, p. 22).

As caixas são utilizadas para dar à figura uma aparência tridimensional (Fig. 29). Um recurso visual que numa primeira impressão seria pobre torna-se visualmente atraente, construindo uma cena tão pungente quanto se estivesse fixa pela tinta em um dos quadros do artista (Fig. 46).



Fig. 46 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)



Fig. 47 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

O personagem é distorcido e duplicado (Fig. 47), ele se encaixa nessa grade e se torna uma figura de excesso. O pintor se utiliza desse recurso para enquadrar personagens. O diretor se utiliza desse recurso para que se possa entrar na cena, ou na pintura. Percebe-se nesse caso que somos os delírios do amante, ou a percepção de Bacon desse delírio? Onde está o limite do quadro? Não existe quadro, mas podemos entender que o limite do filme, nesse caso da exibição na tela, ou televisor, seja o único limite que

podemos realmente discernir, pois é o que enfim limita a visão, mas não a interpretação:

O quadro, o *quadratum*, todos sabem que é um quadrado; mas todos sabem também que um quadro, mesmo pictórico, sobretudo pictórico, não é obrigatoriamente quadrado, – esta é, estatisticamente, uma variedade rara. Definição minimalista, portanto: o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém. (AUMONT, 2004, p. 119-120)

É nesse proveito da continuidade da ação que o filme desfila em movimento, se mostra como uma porção de tinta pura. Elemento tão fundamental para um quadro quanto à tela, uma escultura viva, como as carnes que Francis Bacon desejava transformar em representações vivas de seus anseios, como na revelação que faz a David Sylvester:

DS – Aquelas esculturas que você mencionou antes, aquelas que pretendia fazer, você desistiu da ideia?

FB – Acho que nunca irei fazê-las, porque na pintura encontrei uma maneira mais adequada do que na escultura para fazer as imagens que havia imaginado. Ainda não comecei a fazer, mas pensando nessas imagens como escultura, de repente me ocorreu que poderia fazê-las através da pintura, e de um jeito muito melhor. Seria uma espécie de pintura estruturada, cujas imagens por assim dizer, se ergueriam de um rio de sangue, onde as carnes se levantariam em uma onda de sentimentos. Está parecendo uma ideia incrivelmente romântica, mas eu vejo tudo muito formalmente.

DS – E qual seria a forma?

FB – As figuras evidentemente estariam erguidas em estruturas.

DS – Várias figuras?

FB – É, e provavelmente haveria uma calçada acima do ambiente natural, de onde elas poderiam erguer-se, como se brotando de poças de carne, se possível, na forma de imagens daquele tipo de gente que normalmente se vê pelas ruas. Espero conseguir fazer figuras que pareçam surgir da própria carne, com seus guarda-chuvas e seus chapéus-coco, e fazer delas figuras tão lancinantes quanto uma imagem de crucificação. (SYLVESTER (b), 2007, p. 83)

E, talvez, essa seja a sensação mais visível no filme, a da carne que se levanta, mais que o corpo, o corpo é apenas o veículo para a carne, onde os cenários reforçam a aproximação com a pintura. O corpo é uma embalagem revestida pela pele, a carne é o que está dentro, escondida. São estruturas que ajudam e cooperam na composição dramática da cena, mas também são planos de composição que pensam e atuam como em uma pintura.

O fotograma, parte dessa ideia para estabelecer um critério de semelhança. Como essa semelhança se afasta na estrutura animada pelo movimento do filme, imagina-se que estes fotogramas se tornem cenas-quadro. Sendo essas cenas-quadro relações diretas entre a pintura e o fotograma, pois são ambos correspondentes de recursos advindos do fazer pictórico do artista. Para exemplificar a ideia das cenas-quadro podemos pensar nos personagens que atuam no filme e que se encontram dentro de estruturas representativas das molduras de enquadramento. Ali eles nunca ficam sozinhos, pois os espelhos distorcem duplicam e ampliam a forma como os personagens são vistos. Cada um deles se torna seu duplo, ou como em um díptico, ou tríptico são percebidos de todos os lados, um recurso usado por Bacon para podermos ver e ter uma intensidade maior do retratado (Fig. 48).



Fig. 48 – Fotograma extraído de *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998)

As cenas-quadro se ampliam, os personagens entram e saem dela. Os espelhos nos ajudam a entender que os cenários, construídos para ambientar os personagens dentro desse quadro, funcionam como um recurso visual que intensifica a personificação das pinturas na realidade visual do cinema. Cada fotograma parece uma estratégia do diretor para representar as pinturas de Francis Bacon, pensar nos fotogramas como cenas-quadro, como pinturas *panorama à americana*⁴⁰. Nessa relação com o panorama o espectador tem a sensação de estar dentro da pintura, imerso em sua capacidade de perceber o todo da composição, mas imóvel diante dela, enquanto ela desenrola-se diante do espectador do filme, cúmplice das cenas e limitado pelo quadro da projeção.

O filme se coloca nesse caminho, pois não sendo possível reproduzir a pintura é preciso estabelecer outra forma de aproximação do personagem.

⁴⁰ O panorama, na verdade, é bem mais importante na história de seu próprio dispositivo. "Panorama", asseguram-nos, vem de duas raízes gregas que significam onividência; trata-se, é claro, de abraçar com o olhar uma vasta zona. Ponto comum essencial a todas as variedades de panoramas, e que a etimologia minta ou não, o sufixo – rama (de cujo hiperbolismo Balzac já zombava, em *O pai Goriot*) continua a exprimir o gigantismo um tanto pretensioso. Mas no interior desse projeto geral, duas grandes figuras do panorâmico coexistiram, de modo ainda mais pacífico pelo fato de terem se ignorado mutuamente. Poder-se-ia, simplificando, falar de um panorama *à européia*, que consiste em uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma central, e de um panorama *à americana*, constituído por uma imagem plana que se desenrola diante do espectador. (AUMONT, 2004, p. 55 – 56)

Afinal, um filme que leva em seu nome o personagem retratado não pode se furtar de apresentá-lo, mas e se puder fazer com que além de ser apresentado o artista seja sentido? Então o filme está diante de uma possibilidade maior, que pode ser um modo de criação que extrapola a fisicalidade da tinta, do quadro e transporta o suporte para um ponto neutro.

4 QUANDO O GRITO ECOA COMO UMA FIGURA

O filme (Fig. 49) *Alien – o oitavo passageiro* de 1979 de Ridley Scott, é ambientado no futuro. Entramos nesse futuro sendo apresentados a uma nave cargueiro e seus tripulantes que são “Sete sonhadores tranquilos à cata de um pesadelo” (FOSTER, 1987, p. 10). Os sete tripulantes são os principais personagens de um enredo que interpreta o primeiro contato com um ser alienígena hostil.

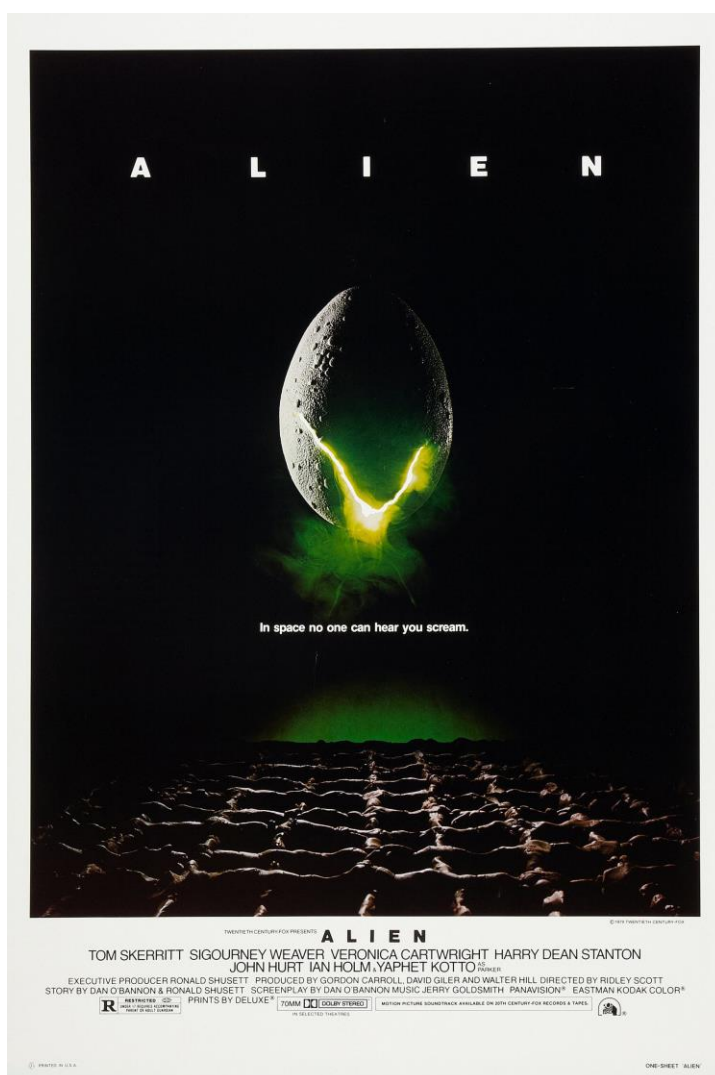


Fig. 49 – Cartaz de divulgação. Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Alien - O Oitavo Passageiro (1979). 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0078748/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em: 18 out. 2017.

