

RAFAEL BTESHE

**A OBRA MURAL DE BANDEIRA DE MELLO: UM ESTUDO SOBRE A
RELAÇÃO ENTRE A FORMA E O CONTEÚDO**

Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte
Estudos de História e Crítica da Arte
Orientadora: Prof^a Dr^a Angela Ancora da Luz

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Rio de Janeiro
2015**

Folha de Aprovação

A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo.

Rafael Bteshe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito formal para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Angela Ancora da Luz
Orientadora

Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira

Prof. Dr. Fabio Pereira Cerdera

Rio de Janeiro

2015

BTESHE, Rafael.

A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo. Rafael Bteshe. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2015.

xxiv. 185f.

Dissertação (Mestrando em História e Crítica da Arte) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, PPGAV, 2015.

1.Bandeira de Mello 2.Muralismo 3.Pintura 4.Afresco 5.Composição

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Angela Ancora da Luz.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

Agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Angela Ancora da Luz, pelo carinho e atenção durante a pesquisa e a elaboração deste trabalho.

Aos professores do PPGAV/ EBA/ UFRJ, da linha de pesquisa em História e Crítica da Arte, em especial à Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira, cujas valiosas reflexões realizadas em suas aulas e extraclasse foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Prof. Lydio Bandeira de Mello, pela generosidade, amizade e por todos os ensinamentos.

Aos professores da graduação, Marcelo Duprat, Nelson Macedo, Renato Amorim, Luciana DiLácio e Alexandre Guedes que forneceram e ainda fornecem as bases necessárias para meu desenvolvimento artístico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Fabio Cerdera, pelas informações e por ter aceitado a participação nas bancas de qualificação e defesa.

À Mauricio Oliveira Dias, pela contribuição na pesquisa.

À minha companheira, Monique da Silva de Queiroz, por todos os ensinamentos e constante apoio.

Aos meus pais, Saul Bteshe e Maria Luisa Bteshe e minhas queridas irmãs Danielle Bteshe e Mariana Bteshe.

À CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

BTESHE, Rafael. A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Angela Ancora da Luz.

O presente trabalho aborda a obra mural do artista brasileiro Bandeira de Mello, tendo como principal objetivo analisar a relação entre a forma e o conteúdo na composição pictórica. Estudar as causas e consequências da organização dos elementos que formam a imagem implica na observação de uma série de fatores que influenciam o artista no ato da criação. Desde as vivências no interior de Minas Gerais, a formação na Escola Nacional de Belas Artes, às pesquisas de outros pintores de épocas e regiões variadas. Certos aspectos do meio pictórico parecem transcender o tempo, já que se manifestam em diferentes contextos. É a partir dessa complementaridade entre o histórico e o perdurável que desdobramos nosso estudo sobre a composição mural de Bandeira de Mello, tendo como objetos de análise os murais de Poggio Bustone, na Itália, e o painel da CAIXA Econômica Federal do Rio de Janeiro, no Brasil.

Palavras-chaves:

Bandeira de Mello; Muralismo; Pintura; Afresco; Composição;

ABSTRACT

This dissertation discusses the mural work of Brazilian artist Bandeira de Mello, the main objective being to analyze the relationship between form and content in pictorial composition. To study the causes and consequences of the ordering of elements that form the image implies the observation of a number of factors that influence the artist in the act of creation. From the experiences in the interior of Minas Gerais, training at the National School of Fine Arts, to the research of other painters of different times and regions. Certain aspects of the pictorial medium appear to transcend time, as manifest in different contexts. It is from this complementarity between the historical and the enduring that we deploy our study of Bandeira de Mello's mural composition, with the analysis' objects being the murals of Poggio Bustone, Italy, and the panel of the CAIXA Econômica Federal do Rio de Janeiro, in Brazil.

Keywords:

Bandeira de Mello; Mural; painting; fresco; composition;

SUMÁRIO

Introdução.....	1
<u>Capítulo 1. A geometrização da forma</u>	
1.1 A teoria formalista.....	8
1.2 A formação de Bandeira de Mello.....	28
1.3 Da invenção à pronúnciação: o processo de criação.....	58
<u>Capítulo 2. O muralismo: a arte como comunicação sensível</u>	
2.1. A narrativa monumental.....	78
2.1.1. O ideal de permanência: a técnica do afresco.....	84
2.1.2. O muralismo no Brasil.....	89
2.2. A presença do homem.....	94
2.2.1. O homem ao longo da história da arte.....	96
2.2.2. Os estudos de fisiognomonia.....	99
2.3. A relação entre o homem e o universo.....	103
2.3.1. O temor do homem diante do universo desconhecido.....	104
2.3.2. A forma da paisagem.....	105
<u>Capítulo 3. Análises: a relação entre a forma e o conteúdo</u>	
3.1. Os murais de Poggio Bustone.....	110
3.2. O painel da CAIXA.....	124
3.2.1. Análise da composição do painel da CAIXA	131

Conclusão.....	152
Referências Bibliográficas.....	159
Anexo I. Modo linear.....	165
Anexo II. Modo pictórico.....	167
Anexo III. O homem.....	168
Anexo IV. Êxodo.....	169
Anexo V. Paisagens.....	170
Anexo VI. Projetos e murais.....	171
Anexo VII. Murais de Poggio Bustone.....	172
Anexo VIII. Paineis da CAIXA.....	174
Anexo IX. A pintura mural por Bandeira de Mello.....	178
Anexo X. Fotos.....	185

Introdução

O interesse pelo tema em questão surgiu a partir da aproximação, como aluno, de Lydio Bandeira de Mello e de um apreço, não apenas por sua obra, como também, pelo próprio processo de criação. A convivência com o artista propicia uma oportunidade única de presenciar a construção de seus trabalhos. Desde as primeiras ideias e vislumbres, expressos em conversas informais, os pequenos esboços em papéis antes descartáveis, à concretização da obra final.¹ Talvez o anseio, que sempre existiu, de saber como eram os grandes mestres do passado, como foram construídas suas obras- os primeiros esboços em papel, muitas vezes queimados pelo próprio artista ou destruídos pela indiferença do público leigo; o preparo do suporte; a pré-pintura (*underpainting*) que tanto influencia a obra final- esteja agora, em parte, sendo saciado por essa oportunidade.