Nesse capítulo será utilizada a cena do nascimento do alienígena e os fotogramas retirados do filme serão relacionados às pinturas de Francis Bacon. Antes dessa relação, cabe salientar que apesar dos trabalhos referenciarem duas pinturas do artista, eles foram criados e executados por Hans Rudolf Giger (1940 – 2014), que fazia parte dos artistas que estavam trabalhando na pré-produção do filme (Fig. 50).



Fig. 50 – H.R. Giger na pré-produção do filme Alien. Fonte: NATHAN, Ian. Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film. Minnesota: Voyageur Press, 2011. 176 p.

H.R. Giger (como ficou conhecido) foi convidado, pelo diretor Ridley Scott, justamente pelas suas criações surreais para o filme *Dunna* de 1975 de Alejandro Jodorowsky⁴¹ (1929), que nunca passou da pré-produção⁴².

⁴¹ Alejandro Jodorowsky nasceu em Iquique, Chile, em sete de fevereiro de 1929. Em 1942, mudou-se para Santiago, onde frequenta a universidade. Em 1955, muda-se para Paris. Trabalha com Maurice Chevalier e faz um curta metragem, *A Gravata* (1957). Na década de 1960 dirigiu o teatro de vanguarda em Paris e na Cidade do México, criou o grupo "Fabulas Panicas" e fez seu primeiro filme, a história de amor surrealista *Fando e Lis* (1968), baseado em uma peça de teatro. Em 1971, *El Topo* (1970) foi lançado e se tornou um clássico de culto, assim como *A Montanha Sagrada* (1973). Em 1975, volta para a França para começar a trabalhar em um filme que nunca foi feito: uma adaptação colossal de "Duna" de Frank Herbert, que seria a estrelado por Orson Welles, Salvador Dalí, entre outros e que trouxe juntos os talentos visionários de H.R. Giger, Dan O'Bannon e Jean "Moebius" Giraud (Giger e O'Bannon mais tarde colaboraram em Alien - O Oitavo Passageiro). O próximo filme de Jodorowsky foi *1979 Tusk* (1980), uma história da amizade de um jovem com um elefante que rapidamente desapareceu na obscuridade. No início da década de 1980, ele começou a

Com H. R. Giger participando do projeto Ridley Scott teve o que desejava em termos de criação alienígena, ou estranha. Giger participa da concepção das três fases do alienígena e também do cenário do planeta onde ele é encontrado. O diretor parece deixar Giger bem à vontade para suas criações (THE BEAST... 2003), mas para a criação do alienígena do filme o artista considerou algumas observações do diretor.

Ele desejava que a criatura fosse criada como uma sensação, ter uma imagem que fosse em si estranha aos passageiros, mas que remetesse a nossas próprias inquietações e anseios. A pesquisa de Scott sobre esses anseios, ou sentimentos humanos o levou a pintura *Três Estudos para Figuras a Base de uma Crucificação* de 1944 (Fig. 13). Como foi relatado por H. R. Giger no documentário *The Beast Within: The Making of 'Alien'* (2003) de Charles de Lauzirika. A relação entre o fotograma do filme com a obra de Bacon é assim descrita:

A criatura do peito foi uma cena forte, acho que foi a mais forte do filme. A ideia foi inspirada em uma pintura de Francis Bacon. Ridley Scott mencionou essa pintura de 1946⁴³, é uma crucificação. E uma das figuras tem apenas dentes, carne... ele queria a criatura do peito assim. Fiz alguns desenhos, mas eles pareciam galinhas sem penas, não fiquei satisfeito. Então construí a coisa e parecia um dinossauro pequeno, era horrível. Eu disse cortem as pernas. Finalmente só sobrou a cabeça e a cauda, foi o suficiente. (THE BEAST... 2003)

O tríptico, uma pintura a óleo com três figuras, cada uma em sua própria tela de fundo vermelho-laranja, foi à base para a criação do alienígena que irrompe do peito do hospedeiro humano. Cada uma das telas que compõem o tríptico se abastece das outras e, assim, de certa forma,

trabalhar com Moebius e outros artistas em vários quadrinhos e desenhos animados. Voltou ao cinema com o *A Santa que um dia Sangrou* (1989), que foi aclamado pela crítica e amplamente distribuído. Em 1990, dirigiu Omar Sharif e Peter O'Toole no filme *O Ladrão do Arco-Íris* (1990). (CASSADY, 2017)

⁴² Como pode ser visto no documentário *Duna de Jodorowsky* (2013) de Frank Pavich.

⁴³ Na verdade a pintura *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação* é de 1944, possuindo uma segunda versão de 1988, mas como critério de citação opta-se por manter a fala de H. R. Giger, mesmo com a confusão das datas. Nota do autor.

encarnam o desejo do diretor, que alcança na referência a essa composição a relação desejada.

[...] manifesta uma terrível e expressiva violência. Não representa nenhum ato violento, mas uma indefinida e desumana violência que ocorreu num espaço invisível e num tempo fora dos limites do quadro; imprimiu o seu horror nas formas e nas cores da área que o rodeia. (FICACCI, 2010, p.13)

O alienígena que salta do peito imprime de maneira marcante sua aparência e poder na área que rodeia. A criatura não parece nascer da pintura (Fig. 51), sua pele não é esbranquiçada, mas o contexto sexual latente e o vermelho do sangue lembram a referência de sua criação (Fig. 13).

Essa mesma referência retorna a sensação para o filme e talvez se relacione com a ideia de Gilles Deleuze em que “A pintura deve extrair a Figura do figurativo” (DELEUZE, 2007, p. 17). Nesse caso a *Figura* retorna ao *figurativo* com toda sua potência. E, nessa potência a criatura se caracteriza na sua figura.



Fig. 51 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979)

Essa figura também pode ser conhecida em seu aspecto narrativo, como no trecho abaixo, extraído do romance de Alan Dean Foster, que revela o mesmo momento da cena:

Uma grande mancha vermelha aparecera na túnica de Kane, e alargava-se rapidamente, tornava-se um vasto borrão irregular que já lhe cobria todo o tórax. Seguiu-se um som de pano que se rasga, desagradável, como de algo privado e impróprio naquele ambiente. A camisa rasgou-se de alto a baixo como a casca de um melão maduro, e abriu-se para os lados como se abrem os lábios de um corte feito a navalha. E uma cabeça, pequena e nojenta, do tamanho de um punho fechado de homem, apontou, sacudiu-se e saiu. Contorcia-se e balançava como a cabeça de uma cobra. Era mais uma caveira, em que enormes dentes avultavam, afiados, tingidos de sangue. A pele era pálida, esticada, de um branco doentio, machada agora por uma espécie de limo escuro, sanguinolento. Não exibia quaisquer órgãos, nem mesmo olhos. Um fedor nauseabundo, insuportável, chegou às narinas da tripulação petrificada de horror. (FOSTER, 1987, p. 145)

Na descrição do livro, temos mais aspectos ligados à pintura, nesse caso, do que a criatura que vemos (Fig. 51). “A pele era pálida, esticada, de um branco doentio” (FOSTER, 1987, p. 145), como revela-se na pintura *Três Estudos para Figuras a Base de uma Crucificação* (1944) (Fig. 13). Além desses elementos a composição e a tomada de cena ajustam o nascimento do alienígena de forma que o espectador possa vê-lo de cima (Fig. 52), estando “a incubadeira” (FOSTER, 1987, p. 146) exatamente abaixo de si, esse, claro, um recurso visual para intensificar a cena.

O recurso, que também é o momento dramático do filme, não se recua a lembrança das três figuras da composição do quadro (Fig. 13) estarem [...] *a base de uma crucificação*.



Fig. 52 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979)

Em outro fotograma, dessa mesma cena, em que o hospedeiro agoniza (Fig. 53), sendo segurado por um braço por um de seus colegas e tendo o outro sobre sua cabeça, o alienígena irrompe (Fig. 54), possuindo o que não é seu:



Fig. 53 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979)



Fig. 54 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979)

- Aquilo se desenvolvia dentro dele todo o tempo e ele nem sabia...
- Usou-o como uma incubadeira – explicou Ash. – Como fazem certas vespas na Terra, com aranhas. Paralisam a aranha primeiro, depois botam-lhe ovos no corpo. E quando as larvas nascem, alimentam-se da... (FOSTER, 1987, p. 146)

Essa criatura e essa cena, em especial esse fotograma (Fig. 55), relaciona-se com a pintura *Cabeça I* de 1948 (Fig. 14). Essa relação, ou o

desejo de criar uma sensação a partir de uma pintura nem sempre é explícita, ela pode ser estudada para ser transmitida em sua essência e é exatamente essa essência que pode nos dar indícios da proximidade, ou do modo como o cinema se aproxima da pintura.



Fig. 55 – Fotograma extraído de Alien - O Oitavo Passageiro (1979)

Não se cita os trabalhos de Francis Bacon no filme. Essa fala que vai direto ao pintor só pode ser encontrada nos extras e documentários, onde Ridley Scott e H.R. Giger lembram e relatam esses detalhes. Esse modo de aproximação pode nos lembrar da pintura, talvez essa percepção ajude a entender os modos como ambos se aproximam. As escolhas estabelecidas para determinar essa relação que se pode ver, sentir e compreender como uma pintura.

Os fotogramas do filme *Alien – o oitavo passageiro* (1979) se aproximam dos trabalhos de Francis Bacon não pela semelhança direta, mas pela capacidade de evocar os anseios pictóricos e expressivos das pinturas a que se relaciona. Assim esse filme também esclarece que um dos modos como essas relações se formam são obtidas partindo de um interesse sobre a imagem. A possibilidade de comprovar essa relação seja pelo documentário, seja por outros meios, auxiliam nessa aproximação, estabelecendo um alicerce para uma conversa entre a imagem da pintura e a referência posterior no desenvolvimento do filme.

Na pintura de Bacon, a encenação funciona de acordo com um esquema dialético, através de tensões e contradições. É por isso que a figura humana é abordada nos limites de sua desintegração, pouco antes de deixar de ser reconhecível. O pintor concentrava nela toda a violência de seu traço, identificando a matéria pictórica com a convulsão da carne. (GARCÍA-BERMEJO, 1995, p. 8)

Para esse filme percebemos uma estratégia diferente das anteriores. A criação do alienígena parte de uma ideia, ou sensação, advinda da pintura de Bacon. A criatura se torna objetiva pelos desenhos de H. R. Giger, passando pelos moldes e estruturas que tornam possível a criação no cinema. Ao sugerir essa desfiguração, essa desintegração da figura dos seus quadros e a exacerbação dos sentimentos, Bacon auxilia naquele momento fundamental onde o cineasta precisa criar uma realidade para o irreal, ou seja, a figura de algo inexistente passa pela sensibilidade extrema de um sentimento tão forte quanto o grito primal que surge de *Cabeça 1* (1948) por exemplo (Fig. 14).

Ora, observar essa relação é observar que a pintura não é, nesse caso, uma referência direta, onde o enquadramento, a luz, a cor, a sombra e tantas outras formas de leitura pictórica sejam percebidos em um fotograma que lembra a citada pintura. Esse modo de aproximação é uma relação indireta, que pode ser estabelecida por outros critérios, como no filme *Alien – o oitavo passageiro* (1979) que se torna lentamente, um exercício de afastamento da pintura.

O filme se utiliza de todos os recursos possíveis para transmitir o enredo e com isso quem ou o que é o personagem, o que ele sente, o que ele deseja transmitir. Para Bacon, assim como no filme, a melhor forma de expressar algo não é exatamente mostrando algo, mas fazendo com que os traços, linhas e formas sugiram um campo novo de sentimentos e que esses sentimentos tragam a sensação desejada:

Bem, acho que a diferença é que a forma ilustrativa imediatamente lhe diz, através da inteligência, aquilo que ela expressa, enquanto no caso da não-ilustrativa, ela primeiro atua nas emoções e depois faz revelações sobre o fato. Agora,

por que isso é assim, eu não sei. Talvez tenha a ver com a ambiguidade dos próprios fatos, com a ambiguidade das aparências, e, portanto, esta maneira de registrar a forma se aproximaria mais do fato por ela ser também ambígua no seu procedimento. (SYLVESTER (b), 2007, p. 56)

E é essa ambiguidade que funciona no filme, todos os sentimentos reconhecidos e aprovados (digamos assim), pelo artista e por aqueles que consomem o seu trabalho. Aquela gama de sentimentos, como já descritos, de agonia e horror, mas que são sugados irremediavelmente pelos sulcos da tinta na tela. Pela pressão da tinta que escorre em certos pontos e se acumula em outros, em um jogo de pura tensão.

As cores que lutam para se mesclar quando raspadas de forma violenta pelas mãos do artista e se parecem com um borrão, mais de movimento do que de erro, representando a insanidade de entender algo tão forte e chocante como *Três Estudos para Figuras a Base de uma Crucificação* (1944) (Fig. 13). Junto dessa quantidade de sentimentos temos uma criatura retirada de uma ambiguidade forte e crescente, um pouco surreal talvez, que transmite o desejo de puro horror de Francis Bacon para o fotograma do filme. Esse horror não passa despercebido, parece funcionar perfeitamente para manter o clima de tensão e suspense no filme, além da irrealidade da criatura (claro que a criatura que acaba ficando mais gravada na memória é a do alienígena em sua forma final, mas isso não retira o brilho da fase intermediária do *Oitavo Passageiro*).

5 NOSSOS ENCONTROS EM PARIS

Nesse capítulo, um novo modo para podermos pensar a relação entre o cinema e a pintura se apresenta na forma como o diretor utiliza-se dos quadros de Francis Bacon.

Figuras se formam na tela. Primeiro vemos um homem, depois uma mulher, ambos sentados. O homem e a mulher são pinturas, quadros de Francis Bacon. No primeiro *Duplo retrato de Lucian Freud e Frank Auerbach*⁴⁴ (Fig. 56) de 1964, vamos nos fixar na pintura da esquerda.



Fig. 56 – *Duplo retrato de Lucian Freud e Frank Auerbach*, 1964. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

⁴⁴ Francis Bacon. *Duplo retrato de Lucian Freud e Frank Auerbach*, 1964. Óleo sobre tela, cada tela 165 x 145 cm. Coleção Moderna Museet, Stockholm. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

O segundo é *Estudo para um retrato (Isabel Rawsthorne)*⁴⁵ (Fig. 57) de 1964. As duas pinturas carregam com suas cores e formas, evocações a expressão e a maneira característica do artista. Ambas as pinturas são as primeiras imagens que aparecem nos créditos de abertura do filme (Fig. 58) *Último Tango em Paris*, de 1972 de Bernardo Bertolucci.



Fig. 57 – *Estudo para retrato (Isabel Rawsthorne)*, 1964. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

⁴⁵ Francis Bacon. *Estudo para retrato (Isabel Rawsthorne)*, 1964. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 58 – Cartaz de divulgação. Fonte: IMDB (Eua). Imdb Homepage. Último Tango em Paris (1972). 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0070849/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 18 out. 2017.

Vale ressaltar um dado curioso, Francis Bacon alcança reputação internacional, inclusive fora do meio artístico, logo depois dos eventos da sua retrospectiva no Grand Palais, em 1971. Essa reputação talvez seja adquirida não pelo que realmente desejava, mas como resultado da morte de George Dyer e a posterior abrangência da tragédia. Infelizmente esse é o começo de um olhar para seu trabalho, suas pinturas e sua vida. Bacon inclusive se torna consciente desse fato. De certa maneira é como se “o poder de suas pinturas tivesse ajustado o período”, como citado por Martin Harrison (FRANCIS, 2017).

Em *Último Tango em Paris* (1972) Marlon Brando (1924 – 2004) interpreta Paul, personagem em crise com a morte de sua esposa. Paul encontra a jovem Jeanne, interpretada por Maria Schneider (1952 – 2011), em uma visita a um apartamento vago. Logo eles iniciam um relacionamento que se desdobrará em atos eróticos, mas também em sentimentos tortuosos e trágicos.

No filme o diretor não se furta de mostrar a pintura *Estudo para um retrato (Isabel Rawsthorne)* (1964) (Fig. 57), tão pouco o *Retrato duplo de Lucian Freud e Frank Auerbach* (1964) (Fig. 56), sendo que nessa segunda pintura, apenas o quadro da esquerda do díptico é mostrado durante os créditos de abertura. Elas aparecem em sua totalidade, tanto a figura feminina, quanto a figura masculina. As pinturas são apresentadas separadamente. Primeiro a reprodução da pintura masculina (Fig. 59), seguida da reprodução da pintura feminina (Fig. 60) e, posteriormente, as duas ficam lado a lado (Fig. 61).

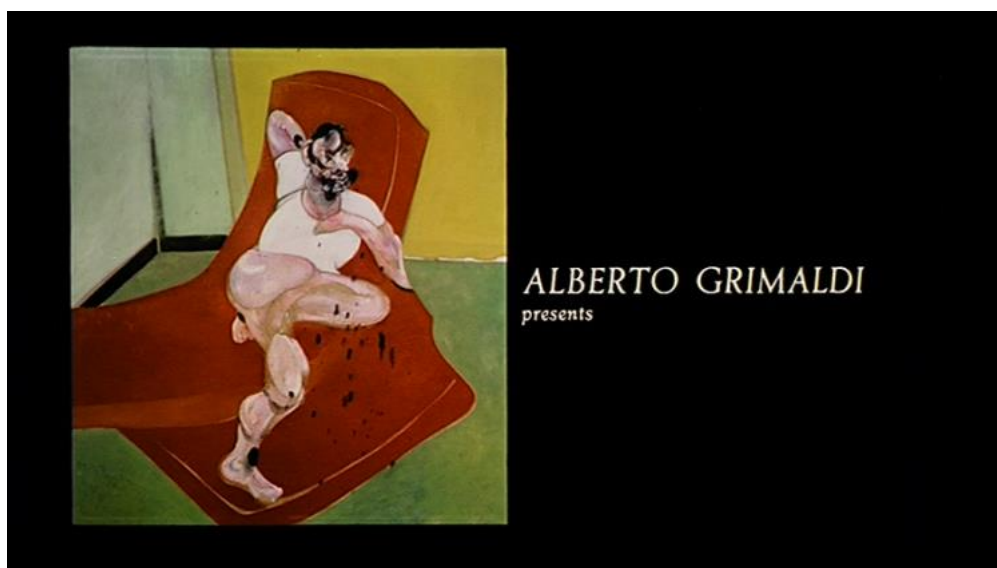


Fig. 59 – Fotograma extraído de *Último Tango em Paris* (1972)



Fig. 60 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)



Fig. 61 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

Ainda nos créditos de abertura aparece o consentimento de Mr. Francis Bacon (Fig. 60). Dessa forma, o filme transmite imediatamente os valores e conceitos do trabalho de Bacon? Será que esse recurso imagético pode ser considerado um apoio, ou apenas uma saída para concentrar o foco do filme?