Apesar de ser reconhecido como uma figura importante dentro das artes plásticas, existem poucos registros e documentos sobre a contribuição da obra de Bandeira de Mello para a História da Arte no Brasil.² Pessoas importantes como Walmir Ayala, Paschoal Carlos Magno, Quirino Campofiorito, Angela Ancora da Luz e Antonio José da Silveira escreveram artigos, muitos deles de relevante valor histórico, mas que se encontram dispersos em diferentes livros e no acervo pessoal do artista. Acessar este material, assim como os testemunhos de Bandeira de Mello e de outras fontes, propicia a oportunidade de um debate acerca das questões levantadas pela poética do artista, e conseqüentemente, a um aprofundamento em sua obra. Durante a pesquisa tivemos a oportunidade de entrevistar colegas de Bandeira de Mello da ENBA e outras pessoas que participaram de alguma forma da história em que o pintor está inserido. São eles: Thales Memória (1925), Fernando Pamplona (1926-2013), Marilka Mendes (1929), Anna Letycia Quadros (1929), Adir Botelho (1932), e Lia Motta.

Ao analisar o conjunto da obra de Bandeira de Mello percebemos algumas linhas distintas de composição, que não poderiam ser enquadradas em fases, pois não respeitam datas, mas são antes modos de organização que se ajustam ao tipo de trabalho. O primeiro modo pode ser observado nas obras que intensificam o desenho da forma (Fig.1, Fig.2 e

¹ Sempre que possível temos tentado registrar tal processo, com filmagens e fotos de diferentes estágios da obra inacabada. Parte desses registros, somados a organização e digitalização de seu arquivo pessoal, resultaram na atualização de seu site oficial: www.bandeirademello.art.br, e contribuíram para o desenvolvimento da presente dissertação.

² Não existe dissertação ou tese sobre o artista, apenas monografias de graduação.

Anexo I). De cunho linear e geométrico, se manifesta principalmente em seus painéis e murais, pinturas de grandes dimensões, e parte de sua produção das décadas de 1950, 1960 e 1970. Tais obras passeiam por diferentes temáticas, mas sempre explorando o significado simbólico da figuração.



Fig.1:
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 196-.



Fig.2:
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 196-.

O segundo modo está relacionado à dissolução da mancha, no qual, de maneira dramática, o gesto, e os graves contrastes de claro-escuro constroem a composição. Pode ser percebido principalmente em seus desenhos e na sua produção atual (Fig.3, Fig.4 e Anexo II).



Fig.3:
Lydio Bandeira de Mello
"Armadilha de caça", 2003.



Fig.4:
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 2003.

Seguindo os conceitos propostos por Wölflin (1864-1945), poderíamos pensar nos termos linear e pictórico, associados pelo autor às obras do Renascimento e Barroco respectivamente.³ Em nosso caso, no entanto, apontamos esses dois modos distintos de organizar a forma na obra de um mesmo artista. Dessa maneira não seriam estilos diferentes, mas modos de compor. Na obra de Bandeira de Mello, a escolha entre um ou outro modo é movida por necessidades estruturais (pintura mural ou pintura de cavalete), e expressivas, já que o modo constrói significado.

A relação entre a forma de expressão e o conteúdo já aparece descrita na antiga retórica grega, quando Aristóteles sistematiza as fases na composição de um discurso.⁴ Talvez a elocução seja o correlato mais próximo ao critério que adotamos no início dessa dissertação para organizar os modos de composição de Bandeira de Mello. A escolha de uma composição linear, bem definida, para uma obra mural, seria como a escolha de um discurso público, de caráter monumental.

Segundo Edson Motta:

Os estudos em torno do tema-forma estendem-se por séculos em especulações sábias, contraditórias e desinteressadas, mostrando o quanto o problema é fascinante e envolvente. Encontramo-lo em Platão, que fala de formas inteligíveis e incorpóreas, e em Aristóteles, definindo o sistema (forma) que cria a essência da tragédia, do mito trágico, do terror, da piedade, etc., com *partes ordenadas, grandezas e ordem determinada*. “Por elocução entendo a mesma composição métrica, e por melopeia aquilo cujo efeito a todos é manifesto.”⁵

Se por um lado a categorização de uma produção tão vasta quanto a de Bandeira de Mello pode ser problemática, por outro lado, nos permite melhor entender algumas questões que envolvem a composição pictórica e o processo de criação desse artista.

Para Quirino Campofiorito, "deve-se destacar a condição muito especial e rara entre nossos pintores, do muralista que ele [Bandeira de Mello] rigorosamente demonstra ser, fazendo bem nítida esta particularidade até mesmo no semblante que domina toda a sua obra

³ WÖLFFLIN, 2006.

⁴ Segundo Modesto Brocos (1852-1936), a retórica “foi considerada pelos antigos como a coluna vertebral do discurso”. (BROCOS, 1933, p.6). O historiador Arthur Valle também nos fornece algumas informações a esse respeito: "(...) na retórica antiga, era a noção de decoro que orientava a conformidade do estilo do discurso ao tema tratado, às circunstâncias de sua enunciação (*kairos*) e à sua audiência." (VALLE, 2007, p.189).

⁵ MOTTA, 1979, p.41.

de cavalete."⁶. Mas que condições seriam essas que permitem reconhecer um muralista até mesmo observando sua obra de cavalete? Para responder essa pergunta optamos por pesquisar o primeiro grupo apontado no início dessa dissertação, composições de caráter linear que revelam o interesse pela geometrização e pela síntese da forma e que tiveram uma profunda influência nos murais e painéis de Bandeira de Mello.

Acreditamos que a condição de muralista a que se refere Quirino deve-se essencialmente a dois fatores: primeiro, a maneira como Bandeira de Mello organiza muitas de suas composições, de uma forma clara, em que a atenção conferida ao todo, as linhas gerais e inclusive aos vazios, confere uma certa monumentalidade ao trabalho, uma unidade que tem um significado independente dos detalhes. O segundo fator refere-se à intenção de comunicar algo por meio de imagens. E nesse sentido o muralismo é a técnica mais adequada, já que é uma forma de arte pública com uma estreita relação com a arquitetura.