Embora o filme não mostre as pinturas em nenhum outro momento, temos que considerar que essa aparição não foi gratuita. A escolha delas, a maneira como elas são apresentadas, abrem caminho para interpretá-las como uma introdução do que será apresentado no filme. Para esclarecer

essa relação e, talvez, lançar luz sobre a relação do cinema e da pintura, podemos estabelecer que o uso desses dois trabalhos estrutura e colabora para a construção visual do filme.

O *Último Tango em Paris* (1972) traça um paralelo com algumas das características dos trabalhos de Bacon, seja pelo uso de suas cores⁴⁶ (Fig. 62), seja pela forma como o figurino do personagem de Marlon Brando se apropria das roupas usadas em algumas pinturas⁴⁷ (Fig. 63).

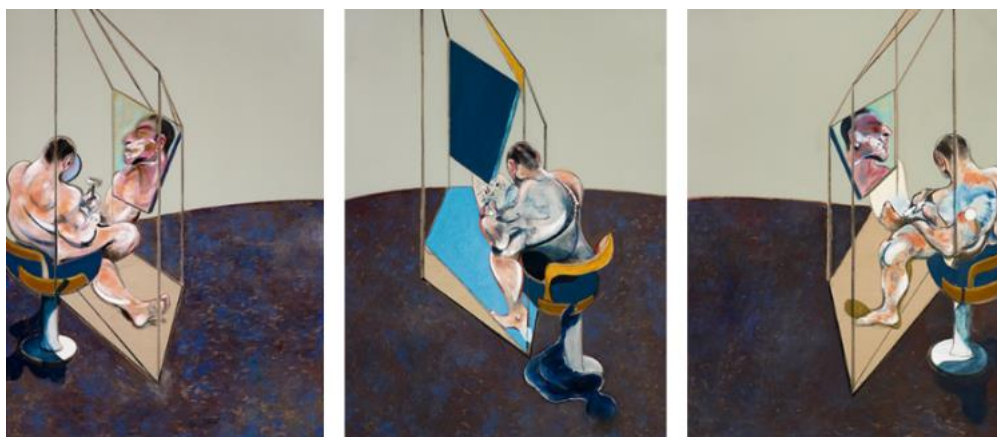


Fig. 62 – *Três estudos das costas de um homem*, 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

⁴⁶ Francis Bacon. *Três estudos das costas de um homem*, 1970. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde, Zürich. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

⁴⁷ Francis Bacon. *Autorretrato*, 1970. Óleo sobre tela, 152 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 63 – *Autorretrato*, 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

O filme carrega em seu enredo a carga emocional do personagem Paul, como um profundo estudo das sensações e medos em relação a sua vida e a percepção da finitude da mesma, diante da morte de sua esposa. Considerado como um dos filmes mais polêmicos do diretor Bernardo Bertolucci, vide os inúmeros pedidos de censura outorgados ao filme desde seu lançamento⁴⁸ e outras polêmicas que recentemente foram trazidas à tona novamente⁴⁹. Justamente observando o filme pela sua complexa relação com os sentimentos do personagem e o desenrolar da trama, temos

⁴⁸ “Nada como o tempo para expor as incongruências da Censura. Durante o regime cívico-militar, *Último Tango em Paris* foi considerado atentatório à moral e aos bons costumes, um perigo para as famílias brasileiras e, como tal, proibido em todo o território nacional. Naquele tempo, o zelo moral somava-se à repressão política – nem sexo nem denúncias de ordem sócio-econômica-ideológica eram bem-vindos nas telas.” (MERTEN, 2016)

⁴⁹ “Querida sua reação como menina, não como atriz. Não queria que Maria interpretasse sua humilhação e sua raiva, queria que sentisse. Os gritos... ‘Não, não!’’. Depois me odiaria para sempre”. Assim narra o cineasta italiano Bernardo Bertolucci as ambições artísticas por trás do estupro real planejado por ele mesmo e por seu executor, o ator Marlon Brando, no filme *O Último Tango em Paris*. A confissão foi recuperada por vários veículos de imprensa norte-americanos a partir de uma entrevista do diretor na Cinemateca francesa em 2013. (MODA, 2016)

pistas sobre as intenções de Bernardo Bertolucci ao utilizar as pinturas de Francis Bacon como motivo para o filme.

Como nos créditos de abertura, quando nos apresenta as duas pinturas (Fig. 59 e 60), o diretor se favorece desse contexto, carregado pelas imagens das pinturas, imediatamente usando outra referência aos trabalhos do artista para criar a primeira cena de Paul (Fig. 64), aqui muito mais vibrante e atuante que a mera exposição da pintura.



Fig. 64 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

Na cena Paul nos é apresentado de longe e aos poucos a câmera percorre o ambiente e nos aproxima dele. Somos a partir desse momento introduzidos como voyeur⁵⁰ dessa narrativa. Então, essa é outra forma de abraçarmos a pintura no cinema, a possibilidade de entrarmos expressivamente dentro da sensação de um quadro.

Temos a roupa (Fig. 64), o personagem torturado⁵¹ (Fig. 65) e o grito (Fig. 15), executados em um urro torturado que irrompe pela boca de Paul

⁵⁰ Voyeur (voyeurismo) é uma prática que consiste em um indivíduo obter prazer sexual através da observação de pessoas praticando sexo ou nuas. Mais modernamente, contudo, o termo tem sido aplicado de forma mais ampla, abrangendo qualquer pessoa que gosta de ver a intimidade de outras pessoas, mesmo sem qualquer conotação sexual. (NAGERA, 1988, p.72)

⁵¹ Francis Bacon. *Autorretrato*, 1969. Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

(Fig. 66) que se aproveita do barulho do trem, que passa sobre a plataforma (Fig. 67), para disfarçar sua atitude. Ao mesmo tempo, o trem o corta da cena para mostrar movimento, apenas para podermos voltar e ver o desespero em seu rosto (Fig. 68).



Fig. 65 – *Autorretrato*, 1969. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.



Fig. 66 – Fotograma extraído de *Último Tango em Paris* (1972)



Fig. 67 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)



Fig. 68 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

A relação não é mais direta, o quadro não está mais aqui, mas essa falta não atua da mesma maneira que o filme *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon* (1998). Essa falta da pintura é apenas uma interpretação dos conceitos do artista, pois essa aproximação, não se limita a uma mera interpretação do ângulo, ou da forma como Bacon produz os quadros de gritos existenciais⁵² (Fig. 69).

⁵² Francis Bacon. *Estudo sobre o retrato do Papa Inocente X de Velázquez*, 1953. Óleo sobre tela, 153 x 118 cm. Coleção Des Moines Art Centre, Des Moines. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art: Paintings**. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.



Fig. 69 – *Estudo sobre o retrato do Papa Inocente X de Velázquez, 1953*. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

O personagem nos devolve a sensação como um genuíno artifício da lembrança da pintura e traduz um sentido para identificarmos a pintura dentro do cinema. Essa possibilidade de ser um caminho entre o observador e a pintura, ou entre o espectador e o filme estabelece muito mais que um mero sentimento casual. Estabelece uma alteridade, uma aproximação intensa do que é e do que não é genuinamente expressivo nesse filme.

Temos nesse filme dois modos de leitura da relação entre cinema e pintura: a primeira a apresentação dos quadros na cena de abertura do filme. A segunda uma relação de influência, a partir de elementos retirados da pintura, como a caracterização do figurino do personagem.

As pinturas transmitem, as cenas buscam esses sentimentos, mesmo que de forma diversa, para criar um sentido mais amplo e reconhecível pelo

espectador. Esse sentido denota que o diretor parece encontrar na pintura a caracterização do filme. Os fotogramas são esses momentos pictóricos dos filmes e cada fotograma traz consigo essa relação.

Nesse sentido podemos temos uma herança diante desses quadros, observa-se que estamos sendo conduzidos a pensar da mesma forma que na pintura, mas não pelo mesmo caminho que na pintura.

5.1 Três janelas, dois personagens, um cômodo

Não é com a tinta ou a forma do quadro, nem com o gesto ou as cores, mas com movimento que o *Último Tango em Paris* (1972) transmite sentimentos e olhares diante da imagem.

Para enaltecer esses conceitos temos os fotogramas como registro. Partindo deles podemos criar uma relação com a pintura. Para isso, podemos observar que o modo de leitura desses fotogramas respeita os trabalhos de Bacon, se arquitetam sobre ele, como no exemplo abaixo (Fig. 70):



Fig. 70 – Fotograma extraído de *Último Tango em Paris* (1972)

Nesse fotograma a personagem Jeanne está sentada. Paul se encontra em pé, logo a sua direita. A cena é ambientada em um dos cômodos do apartamento em que os dois personagens se conhecem e passam a visitar para se encontrarem. Uma possível ressignificação, partindo de uma composição que se utiliza de uma das formas mais recorrentes usadas pelo artista para transmitir seu trabalho, o tríptico.

Essa condição cenográfica do espaço pictórico se acentua nos trípticos, formato praticamente reinventado pelo pintor britânico para a arte moderna. A diferença entre os trípticos tradicionais – cuja função era meramente narrativa – e os seus reside em que estes buscam criar um espaço envolvente para o observador, como ocorre com os filmes em Cinemascope, colocando-o em condições de estabelecer “imediata intimidade com a figura diante de um ambiente vazio” (GARCÍA-BERMEJO, 1995, p. 9)

Observando o fotograma não podemos perceber a cena cortada como nos quadros, mas temos a composição irregular que busca uma mudança de perspectiva na narrativa. Usada costumeiramente em seus trabalhos, as janelas ao fundo são os limites do quadro (Fig. 21) e elas cortam e recortam a cena (Fig. 70). Cada janela representa um quadro, consagrando o tríptico como condutor dessa narrativa e o máximo da expressão na composição de Bacon. Para ajudar a perceber essa aproximação podemos observar os seguintes trabalhos: *Três Estudos para uma Crucificação* de 1962 (Fig. 21), *Tríptico - estudo do corpo humano*⁵³ de 1970 (Fig. 71) e *Três estudos de figura numa cama*⁵⁴ de 1972 (Fig. 72).

⁵³ Francis Bacon. *Tríptico - estudo do corpo humano*, 1970. Óleo e tranfer de fonte sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

⁵⁴ Francis Bacon. *Três estudos de figura numa cama*, 1972. Óleo e pastel sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção privada. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards. **Art**: Paintings. 2018. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/paintings>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

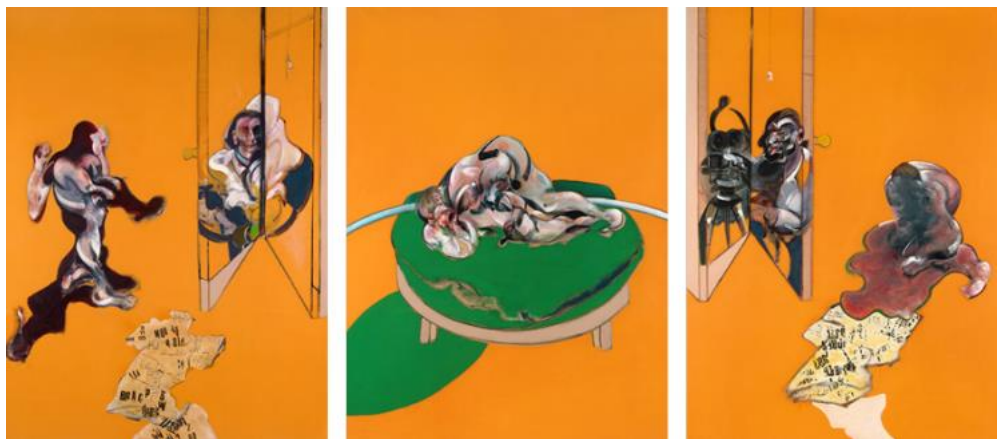


Fig. 71 – Tríptico - estudo do corpo humano, 1970. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.



Fig. 72 – Três estudos de figura numa cama, 1972. Fonte: THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards.

Esses trípticos nos ajudam a entender essa relação. Além das janelas que foram citadas acima, temos a linha dos rodapés do cômodo, que trazem consigo a forma irregular tratada nos trípticos. A linha curva produz uma sensação de perspectiva, mas ao mesmo tempo modificando a noção dela ao arredondá-la. Aproxima as figuras de quem observa de outra obsessão de Francis Bacon, o fundo curvo:

Logo depois da guerra, meu pai comprou uma casa chamada Farmleigh, em Abbeyleix, no condado de Leix. [...] Farmleigh era muito bonita e tinha todos os aposentos da parte de trás arredondados: dessas coisas nunca se pode ter certeza, mas talvez seja uma das razões por que costumo fazer tanto o fundo de meus trípticos curvos. (SYLVESTER (b), 2006, p. 185)

Essa curva pode ser observada também no fotograma (Fig. 70) que nos aproxima e nos dá essa perspectiva de um lugar pequeno e que se aproxima de nós também. Outra informação desse fotograma (Fig. 70) é que as figuras dos personagens Jeanne e Paul estão separadas. Elas dividem o mesmo cômodo, mas não se olham, pelo menos não diretamente e essa direção também conduz o observador.

Tanto quanto nos trípticos, ao fotograma conduz e retira da percepção de uma narrativa comum onde tudo se conecta, exercício de ofício usado pelo artista que é aprimorado no filme. A separação ainda fornece outra informação visual, a separação possível pelas janelas mantém cada figura em seu próprio “quadro”, trabalhando os seus movimentos, seus desejos e seus anseios de forma individual, mas observando o todo, como em vários trípticos do artista.

Outro dado que pode servir como base são as cores (Fig. 21, 33, 34, 35, 57, 62, 63, 65 e 72), os tons utilizados no cômodo, como os vermelhos-terra, o rosa, o marrom e as cores neutras dos colchões também se cruzam e se encontram como elemento compositivo usual aos trípticos.

Ainda é interessante observar que mesmo no fotograma (Fig. 70) temos mais de uma cama. Como em muitos trípticos onde a figura possui seu objeto que o liga a realidade (Fig. 71 e 72), possibilidade sugerida e utilizada no filme. Essa construção de ambientes que são em si trabalhos potentes ao transmitirem os sentimentos de cada cena são também os limites do quadro, nesse caso do fotograma.

Quanto mais nos dirigimos aos fotogramas mais encontramos semelhanças com o trabalho pictórico de Francis Bacon. Mas o filme não é uma biografia do artista, tão pouco é uma ficção que se passa no espaço. Esse filme parece mais duro, mais cru. Como uma pintura de Bacon que atinge sem pensar, sem meias palavras, de forma violenta e brutal o observador. Como quando os corpos se entrelaçam (Fig. 73) e gritam juntos (Fig. 74), como animais seus nomes. Seja quando a sensação de impotência diante da morte explode em socos em uma porta (Fig. 75).



Fig. 73 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)



Fig. 74 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)



Fig. 75 – Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

Todas essas sensações e expressões também são recorrentes nas pinturas de Francis Bacon, a luta (Fig. 10), ou o boxeador (Fig. 33) e o animal/homem (Fig. 14) que grita (Fig. 15). Sem esquecer a extrema sexualidade e jogo erótico dessas composições, esse dado é percebido ou destacado por uma visão mais apurada do trabalho do artista, ou será uma forma de preciosismo, instaurado pelo ato de perceber tal semelhança?

Em cada fotograma apresentado, o filme revela a forma como o envolveu e se fez próximo de tal pintura. Sendo auxiliado por essa imagem da pintura, o filme estabelece que, apesar de todo o sentido fictício, ele está ancorado nos sentimentos mais aterradores da condição humana, condição essa percebida pelas pinturas de Francis Bacon aqui relacionadas.

O trabalho do artista é esmiuçado, estudado e trabalhado de uma forma diferente. O filme usa a pintura, se aproveita das sensações que o artista criou, introduz as facetas dos personagens por duas pinturas (Fig. 59 e 60), escolhidas para representar e ser representante tanto do artista, quanto dos personagens. As pinturas funcionam como introdução (Fig. 61), como se fossem grandes personagens atuantes. Elas dão o tom, criam o ambiente e são julgadas pelo que são, além de pensar dessa forma deve-se olhar para o ano de lançamento do filme: 1972.

Francis Bacon ainda era vivo, seu trabalho ainda não estava pronto e sua obra não possui a possibilidade de uma leitura favoravelmente histórica. O artista ainda era o personagem de sua vida, muitos trabalhos ainda seriam criados, a obra ainda não estava fechada. Não era então a busca por um registro de tempo, uma visita a um quadro antigo que poderia marcar a forma como uma sociedade viveu ou se comportou em tal época.

O que o diretor buscava era um sentido que fornecesse realidade ao sofrimento do personagem. Essa realidade era exacerbada pelos seus atos expressivos, pela sua roupa, pela cor que estabelecia entre o personagem e o ambiente. Aos poucos, esse caminho tortuoso que parece ter uma resposta imediata se mostra muito mais delicado, suas nuances estão em cada fotograma e em cada desejo: o desejo do pintor e o desejo do diretor.

O diretor, no entanto, atrai nosso olhar em um trabalho que pode emular, se pudermos criar uma relação metafórica, entre a vida de um artista

ainda vivo e seu personagem. Contudo Paul não é Francis Bacon, Paul não é Marlon Brando, Paul é Paul, nele podemos ver os contornos e as preocupações que transformam o trabalho de Bacon. A sinceridade com que ele trata os sentimentos e a forma crua como ele transmite isso.

No fotograma do encontro do casal (Fig. 70) podemos extrapolar esse olhar para a imagem que se apresenta. Na imagem temos dois planos distintos, no primeiro temos o chão em um tom terroso, com um colchão (Fig. 76).



Fig. 76 – Primeiro plano. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

No segundo (Fig. 77) vemos a parede do cômodo, e seu fundo curvo. Três janelas são cobertas individualmente por cortinas, acima do rodapé e se estendo um pouco acima uma marca de sujeira, ou umidade completa a linha da curva com o varão das cortinas no teto.

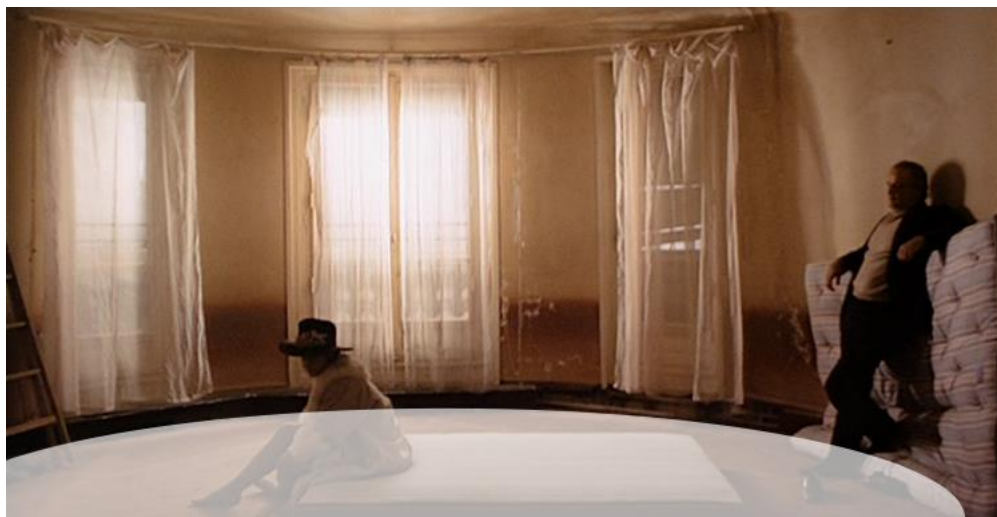


Fig. 77 – Segundo plano. Fotografia extraída de Último Tango em Paris (1972)

No primeiro plano as figuras ocupam o espaço longe do fundo curvo (Fig. 78).