Quirino define Bandeira de Mello como um:

Pintor de paleta severa e restrita, não expansiva para um cromatismo exaltado, deixa perceber atenção muito esmerada para com o desenho. Tem este, sem dúvida, supremacia sobre a cor, já que ele se revela entregue à gravidade da pintura mural, partindo de seu exemplo capital que é a técnica do “a-fresco”, particularmente em sua disciplina tradicional. Esse aspecto marcante personaliza sua pintura, em que a matéria de suas tintas tanto quanto as marcas de seus corantes parecem subordinar-se às determinações do desenho, nos detalhes como na estrutura geral. É sem dúvida um artista apaixonado pelo desenho e pelo formalismo composicional, muito à maneira da pintura mural dos mestres primitivos italianos, que muito lhe terão conformado os critérios estéticos.⁷

Tal modo linear de composição não se refere somente a trabalhos de grandes dimensões, mas pode ser percebido em pequenos esboços⁸. Quando Bandeira de Mello analisa os desenhos dos alunos de seu curso de afresco⁹, muitas vezes comenta: “isso dá um bom mural” e para outro projeto comenta: “isso é pintura de cavalete! Não dá mural”. Tais apontamentos retomam a mesma ideia levantada por Quirino Campofiorito. O caráter mural

⁶ CAMPOFIORITO, Q. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, 1º caderno- Artes Plásticas, Jun. 1978.

⁷ *Id. ibid.*

⁸ Além de painéis e afrescos, tal modo linear de organização pode ser percebido em iluminuras europeias medievais, islâmicas e indianas, assim como na arte cartazista do entre séculos XIX e XX.

⁹ O curso “A Arte e a Técnica do Afresco”, iniciado em 2013, com duração de dois anos, é promovido pela Fiocruz, sob a orientação de Bandeira de Mello. Entraremos em maiores detalhes sobre o curso na página 88, no trecho referente à nota de rodapé nº 212.

de uma composição estaria relacionado a uma organização clara do todo, construída por meio da intensificação do desenho das formas, assim como a relação entre a obra e o contexto onde estará inserido, tanto formal quanto temático.

Rudolf Arnheim (1904-1997), na análise da pintura *Adoração dos Magos*, do renascentista italiano Giovanni di Paolo (1403-1482), nos oferece algumas indicações sobre o assunto:

Em obras de arte bem-sucedidas a **estrutura global** mais evidente tende a simbolizar o tema básico. O arranjo das figuras de Giovanni di Paolo transmite diretamente a ação de forças visuais que expressam a chegada, o confronto e a submissão. Cada detalhe descritivo do quadro está incluído num **padrão altamente abstrato e simples**, que faz com que a obra pareça monumental, seja ela vista numa reprodução, numa tela de cinema ou no pequeno painel de madeira original, de 31,76cm por 43,08cm. Este recurso de composição reveste de grandeza o pequeno quadro tanto por realizar uma completa correspondência e inter-relação de conteúdo e forma quanto por apresentar a plenitude do mundo visual à luz do pensamento organizador.¹⁰ (grifo nosso)

A “estrutura global” apontada na brilhante análise de Arnheim é justamente um dos aspectos centrais de nossa pesquisa, o que nos aproximou de projetos e pequenos esboços de Bandeira de Mello, já que ali se encontra a essência da composição. O termo “abstrato”, utilizado pelo teórico alemão, aparece com frequência em nosso trabalho, e devido a seus diferentes significados, é contextualizado no primeiro capítulo dessa dissertação.

Na obra de Bandeira de Mello, tão importante quanto o modo de organização dos elementos formais da imagem é a adequação do tema proposto com o contexto. E aqui chegamos à noção de narrativa monumental, tão presente na arte muralista italiana. O interesse de Bandeira de Mello por um simbolismo existencial encontra na figuração a sua plenitude. A abstração se dá como meio e não como único fim.

Optamos por analisar a temática de Bandeira de Mello a partir de uma investigação da relação entre a forma e o conteúdo, atento à constante presença do homem em toda a obra desse artista. A abordagem adotada nessa dissertação é de cunho formalista, tendo como fundamento teórico os escritos de Rudolf Arnheim e de pintores teóricos da primeira década do século XX. Se uma parte das teorias formalistas do século XX caminhou na direção da

¹⁰ ARNHEIM, 2004, p.7.

pura abstração (total autonomia da forma), os autores pesquisados nessa dissertação fundamentam o significado poético advindo da relação entre a organização formal (abstração) e a utilização de elementos representativos (figuração).¹¹

Nosso maior interesse para a presente pesquisa não foi o registro de uma biografia cronológica de Bandeira de Mello, mas a investigação de questões artísticas que, muitas vezes, transcendem a própria obra do artista. Entre os aspectos estudados destacamos alguns dos fundamentos básicos da composição pictórica, que, justamente por serem parte inerente do meio da pintura, se manifestam em obras de regiões e períodos distintos, o que é ressaltado no texto. Corroboramos com Arnheim quando afirma que nas “grandes obras de arte, o significado mais profundo é transmitido aos olhos com poderosa imediatez pelas características perceptivas do esquema compositivo”.¹² Acreditamos que tal discussão pode trazer contribuições não somente aos historiadores da arte mas também aos próprios artistas, já que em sua produção pessoal estarão, muitas vezes, no embate direto com tais questões.

Ainda que não se buscasse uma biografia, percebemos a importância de contextualizar a obra desse pintor brasileiro, de maneira a um aprofundamento em seu universo. Para isso, optamos por investigar suas vivências ainda na infância no interior de Minas Gerais, sua formação na Escola Nacional de Belas Artes, a produção de outros artistas da época, de seus professores e dos grandes mestres que Bandeira afirma ter estudado. A relevância de estudar a formação de um artista é perceber que o desenvolvimento de uma poética, assim como de uma personalidade, é mais do que fruto de simples interesses específicos, é o conjunto de diferentes fatores e vivências.