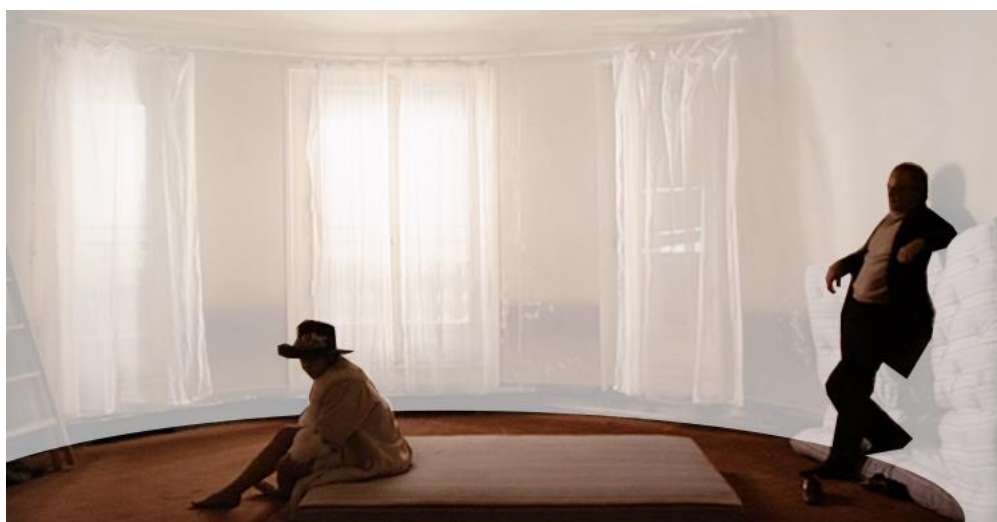


Fig. 78 – Espaço primeiro plano. Fotografia extraída de Último Tango em Paris (1972)

A primeira figura está de costas, ela mexe em suas pernas, concentrada em si (Fig. 79).



Fig. 79 – Figura feminina. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

A direita dela, em pé, o outro personagem a observa, em um gesto despreocupado, aos seus pés os sapatos estão despojadamente soltos (Fig. 80).



Fig. 80 – Figura masculina. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

Os dois colchões ajudam a fixar as personagens na cena, são os objetos imediatos dessa cena, aquilo que é comum (Fig. 81).



Fig. 81 – Colchões. Fotograma extraído de Último Tango em Paris (1972)

Cooperando com a leitura, essas separações nos mostram como as imagens podem se relacionar, exemplificando as suas heranças visuais.

A separação da cena não potencializa tanto quanto a separação nas pinturas, mas assume uma distância, uma forma de pensar essa distância. E esses conceitos abstratos podem ser da alteridade, ou das relações das pinturas e dos filmes, por exemplo. Essa relação das imagens se aproxima da ideia de “imanência” (LUCENA, 2013, p. 40) de Gilles Deleuze, absorvida e descrita por Ludymylla Maria Gomes de Lucena, no artigo intitulado *A Gênese do Conceito de Imagem em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica* (2013).

A imagem dogmática é aquela ligada ao pensamento:

A imagem dogmática do pensamento é antes de tudo pré-filosófica, porque pressupõe que todo mundo sabe o que significa pensar e ser. Nesse sentido, tal imagem se serviria de pressupostos subjetivos para se instituir. Também de acordo com essa imagem fundada em pressupostos, o pensamento é visto como exercício natural de uma faculdade, bastando então pensar “corretamente” para se pensar em afinidade com o verdadeiro. (LUCENA, 2013, p. 41)

A imagem dogmática nasce desse pensamento da verdade e de suas afinidades com a capacidade cognitiva, bastaria pensar para que a coisa formasse a imagem de si, desde que fosse real e verdadeira e compreendida por todos. É claro que Deleuze nega essa imagem, ele observa que esse pensamento reto e linear tão pouco existe, como deixa de pensar a imagem verdadeiramente. Assim ele toma como ideia um “pensamento sem imagem” (LUCENA, 2013, p. 43), um pensamento que se lance longe dessa linearidade e rompa definitivamente com a representação.

A melhor maneira então de definir o pensamento deleuziano seria como uma “filosofia da diferença”. O mundo da representação, como vimos, não consegue pensar a diferença em si mesma – a não ser fazendo-a passar pela figura do negativo. Vale lembrar que a diferença na imagem dogmática do pensamento foi sempre repelida e encarada como algo exterior que põe em jogo a retidão do pensamento. A filosofia da diferença seria então uma filosofia livre da representação, do pensamento dogmático, da subordinação do diferente ao idêntico. (LUCENA, 2013, p. 44)

A imagem pictórica é abordada por Deleuze, principalmente em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007). Para ele a imagem pictórica é a imagem sem narração, e é nas pinturas de Francis Bacon que Deleuze encontra essa imagem. É a capacidade do artista de criar figuras que evitam a narração, fogem de seu conceito ilustrativo e transforma os conceitos figurativos em não figurativos, que interessa a Deleuze.

Já a imagem cinematográfica é abordada em dois livros *Cinema 1 – Imagem – movimento* (2018) e *Cinema 2 – Imagem – tempo* (2018). Nesse conceito a imagem vale por si, e não como representante de outra realidade, seja ela qual for. Esses conceitos concorrem em Deleuze e ajudam a entender a ideia de *imanência*.

A *imanência* não é um conceito que possa ser pensando, ela é a imagem do pensamento. Como quando pensamos em algo, seja físico ou abstrato, nosso pensamento forma uma imagem para descrever esse pensamento, essa imagem é *imanência*. Dessa forma pode-se extrapolar e

imaginar que o pensamento está em afinidade não com a verdade, mas com a vida. A imagem assegura a afinidade entre o pensamento e a vida. Assim a imagem não só produz impactos que movimentam o pensamento, mas é capaz de liberar conceitos.

Para Deleuze, Francis Bacon é capaz dessa elaboração. Assim sendo, suas imagens dão visão ao simulacro – são imagens “movidas por uma potência criativa, por uma vontade de criar mundos.” (LUCENA, 2013, p. 47).

São esses mundos que elaboraram um caminho até aqui. São essas relações transversais que parecem se apresentar aqui, mas também não são elas. Logo podemos criar imagens mesmo sem conhecer o objeto, ou conceito descrito – *imanência*. A ideia dessa imagem que se articula, pensa e se configura em real atinge todas as nossas percepções. Ainda mais nos dias de hoje, onde imagens nos atingem constantemente, sem qualquer filtro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A IMAGEM QUE FAZ

As relações entre cinema e pintura, pesquisadas e apresentadas nos capítulos e subcapítulos precedentes são o campo de pesquisa dessa dissertação. O desenvolvimento de todo o texto conduz a leitura para essa aproximação. As aproximações entre os fotogramas dos filmes e as pinturas de Francis Bacon se mostram fecundas de relações.

Mesmo quando o filme apresenta poucas cenas derivadas como em *O Silêncio dos Inocentes* (1991) ou *Alien – o oitavo passageiro* (1979), ou muitas como em *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon* (1998) e *Último Tango em Paris* (1972), as relações são férteis, apresentam e dão sentido ao problema.

O problema imediatamente se revela. As relações que em um primeiro momento parecem ser de imitação se tornam a primeira camada. Nessa camada a imitação das pinturas nos fotogramas é aparente. Essa homenagem não é esquecida, ela está ali, mas não é apenas isso, não é apenas essa homenagem que se apresenta. Temos outras camadas de relações, diretas e indiretas. Ao analisar essas relações é que entendemos porque os filmes se utilizam das imagens de Bacon. Os diretores, em seus filmes, se utilizam das pinturas pelo seu potencial.

E ao explorar esse potencial os filmes assumem as pinturas, exploram suas possibilidades, expandem e apresentam os trabalhos de Bacon, apropriando-se de suas potencialidades fenomenológicas.

Ao perceber essa relação podemos refletir sobre os fotogramas, extrapolar a mera visualidade deles e, perceber que junto com as pinturas os fotogramas são registros dessa alteridade. O cinema pode ser visto como uma obra aberta, como campo de pesquisa e reflexão. As pinturas como universo condensado da intimidade humana. É nesse universo condensado na obra aberta dos filmes que as relações se ampliam.

As imagens de um para o outro podem ser lidas de forma evidente em certos casos, mas é no fotograma que a relação se dá.

Quando o diretor do filme pesquisa sobre determinado artista para referenciar em seu filme, ele está afirmando a potencialidade desse artista. Nessa potencialidade reside a busca por essa relação. Então a relação não é de mera casualidade, mas também não é de mera imitação. A ideia de homenagem cabe em alguns momentos, mas não justifica também esse uso.