Iniciamos essa dissertação apresentando as primeiras manifestações teóricas do formalismo no século XIX e seu desenvolvimento no século XX com os teóricos estudados nessa pesquisa. Acreditamos que o crescente interesse pelos aspectos formais da imagem, que se iniciou no século XIX, teve profundas influências na arte do século XX. No segundo tópico, analisamos a formação de Bandeira de Mello na Escola Nacional de Belas Artes, instituição que está presente ao longo da história do artista. Desde a construção do pensamento plástico e estético por meio do contato com professores que remontam a uma linhagem direta com antigos mestres; do prêmio de viagem ao estrangeiro que lhe permitiu

¹¹ Os termos “abstração” e “figuração” aqui utilizados serão definidos no tópico “A teoria formalista”, no primeiro capítulo.

¹² ARNHEIM, 1989, p.451.

estudar a arte europeia durante dois anos; à instituição que o acolheu durante trinta e oito anos como professor de Desenho de Modelo Vivo.

No segundo capítulo abordamos o muralismo enquanto uma forma de comunicação sensível. Mais do que um simples jogo de formas, a obra mural de Bandeira de Mello se apresenta como um discurso público, uma poesia visual com caráter narrativo. A figuração está presente em toda obra de Bandeira de Mello e é por meio desta que o artista desenvolve suas indagações sobre a existência do homem na terra. Tão importante quanto sua formação na ENBA foram as instruções e estrutura filosófica proporcionada pelo seu pai Lydio Machado Bandeira de Mello ainda na adolescência em Minas Gerais, que ajudaram a construir o humanismo tão marcante na obra do pintor. Se no primeiro capítulo apontamos aproximações entre a pura abstração e a figuração na pintura por meio do estudo da teoria formalista, por outro lado é importante reconhecer a presença de uma narrativa monumental na obra de Bandeira de Mello. Discurso construído com a forma, mas fundamentado em toda uma discussão filosófica acerca da existência do homem na Terra.¹³

Analisando o conjunto de sua obra, percebemos uma temática realista, não um realismo referente a uma sociedade específica, mas um realismo existencial. O homem em sua obra não é negro, mulato ou branco, é um arquétipo da humanidade; as roupas não podem ser associadas a uma cultura específica, podem se referir tanto a idade média europeia como a contemporaneidade brasileira; as paisagens, antes de regiões do planeta, são lugares da alma, reflexos do interior dos personagens. O homem que grita em sua pintura (Anexo III- Fig.142) só encontra a ressonância de sua própria voz num mundo hostil. Depois de vagar por desertos da alma percebe que a natureza não é o lugar ideal para se viver.

No terceiro capítulo analisamos as composições de dois dos principais conjuntos murais de Bandeira de Mello, de maneira a um aprofundamento prático nas questões levantadas no decorrer do trabalho. São eles: os dois afrescos realizados, em 1962, na Itália, no santuário medieval de Poggio Bustone; e o painel da CAIXA, realizado em 1971, no Brasil, Rio de Janeiro, que após um incêndio, em 1974, foi recriado pelo artista.

¹³ “A minha temática principal é a luta constante do homem pela sobrevivência, não só como indivíduo mas também como espécie; até o amor está inserido neste contexto.” (Entrevista concedida por Bandeira de Mello a presente pesquisa em 2014).

Capítulo 1. A geometrização da forma (contextualização)

1.1. A teoria formalista

Se o século XX foi marcado por uma série de movimentos que defenderam a ruptura com o passado, é importante atentarmos para o fato de que esta não era uma atitude única entre todos os artistas. Para o pintor francês André Lhote (1885-1962) e para o pintor suíço Johannes Itten (1888-1967), por exemplo, a observação dos antigos mestres possibilitava um maior entendimento das questões formais da pintura, independentemente se iriam criar pinturas abstratas ou não. Suas análises de pinturas de outros períodos parecem ter uma grande semelhança com as soluções encontradas em seus trabalhos pessoais. Se em suas análises dissecam as pinturas até chegar à verdadeiros arcabouços rítmicos (Fig.6)¹⁴, em suas criações pessoais já partem destas estruturas abstratas as desenvolvendo por si mesmas, sem o interesse de posteriores detalhamentos ou acabamentos formais e iconográficos¹⁵. O significado surge da relação abstrata entre os próprios elementos plásticos.



Fig.5:
Paul Cézanne
“Maças e Laranjas”, 1895-1900.

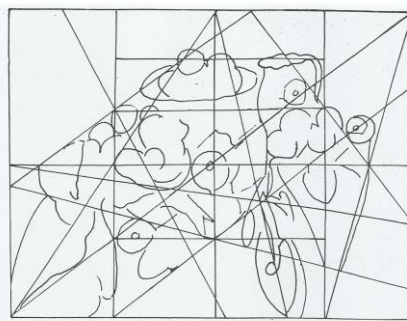


Fig.6
Johannes Itten
Esboço de construção a partir de “Maças e Laranjas”,
de Paul Cézanne.

A figuração tão presente na arte ocidental carrega consigo complexas estruturas rítmicas, que em determinados momentos da história são mais ou menos encobertas ou

¹⁴ “O esboço de construção (...) mostra os elementos principais: divisões de superfícies, direções espaciais, contraste de formas e suas disposições sobre a superfície do quadro. As relações dos pontos acentuados e os eixos são indicados por retas verticais, horizontais e diagonais”. “*L’esquisse de construction (...) montre les éléments principaux: répartition des surfaces, directions spatiales, contrastes de formes et leur disposition sur la surface du tableau. Les rapports des points accentués et des axes sont indiqués par des droites verticales, horizontales et diagonales.*” (ITTEN, 1990, p.210).

¹⁵ Para estes autores os ritmos composicionais são a essência da pintura.

acentuadas.¹⁶ No caso de Bandeira de Mello, a estrutura composicional é reforçada, de maneira que os elementos formais da imagem ganham evidência. O que percebemos é que, para alguns dos pintores interessados na geometrização compositiva, a intensificação dos ritmos e a sintetização da forma era uma maneira de reforçar questões próprias do processo de pintura.

No muralismo, tais ações compositivas, além de auxiliar a leitura de uma obra de grandes dimensões e reforçar o peso das questões plásticas da pintura, aumentam a monumentalidade do conjunto, intensificando a integração entre a pintura e a arquitetura do edifício.

Seguindo os conceitos de linear e pictórico propostos por Wölfflin, os trabalhos analisados nessa dissertação se aproximam do estilo linear, categoria que o historiador associou aos antigos mestres do Renascimento, em contraposição à dissolução da mancha de muitos artistas do Barroco.¹⁷ Não por acaso, quando questionado sobre suas influências para geometrização da forma em suas pinturas murais, Bandeira de Mello afirma que foram os antigos primitivos do *Trecento* e *Quattrocento* italiano, pintores da transição da Idade Média para o Renascimento. Destaca os pintores Giotto (1266-1337), Fra Angelico (1387- 1455) e Piero della Francesca (1415-1492), que, dentre outros, criavam espaços fantásticos na pintura que transitava entre a bidimensionalidade do Gótico com a “nova” perspectiva do Renascimento.

Alguns poderiam dizer que o artista está negando suas verdadeiras influências e origens, que, neste caso, seriam as obras de Portinari e dos modernistas brasileiros. No entanto, acreditamos que se trata de uma questão mais profunda do que simples interesses estéticos. Trata-se de um instinto coletivo. Apesar de se mirar nos antigos mestres italianos, por buscar ser fiel a seu universo interior, Bandeira de Mello naturalmente expressa seu tempo.

Por outro lado, certos princípios da imagem transcendem o tempo e a região, pois fazem parte da estrutura do próprio meio pictórico. A intensificação das linhas estruturais da composição, ressaltando a essência das formas, pesquisa tão comum aos artistas do século

¹⁶ Nas palavras de Itten, a importância de analisar as obras dos antigos mestres da pintura é de “revelar as leis abstratas das linhas e das formas que estão na base (dos quadros – R.W.)”, Rainer Wick, autor da organização do livro, complementa: “uma busca de estruturas abstratas existentes mais ou menos disfarçadas” (ITTEN, 1990, p.11).

¹⁷ WÖLFFLIN, 2006.

XX, tornava aparente um arcabouço rítmico¹⁸, estrutura que muitas vezes se camuflava nos detalhes representativos e de acabamento, de pinturas de outros períodos. Johannes Itten, em um de seus escritos, nos chama a atenção justamente para essas inter-relações formais em diferentes momentos da história da arte:

Seria muito revelador examinar e representar com que **abstração** os antigos mestres pintaram seus quadros. Quem não vê, nos quadros de Leonardo da Vinci, de Piero della Francesca, de Rembrandt e de muitos outros senão o objeto e seu conteúdo simbólico, perde dele a força ativa e a beleza. Esta força e esta beleza são engendradas pelos contrastes de linhas, de formas, de proporções e de texturas, pela oposição preto-branco e as nuances possíveis de cinza, pelo claro-escuro das cores, contraste quente-frio, um material imenso que está à disposição do pintor...¹⁹ (Grifo nosso)

Através do estudo da composição de pinturas ao longo da história é possível entender um pouco mais sobre o pensamento dos artistas, e sua postura diante da obra naquele período²⁰. Podemos observar que certas atitudes e escolhas se repetem numa determinada época e ou região e foram, durante a historiografia moderna, conhecidas como estilo. No entanto, certos aspectos são próprios do meio de expressão, e por isso transcendem o tempo e o espaço. Um dó maior sempre será um dó maior, nunca perderá seu valor, somente adquire diferentes significados de acordo com o contexto.

Apesar de terem ganhado ampla divulgação, enquanto teoria histórica, artística, e psicológica, apenas no século XIX, nos escritos de alguns pintores, percebemos que tais noções eram do conhecimento dos artistas. Nicolas Poussin (1594-1665) em “Carta a Chantelou”, escrita em 1647, fala sobre os aspectos psicológicos da forma, demonstrando que o tema está diretamente ligado ao modo de expressão. Compara tais aspectos com os modos da música grega²¹ e com as noções da poesia da antiguidade. Em suas palavras:

¹⁸ “Como o homem, também, o quadro possui um esqueleto, músculos, pele. Podemos falar de uma anatomia especial do quadro. Um quadro com o tema “homem desnudo” não deve configurar-se de acordo com a anatomia humana, e sim de acordo com a anatomia do quadro. Se começa por construir uma armadura da obra, e a medida que esta é deixada para trás é opcional. Mas a eficácia artística se exerce com mais profundidade a partir da armadura do que da mera superfície.” (KLEE, s/d., p.27).

¹⁹ ITTEN, 1990. p.26.

²⁰ “Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar.” (ARNHEIM, 1989, Introdução).

²¹ “Poussin toma emprestada uma teoria dos modos musicais a Gioseffo Zarlino, autor de *Institutioni harmoniche* (1558) e da *Dimostrazioni harmoniche* (1571). A busca por uma música grega, autêntica, iniciada com Marsilio Ficino, fora continuada por numerosos teóricos no século XVI, entre eles Zarlino e seu discípulo Vincenzo Galilei, o pai do astrônomo. Como escreve Marc Fumaroli: ‘Tanto a ópera como a escrita melódica à

É nisso que consiste todo o artifício da pintura (...). Os valorosos gregos antigos, inventores de todas as coisas belas, encontraram diversos modos por meio dos quais eles produziram efeitos maravilhosos. A palavra “modo” significa justamente a razão ou a medida ou a forma que utilizamos para fazer alguma coisa, e que nos obriga a não ultrapassá-la, fazendo com que operemos em cada coisa com uma certa mediocridade e moderação. Portanto, essa mediocridade e moderação outra coisa não são que uma certa maneira, ou ordem, determinada e firme; de acordo com o procedimento segundo o qual a coisa se conserva em seu ser. Sendo os modos dos antigos uma composição de várias coisas reunidas em conjunto, de sua variedade nascia uma certa diferença de modo pela qual se podia compreender que cada um deles retinha em si um não-sei-quê de variado, principalmente quando as coisas que integravam a composição eram reunidas de maneira proporcional, de onde procedia o poder de induzir a alma dos espectadores a paixões diversas. Decorre daí que os sábios antigos atribuíam a cada modo a propriedade dos efeitos que deles se originavam²².