Outra consideração é de que o cinema renova a pintura, o interesse pelo pintor e sua obra, como destaca André Bazin (2018). Nas palavras de Bazin o cinema não está retirando da pintura o seu poder, ou mesmo moldando a pintura para o cinema, mas ao contrário disso está salvando a pintura.

Salvando, pois para Bazin, a pintura é das artes aquela que mais apresenta uma separação entre o artista e o seu público. Nesse caso, o cinema estaria renovando o interesse do público não iniciado, voltando sua atenção novamente para a pintura. Ora, então talvez seja um serviço que o cinema preste a pintura, ao referenciar, ou homenagear um artista o cinema pode estar devolvendo o interesse perdido ao artista. Infelizmente, não é bem assim, não se retira essa hipótese, mas considera-se que não é esse o caso, salvo nos momentos em que essa ideia é latente.

Depois das leituras e das relações efetuadas entre os fotogramas e as pinturas, suspeita-se que essa relação seja mais um interesse imagético que de homenagem. Durante as leituras do desenvolvimento da pesquisa, ao colocar lado a lado as imagens percebia-se que algo dessa relação permanecia, e não era sua semelhança, era uma imagem.

A imagem nesse caso é registro. O registro do filme na mente do observador. Esse registro permanece como uma única imagem do filme. Quando acessamos esse registro nossa sensação sobre ele busca e acusa o que foi mais marcante, a alteridade do filme. É esse registro que acessamos quando nos lembramos do filme. O que marca um filme é sua capacidade de ser uma obra aberta a interpretações, filmes com sensações fortes, impactantes tem um registro mais bem definido. Assim, ao homenagear um artista como Francis Bacon em um filme, fotograma, cena ou figura, o diretor está criando uma estratégia de registro a mais.

Ele está definindo um local dentro da imagem do filme que funciona como uma aba de enunciação, um registro visível por sua intensidade dentro de um arquivo.

Ao perceber esse local de relação, onde o registro de uma imagem se comporta diretamente com a relação que fazemos com outra imagem, estamos relacionando as pinturas aos fotogramas. Podemos afirmar que as relações de ambos produzem uma terceira imagem, impregnada da alteridade anterior.

Essa alteridade só se torna visível no campo da imagem porque se movimenta entre um registro e outro, circulando e significando essas relações. Ao significar essas relações a imagem resultante estabelece seu registro. Nessa alteridade a imagem não transfere apenas a relação do filme, transfere também a relação com a pintura e com a sensação entre ambas, o resultante.

Considerando que o resultado dessas leituras são as imagens resultantes dessa relação, o que essa imagem que se move faz que outra não faz?

Um resultado que se apresenta pela relação, pelo poder que uma imagem transfere a outra, transporta, conduz e deixa como rastro de um caminho para outro. Ela faz exatamente o que as imagens contemporâneas fazem, instigam, cutucam e provocam sentimentos de desejo e cobiça, mas essa é só uma leitura, que talvez encontre paralelo em uma introdução de Horst Bredekamp (2015), onde o autor explica que as imagens, antes eventos secundários de estudo, muitas vezes apenas ilustrativos da vida social, estão agora no centro irradiador de uma questão: a questão da imagem.

Para Bredekamp a imagem ainda cria uma espécie de conflito, pois como assunto recente ainda recaí sobre ela alguns elementos que a mantiveram longe da criação de conhecimento. Esse conflito se origina da ideia que a imagem não forma conhecimento, pois o pensamento filosófico só encontra fundamento após abandonar o sensível e o visual, resquício claro de um pensamento dogmático filosófico/científico. Em outro extremo a

imagem seria campo de pensamento, mas esse pensamento estaria ligado ao sentimento e a ação, registradas justamente em seu aspecto pictórico.

Nesse sentido podemos ainda pensar com Bredekamp, podemos pensar a imagem como uma questão crucial dentro da percepção visual, mas podemos expandir esse pensamento e considerar a imagem como saber visual. Nesse saber visual a imagem transporta e transfere saberes. Observar esse saber é entender o que uma imagem faz que outra não faz, o que apenas ela pode fazer. Dentro dessa pesquisa, podemos dizer que a imagem provoca pensamento através de suas relações.

Como forma de pensamento a imagem se ajusta aos dias de hoje pela sua capacidade de movimento e de intercâmbio. A imagem é esse objeto que ainda permanece físico em alguns aspectos, mas muito mais virtual em outros. Percorrendo de forma veloz e transportando sentidos únicos entre uma e outra aparição.

É uma imagem que faz de si o que deve ser. Ela é aberta, e justamente sua particularidade demonstra sua qualidade. Por ser aberta se preenche e move de significados outros, e diante desses significados estabelecemos outros movimentos para ela. Para compreender esse movimento articulou-se durante esse texto uma relação entre pintura e cinema.

O cinema como recurso visual primeiro, intensificador e promulgador dessa imagem, mas que sente também os imediatismos da imagem contemporânea.

A imagem se articula pela sua produção e reprodução em um corpo virtual, que atinge um número sem fim de possibilidades, até ser campo de trocas entre pensamentos.

Quando relacionamos os fotogramas às pinturas, estabelecemos uma relação, mas não deixamos fechadas aqui essas possibilidades. Abrem-se portas e apresentam-se uma enxurrada de relações condicionadas a nossa alteridade com ela. Essa capacidade de provocar, talvez seja o que faz dessas relações um terreno tão vasto e interessante. Antes, tratar sobre a pintura em um filme é abrir a obra do pintor para os não iniciados em seu trabalho.

Mas não só isso, também é entrar na pintura como se fossemos parte dela. Criar nossas imagens e nossos encontros com essas imagens que criam as relações que se moldam e ativam pensamentos extraordinários sobre a imagem contemporânea.

Assim o tema dessa relação demonstra-se mais do que nunca atual, de extremo interesse para os estudos das artes visuais. Com forte relevância para o meio, não só por pensar a imagem e sua relação, mas por olhar para essa questão e estabelecer que a alteridade e o registro, são caminhos cada vez mais importantes para a imagem.

Essa não se esgota, pelo contrário, parece cada dia mais amplo, e nessa amplitude pretende-se me manter. Acredito que este trabalho possa oferecer uma contribuição para pensar as transversalidades das imagens, para estimular que mais pesquisas surjam com o viés de estudar as relações entre filmes e pintura.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2007. 304 p. Tradução de: Marina Appenzeller.
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 266 p. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006. 335 p. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. 448 p. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.
- BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. 368 p. Tradução de: Luís Carlos Borges.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do Acto Icónico**. Lisboa: Kkym, 2015. 303 p. (Ymago). Tradução de: Artur Morão.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 184 p. Tradução de: Roberto Machado (coordenação).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: Kkym, 2012. 256 p. Tradução de: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 17-29. Tradução de: Vera Ribeiro. (b)
- FICACCI, Luigi. **Francis Bacon**: Sob as superfícies das coisas. Lisboa: Taschen, 2010. 98 p. Tradução de: Ana Margarida Osbt.
- FOSTER, Alan Dean. **O Oitavo Passageiro**. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1987. 224 p. (Best Books). Tradução de: Raul de Sá Barbosa.
- GARCÍA-BERMEJO, José Maria Faerna (Comp.). **Francis Bacon**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995. 64 p. Tradução de: Ênio Silveira.
- HARRIS, Thomas. **O Silêncio dos Inocentes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989. 318 p. Tradução de: Antonio Gonçalves Penna.

HENRIQUES, Maria de Lourdes Soares et al. **Metodologia para trabalhos científicos e acadêmicos**. Bagé: Urcamp/evangraf, 2009. 88 p.

LONGHI, Roberto. **Breve mas Verídica História da Pintura Italiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 192 p. Tradução de: Denise Boottmann.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon**: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. 96 p. Tradução de: André Telles.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 344 p. Tradução de: Vera Ribeiro.

MICHAUD, Philippe-alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. 240 p. Tradução de: Vera Ribeiro. (b)

NAGERA, Humberto. **Conceitos psicanalíticos básicos da teoria da libido**. São Paulo: Cultrix, 1981. 191 p. Tradução de Álvaro Cabral.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 88 p. Tradução de: Fernando Santos.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 208 p. Tradução de: Maria Teresa Resende Costa.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**: David Sylvester. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 616 p. Tradução de: Alexandre Morales. (b)

XAVIER, Ismail. Apresentação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 12-22. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.

Artigos e Dissertações

LOPES, Denise. A “forma panorama” e o desejo de memória e de redimensionamento da originalidade da obra – O moinho e a cruz, a partir de Bruegel, de Lech Majewski, e o evento com As bodas de Canã, de Veronese, por Peter Greenaway, como estudos de caso. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 13, p.104-115, 01 jun. 2013. Semestral. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&infoid=466&sid=38>. Acesso em: 29 jun. 2017.

LUCENA, Ludymylla Maria Gomes de. A Gênese Do Conceito De Imagem Em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a

imagem cinematográfica. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p.39-48, nov. 2013.

SUAREZ, Adriana Rodrigues. **A Pintura De Francis Bacon E O Cinema De John Maybury: Intertextualidades**. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação e Linguagens, Pmcl, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

Filmes e Documentários

ALIEN - O Oitavo Passageiro. Direção de Ridley Scott. Produção de Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell, Ronald Shusett. Realização de Ridley Scott. Coordenação de Ridley Scott. Intérpretes: Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt, Ian Holm, Yaphet Kotto. Roteiro: Dan O'bannon, Ronald Shusett. Música: Jerry Goldsmith. Uk Usa: Twentieth Century-fox Productions, 1979. (117 min.), 70 mm 6-Track, son., color. Legendado.