Na mesma carta, Poussin nos lembra que na poesia o significado é construído não apenas pela semântica das palavras, mas pela sua própria sonoridade e organização dentro de um todo. Nas palavras do pintor:

Os bons poetas usaram de grande diligência e de um maravilhoso artifício para adaptar as palavras aos versos e dispor as sílabas segundo a conveniência do falar. Virgílio o observou inteiramente em seu poema, pois a seus três tipos de falar, ele adapta o próprio som do verso com tal habilidade que parece colocar diante de nossos olhos, por meio do som das palavras, as coisas de que trata, de maneira que, quando fala de amor, percebe-se que ele escolheu, com astúcia, palavras ternas, agradáveis e extremamente graciosas de ouvir; quando canta uma proeza de armas, descreve uma batalha naval ou uma aventura no mar, escolhe palavras duras, ásperas e desagradáveis, de tal maneira que, ao ouvi-las ou pronunciá-las, elas causam assombro.²³

No caso da pintura, é importante entendermos que a imagem antes de ser conceito é composta de elementos plásticos, ou seja, de linhas, manchas e cor. A relação entre estes elementos cria um significado poético tão importante quanto o iconográfico. Para alguns pintores, como Cézanne, por exemplo, a primeira impressão que temos de um objeto, ou de

italiana nasceram por volta de 1600, dos esforços de várias gerações de eruditos sobre os textos de Ptolomeu e Vitruvius, testemunhas de uma música que fazia realmente chegar aos ouvidos humanos a harmonia matemática e astral do universo’. (LICHTENSTEIN, 2006, vol.7, p.36). O trecho “harmonia matemática e astral do universo” nos faz pensar no conceito de “ritmo cósmico” usado por Andre Lhote no século XX, no seu caso, relativo a pintura.

²² POUSSIN In LICHTENSTEIN, 2006, vol. 7, p.37-38.

²³ *Id. ibid.* p.39

um local, é o que deve ser perseguido pelo pintor, uma empatia que se dá sensivelmente entre o espectador e objeto, que acontece antes que se desenvolvam os pensamentos.²⁴

Paul Gauguin (1848-1903), em uma de suas cartas, chama estes elementos formais de aspecto musical da obra, enquanto os elementos semânticos são chamados de literários.²⁵ No entanto, é importante destacar, que o significado da obra surge, justamente, da relação entre os dois aspectos mencionados por Gauguin, em outras palavras, a “forma é a configuração visível do conteúdo.”²⁶ Segundo Arnheim,

a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância. Portanto são lidas simbolicamente como imagens da condição humana. De fato, estas qualidades puramente visuais da aparência são as mais intensas. São elas que nos atingem mais direta e profundamente. (...) Toda configuração, conclui, é semântica; isto é, só tem valor para afirmar sobre tipos de assuntos quando vista. Assim fazendo, contudo, ela não representa simplesmente réplicas de seus assuntos. Nem todas as configurações reconhecidas como coelhos são idênticas, e a imagem de um coelho, de Dürer, não é exatamente idêntica a qualquer coelho que alguém tenha visto.²⁷

O mesmo acontece em todas as outras formas de arte. O cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948), nos lembra que

Há muito percebemos que uma atitude em relação a um fato retratado pode ser personificada através do *modo* como o fato é apresentado. Mesmo um

²⁴ “Minha tela (...) é verdadeira, densa, está plena. Mas se mostro a menor debilidade — sobretudo se penso enquanto estou pintando —, se me intrometo, então tudo se torna deplorável e se perde. [Pergunta Gasquet: como você se intrometeria?] O artista é só um órgão receptivo, um aparato para registrar impressões sensoriais, mas um bom aparato, extremamente complicado. - É uma placa sensível, mas uma “placa” a que se comunicou sensibilidade depois de muitos banhos: estudos meditações, sofrimentos e alegrias com que se deparou na vida. - Mas quando ele [o artista como consciência subjetiva] se intromete, imiscui-se voluntariamente no processo de tradução, tudo o que resulta é a sua insignificância, e a obra perde o valor. [Pergunta Gasquet: então o artista é inferior a natureza?] Não, não quis dizer isso. A arte é uma harmonia paralela à natureza. O artista é paralelo a ela sempre que não se intromete deliberadamente. Toda a sua vontade deve calar: ele tem de calar em si as vozes de todos seus preconceitos; tem que esquecer, fazer silêncio, para ser um eco perfeito. A natureza de fora e a daqui de dentro [golpeia-se na frente] devem se interpenetrar, para perdurar, para viver com uma vida metade humana metade divina, a vida da arte. A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim.” (HESS, 1956, p.28-29.)

²⁵ Fazendo uma análise sobre o processo de criação da pintura “*Manao Tupapau* (O Espírito dos mortos em vigília)”, em seu manuscrito “*Cahier pour Aline*”, Gauguin termina o texto escrevendo: “Recapitulemos. **Parte musical:** linhas horizontais ondulantes; combinações de laranja e azul ligadas por amarelos e violetas, seus derivados, iluminados por fagulhas esverdeadas. **Parte literária:** o Espírito de uma viva ligado ao Espírito dos mortos. A Noite e o Dia.” e conclui: “Essa gênese foi escrita para aqueles que estão sempre querendo saber os por que e os porquê. Senão, é simplesmente um estudo de nu da Oceania.” (Grifo nosso). (CHIPP, 1999, p.64)

²⁶ SHAHN in ARNHEIM, 1989, p.89.

²⁷ ARNHEIM, 1989, p.90.

mestre da “atitude” como Franz Kafka reconheceu como crítico o ponto de vista físico: ‘A diversidade de ideias que se pode ter, digamos, de uma maçã; a maçã como aparece para a criança, que deve esticar muito o pescoço para vê-la sobre a mesa, e a maçã como aparece ao dono da casa, que a pega altivamente e entrega a seu convidado.’²⁸

Ainda assim, parece ser a música, pelo fato de ser a mais abstrata destas, a que mais nos ajuda a compreender tal questão. Em sua “Carta a Chantelou” Poussin relaciona a composição pictórica com os modos musicais gregos.²⁹ O pintor descreve que o modo dórico era “estável, grave e severo” sendo utilizado em “matérias graves, severas e cheias de sabedoria”.

Passando a coisas agradáveis e alegres, os antigos usavam o modo frígio para obter modulações mais sutis que as de outros modos e ressaltar seus aspectos mais incisivos. (...) Os antigos também queriam que o modo lídio fosse adequado às coisas desagradáveis, pois ele não tinha a modéstia do modo dórico, nem o rigor do frígio. O hipolídio contém em si uma certa suavidade e doçura, que enchem de alegria a alma dos espectadores. Ele é adequado a temas divinos, à glória e ao paraíso. Os antigos inventaram o jônico, com o qual representavam danças, bacanais e festas, por ser de natureza lúdica.³⁰

Seguindo a lógica de Poussin, podemos avançar no tempo e pensar na construção da música de Beethoven (1770-1827). Segundo Ilídio do Amaral, em 1806, por meio de sua Sinfonia n°6, Pastoral, tendo como tema a recordação da vida campestre, buscando expressar as sensações que o campo pode suscitar no homem, Beethoven representou sentimentos como alegria, medo, contentamento e gratidão apenas por sons, capazes de elevar o homem a local até então adormecido, ou vivido. A passagem a seguir demonstra isto mais claramente:

Ao 1º andamento chamou “despertar de sentimentos de alegria ao chegar ao campo”, ao 2º “cena à beira de um regato” (quanto maior o regato, mais profundo o tom), ao 3º “alegre reunião de camponeses”, ao 4º “trovoada; tempestade”, e ao 5º “canto dos pastores, sentimentos de contentamento e gratidão após a tempestade”.³¹

²⁸ EISENSTEIN, 2002, p.141.

²⁹ “A comparação com os modos musicais permitiu a Poussin explicar a seu amigo Chantelou a necessidade que tem o pintor de variar as maneiras de acordo com os temas representados se quiser alcançar aquilo que é uma finalidade essencial da pintura, ou seja, a expressão das paixões”. (LICHTENSTEIN, 2006, Vol. 7, p. 36-37).

³⁰ *Id. ibid.*, p.39.

³¹ AMARAL, 2001, p.80

É lógico que cada meio de expressão tem suas especificidades, e foi justamente a teorização dessas últimas, em busca de sua autonomia, uma das peculiaridades das pesquisas modernas. Contudo, a comparação entre as artes ajudou muitas vezes aos artistas e teóricos a discutir o processo de significação da arte.

A relação entre a abstração na pintura e a música é antiga, podemos citar desde Poussin, a James Whistler (1834-1903), que se utilizava de termos musicais como "arranjo", "harmonia" e "noturno" para batizar suas pinturas, de maneira a enfatizar os aspectos formais da obra. Lichtenstein nos lembra que:

Delacroix já falava da “música do quadro”, e Baudelaire insistirá nas correspondências que existem entre a música e a pintura, entre um quadro de Delacroix e uma sonata de Weber. “Encontramos na cor”, ele escreve no texto sobre a cor do Salão de 1846, “a harmonia, a melodia e o contraponto”.³²

A partir da segunda metade do século XIX houve um crescente interesse por parte de pintores³³ e teóricos, principalmente filósofos e psicólogos da Escola de Viena, sobre os aspectos formais da pintura em detrimento da semântica pictórica, sentimento que culminou com o desenvolvimento do abstracionismo no século XX.

Alguns teóricos apontam o interesse pela abstração neste período como uma reação ao excesso de simbolismo e de interpretações literárias das pinturas no século XIX, que agradavam ao público leigo burguês, mas que deixavam de lado, muitas vezes, a poética advinda dos aspectos formais.

Não podemos definir ao certo as causas para o crescente interesse pela abstração na arte ocidental do século XX. Autores falam do avanço da ciência, no sentido de novas teorias acerca da relatividade na percepção do tempo e do espaço, do gradativo interesse por culturas primitivas e exóticas que fugiam dos cânones já saturados no meio acadêmico, do pessimismo em relação ao mundo natural e do sucessivo interesse pelas teorias da psicanálise.³⁴ A questão

³² LICHTENSTEIN, 2006, Vol. 7, p.120.

³³“A conhecida afirmação de Maurice Denis, em 1890, “Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores reunidas em certa ordem”, não indicava propriamente uma arte não figurativa, mas refletia a crescente atenção aos recursos significantes da pintura – linha, cor e superfície bidimensional.” FERREIRA, Gloria. **Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração***. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2013 (PDF), p.68.

³⁴“(…) a ampliação do espaço na sociedade adquirido pela fotografia, em meio a transformações socioeconômicas desencadeadas pela Revolução Industrial, acirram a crise da representação, bem como, as

é que as manifestações do abstracionismo são variadas, cabendo uma análise específica para cada caso, ou pelo menos para cada grupo.

Tal anseio pelo olhar sobre a forma, fez com que teóricos e pintores mais uma vez se aproximassem da música para explicar o significado advindo da organização dos elementos formais da imagem.³⁵ Kandinsky (1866-1944), explorou a fundo tal relação chegando a teorias filosóficas e espirituais.

O termo abstração tem significados abrangentes, de acordo com a área de conhecimento (Filosofia, Psicologia, Música, etc.) e mesmo dentro do campo das artes plásticas, é utilizado de diferentes formas. Podemos dividir em três principais abordagens. A primeira refere-se ao processo de sintetizar uma forma a partir de um dado objetivo, como fez Mondrian (1872-1944) em sua série *Árvores*, na qual partiu de um enfoque “naturalista” em direção à abstração, ou seja, a apenas ritmos de linhas.³⁶ Para alguns, este processo deve chamar-se simplificação e não abstração.



Fig.7:
Piet Mondrian
“À Noite (Árvore vermelha)”, 1908-10



Fig.8:
Piet Mondrian
“Composição”, 1914



Fig.9:
Piet Mondrian
“Floração de macieira”, 1912

omnipresenças místicas do simbolismo e da teosofia. Contudo, apesar das influências recíprocas, são diferentes as concepções e os desenvolvimentos posteriores, como atesta o corpus teórico produzido pelos artistas, que desdobra a arte abstrata como uma progressão de teorias textualizadas.” FERREIRA, Gloria. **Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração***. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2013 (PDF), p.68.