DUNA de Jodorowsky. Direção de Frank Pavich. Produção de Frank Pavich. Realização de Stephen Scarlata, Michel Seydoux, Travis Stevens. Coordenação de Frank Pavich. Intérpretes: Alejandro Jodorowsky, H.r. Giger, Frank Langella. Roteiro: Frank Pavich. Música: Kurt Stenzel. França: Highline Pictures, 2013. (90 min.), Dolby Digital, son., color. Legendado.

FRANCIS Bacon: A Brush with Violence. Direção de Richard Curson Smith. Produção de Richard Curson Smith, Lucy Evans. Realização de Richard Curson Smith. Coordenação de Richard Curson Smith. Intérpretes: Francis Bacon, Garech Browne, Marianne Faithfull. Roteiro: Richard Curson Smith. Música: Richard Canavan. S.i.: Iwc Media, 2017. 1 (80 min.), Digital, son., color. Legendado. Documentário.

LOVE Is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon. Direção de John Maybury. Produção de Takashi Asai, Ben Gibson, Patrice Haddad. Realização de John Maybury. Coordenação de Frances-anne Solomon. Intérpretes: Derek Jacobi, Daniel Craig, Tilda Swinton. Roteiro: John Maybury. Música: Ryuichi Sakamoto. Uk France Japan Usa: Bbc Films, British Film Institute (bfi), Arts Council Of England, 1998. (87 min.), Dolby Digital, son., color. Legendado.

O SILÊNCIO dos Inocentes. Direção de Jonathan Demme. Produção de Grace Blake, Ron Bozman, Gary Goetzman, Edward Saxon, Kenneth Utt. Realização de Grace Blake, Ron Bozman. Coordenação de Jonathan Demme. Intérpretes: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Lawrence A. Bonney [...]. Roteiro: Thomas Harris, Ted Tally. Música: Howard Shore. Usa: Strong

Heart/demme Production, Orion Pictures, 1991. 1 (118 min.), Dolby, son., color. Legendado.

O SILÊNCIO dos Inocentes: Dentro do Labirinto. Direção de Jeffrey Schwarz. Produção de Laura Nix, Jeffrey Schwarz. Realização de Jeffrey Schwarz. Coordenação de Jeffrey Schwarz. Intérpretes: Colleen Atwood, Diane Baker, Ron Bozman, ... ron Bozman. Roteiro: Jeffrey Schwarz. Música: Stephen Altobello, Scott R. Palm, David Pliskin, Michael St. Hilaire. Usa: Automat Pictures, 2001. (63 min.), DVD, son., color. (b)

THE BEAST Within: The Making of 'Alien'. Direção de Charles de Lauzirika. Produção de Jon Mefford, David Crowther. Realização de Charles de Lauzirika. Coordenação de Charles de Lauzirika. Intérpretes: Bolaji Badejo, Martin Bower, Gordon Carroll. Roteiro: Charles de Lauzirika. Música: Colin Berwick, Phil Cole, Sean Kenny. Usa: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003. 1 (178 min.), Digital, son., color. Legendado.

ÚLTIMO Tango em Paris. Direção de Bernardo Bertolucci. Produção de Alberto Grimaldi. Realização de Bernardo Bertolucci. Coordenação de Bernardo Bertolucci. Intérpretes: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean-pierre Léaud. Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli. Música: Gato Barbieri. France Italy: Les Productions Artistes Associés, 1972. (129 min.), Mono Technicolor, son., color. Legendado. Adaptação de Agnes Varda.

Sites

CASSADY, Marty (Comp.). **Alejandro Jodorowsky**: Biography. 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0423524/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 12 out. 2017.

CELINA BRÁS (Portugal). **Making Art Happen** (Comp.). Francis Bacon: 5 décadas. 2013. Disponível em: <<https://makingarthappen.com/2013/01/12/francis-bacon-5-decadas/>>. Acesso em: 01 out. 2018.

MERTEN, Luiz Carlos. **Trajectoria de 'Último Tango em Paris' expõe as incongruências da censura**. 2016. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,trajetoria-de-ultimo-tango-em-paris-expoe-as-incongruencias-da-censura,10000074345>>. Acesso em: 12 set. 2017.

MODA, S (Ed.). **Admissão de que houve estupro real em 'O Último Tango em Paris' revolta Hollywood**. 2016. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480943998_443245.html>. Acesso em: 15 set. 2017.

THE STATE OF FRANCIS BACON (Londres). The State Of Francis Bacon And John Edwards (Org.). **About**. Disponível em: <<https://francis-bacon.com/about>>. Acesso em: 28 out. 2018.

YMAGO (Portugal). Ymago (Comp.). **Warburg**. Disponível em: <<http://www.proymago.pt/Warburg-Tutti>>. Acesso em: 28 out. 2018.

BIBLIOGRAFIA

ALOA, Emanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 240 p.

ANDREW, James Duddley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 221 p. Tradução de: Teresa Ottoni.

AUMONT, Jacques. **El rostro en el cine**. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones, 1997. 224 p.

BALDASSARI, Anne. **Bacon Picasso**: The life os images. Paris: Flammarion, 2005. 240 p.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: L&pm, 2013. 157 p. Tradução de: Gabriel Valladão Silva.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. 384 p. il.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. 248 p.

DARBELLAY, Laurent. **Luchino Visconti et la Peinture**: Les effets picturaux de l'image cinématographique. Genève: Métispresses, 2011. 427 p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018. 344 p. Tradução de: Stella Senra.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018. 424 p. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança Informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 460 p. Tradução de: Caio Meira, Fernando Scheib, Marcelo Jacques de Moraes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2015. 328 p. Tradução de: Vera Casa Nova.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 2005. 264 p. Tradução de: Paulo Neves.

DUBOIS, Philippe. **Fotografía & Cine**. México: Ediciones Ve S. A.de C.V./Fundación Televisa, 2013, 325 p.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as Novas Mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013. 166 p.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura**. Dos Medios diferentes? Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 320 p.

GALVÃO, Gustavo (Ed.). **Arte em Movimento: a fotografia no cinema**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. 101 p. il. Mostra de cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 23 de maio a 11 de junho de 2006.

HARRISON, Martin. **Francis Bacon: incunabula**. London: Thames & Hudson, 2008. 226 p.

HARRISON, Martin. **In Camera: Francis Bacon, photography, film and the practice of painting**. London: Thames & Hudson, 2005. 256 p.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A Pintura: o mito da pintura**. São Paulo: Editora 34, 2004. 176 p. (Vol 1).

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papiros, 1997. 303 p.

MOHOLY-NAGY, László. **Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 270 p.

NATHAN, Ian. **Alien Vault: The Definitive Story of the Making of the Film**. Minesota: Voyageur Press, 2011. 176 p.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 320 p.

RAFFAELLI, Rafael (Org.). **Ensaio sobre cinema e pintura**. Florianópolis: Editora Ufsc, 2008. 170 p.

RANCIÈRE, Jacques. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166 p. Tradução de: Estela dos Santos Abreu.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010. 384 p. il.

Artigos e Dissertações

5º SOPCOM – COMUNICAÇÃO E CIDADANIA, 5., 2007, Braga. **A desfiguração da imagem: os filmes de Bill Morrison e a pintura de Francis Bacon**. Braga: Projecto Lasics, 2008. 10 p. Disponível em: <<http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/issue/view/5sopcom>>. Acesso em: 01 out. 2018.

COVALESKI, Rogério Luiz. Artes e comunicação: construção de imagens e imaginários híbridos. **Galaxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, v. 24, n. 1, p.89-101, dez. 2012. Quadrimestral. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/8218>>. Acesso em: 18 set. 2017.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Pedagogias de imagens. In: DORNELLES, Leni Vieira (Org.). **Produzindo Pedagogias interculturais na infância**. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap. 4. p. 113-145. Il.

FONTES FILHO, Osvaldo. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-21, set. 2007. Semestral.

LOPES, Denise. O “transcinema” de Lúcia Murat. **Arte & Ensaio: revista do ppgav/eba/ufrrj**, Rio de Janeiro, v. 24, p.224-229, ago. 2012.

LUFT, Gabriela. Platão e Aristóteles: diferentes perspectivas da atividade mimética. **E-hum**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.1-6, nov. 2008.

MAHEU, Fabien. Cinéma, peinture et numérique : hybridité de l'image chez Peter Greenaway. **Cahiers de Narratologie**, [s.l.], n. 19, p.1-13, 22 dez. 2010. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/narratologie.6177>.

MARTINS, India Mara. Do Figurativo ao Figural: uma Reflexão Sobre a Figura em Francis Bacon e Ryan. **Revista Eco-pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n.

2, p.37-58, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/24>>. Acesso em: 01 out. 2018.

VOIGT, André Fabiano. Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. **Urdimento**, Florianópolis, v. 23, n. 2, p.63-82, dez. 2014.

XIII ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, 13., 2012, Rio de Janeiro. **Por um cinema que não faça ver. Vida e arte**: original ou cópia, real ou representação em Copie Conforme, de Abbas Kiarostami. São Paulo: Socine, 2012. 18 p.

Filmes e Documentários

CINEMA da alma: a liturgia e a sedução da arte. Palestra de Sérgio Rizzo. São Paulo: Casa do Saber, 2017. (7 min.), digital, son., color.

Sites

BORGES, Pedro (Comp.). **Ridley Scott**: Biography. 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000631/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 21 out. 2017.

BORGES, Pedro. **John Maybury**: Biography. 2017. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0562266/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 21 out. 2017.