³⁵ “Na aurora do século XX, a metáfora musical impõe-se cada vez mais no discurso sobre a pintura. As novas pesquisas plásticas sobre a forma e a cor, a renúncia a toda figuração mimética ou realista, a ideia de pintura pura, encontram sua correspondência na música, à qual os pintores recorrem com muita frequência, como a um modelo.” (LICHTENSTEIN, 2006, Vol. 7, p.120).

³⁶ “(...) a arte de Mondrian, ao menos desse período, merece de fato o apelido de “abstrata”, uma vez que se trata de uma arte que busca os seus resultados através de uma espécie de depuração, ao fim da qual nada mais resta na tela a não ser um vago espectro da realidade.” (DE MICHELI, 1991, p.248).

“A intenção do cubismo- pelo menos no começo- foi expressar volume. Desse modo o espaço tridimensional- espaço natural- permaneceu. O cubismo, portanto, continuou sendo basicamente uma expressão naturalista e foi apenas uma abstração- não a verdadeira arte abstrata.” (MONDRIAN in CHIPP, 1999, p.368).

Para outros autores, abstração é a total autonomia da forma sobre o conceito, trata-se de uma realidade concreta e não a alusão à outra esfera.³⁷ Neste caso, o termo abstração seria inadequado, já que se afasta por completo das conotações que a palavra assume em outras áreas, como na filosofia³⁸. Para esta, abstração significa, de uma forma geral, uma “operação intelectual que consiste em isolar, por exemplo, um conceito, um elemento à exclusão de outros, do qual se faz a abstração.”³⁹ Neste ponto, a chamada "arte abstrata", como já propunha Van Doesburg, em 1930, deveria chamar-se "arte concreta", pois é uma realidade e não a abstração de outra instância.⁴⁰

Há ainda aqueles, como Arnheim, Lhote e Itten que acreditam ser a abstração um dos aspectos da imagem, a organização dos elementos formais que em si carregam um significado, independente de se tratar de uma obra figurativa, ou seja, com alusão a símbolos reconhecíveis, ou de uma pintura concreta, apenas com manchas, linhas e cores.⁴¹ Seus participantes acreditam que toda obra artística é uma abstração, já que uma linha não existe na natureza, e a composição pictórica tem um sentido próprio, que não necessariamente pode ser

³⁷ “É abstrata toda pintura que não invoca, nem nos seus fins, nem nos seus meios, representar as aparências visíveis do mundo” DEGAND, Léon in FERREIRA, Gloria. **Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração***. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2013 (PDF), p.73.

³⁸ “O verbo grego *ἀφαιρέω* (*ἀφαιρέϊν*) [no latim *abstraho* (*abstrahere*)], que se traduz por ‘abstrair’, costumava ser usado para designar o ato de tirar algo de alguma coisa, separar algo de algo, privar alguém de algo, pôr algo à parte, arrancar algo de alguma coisa etc. O nome correspondente é *ἀφαιρέσις*, que se traduz por ‘abstração’ e significa a ação e o efeito de ‘tirar’, ‘arrancar’, ‘privar’, ‘separar’ etc. Tanto *ἀφαιρέϊν* como *ἀφαιρέσις* eram usados em contextos muito diversos e com vários significados, mas eles se acham associados ao ato e à ação e efeito de ‘separar’, ‘arrancar’ etc. (...). Os termos ‘abstrair’ e ‘abstração’ (ou os correspondentes vocábulos gregos e latinos) foram usados por filósofos antigos e medievais em sentidos variados, embora análogos, mas especialmente desde Aristóteles esses termos começaram a adquirir, além de seus usos mais comuns, certos significados ‘técnicos’ ou ‘especializados’. Estes foram os que se concretizaram na noção de abstração como a **ação ou efeito de separar conceitualmente algo de algo, isto é, de pôr algo (alguma característica ou propriedade, sobretudo) mentalmente à parte**. Nesse sentido pode-se destacar uma característica ou uma propriedade de um objeto- por exemplo, determinada cor ou determinada forma, deste ou daquele objeto - com a finalidade de considerar essa característica ou propriedade ‘separadamente’; mas se pode de igual modo destacar o que se avalia ser uma característica ou propriedade comum a vários objetos- por exemplo, a cor azul de vários objetos azuis- e considerar então o que se separa como algo ‘geral’ ou ‘universal’. Pode-se também isolar certos ‘objetos’- por exemplo, o círculo ou o triângulo, considerados ‘separadamente’ dos objetos circulares ou triangulares, ou de possíveis objetos circulares ou triangulares (pode-se ‘abstrair’ um miriângono, embora não haja nenhum objeto de mil lados).” (MORA,2000, p.22).

³⁹ DUROZOI, 1993, p.11.

⁴⁰ DE MICHELI, 1991, p.229.

⁴¹ “(...) para alguns estudiosos, os códigos artísticos são em princípio abstratos, mesmo quando se trata de formas figurativas, isto é, que se instituem como representações icônicas ou imitações dos objetos e dos seres. Esse pensamento sustenta-se na concepção pela qual a natureza da arte não é a mesma que rege as coisas e os seres vivos. Uma vaca pintada é uma imagem, significando que a representação desse animal não tem a mesma natureza do ser vaca.” (LOPES, 2010, p.16-17).

traduzido literariamente. Theodor Lipps (1851-1947), já no século XIX, argumentava sobre a autonomia da linha em relação à natureza, ainda que não utilizasse o termo abstração:

Do objeto natural se distingue a linha geométrica precisamente pelo fato de não achar-se dentro de nenhum nexos natural. É certo que o que constitui sua essência pertence à natureza: as forças mecânicas são forças naturais. Mas na linha geométrica e, em geral, nas formas geométricas, estas forças mecânicas estão desprendidas do nexos natural e da infinita mutação das forças naturais e se expressam isoladamente.⁴²

Compartilhamos das mesmas ideias do último grupo. É por meio da figuração que Bandeira de Mello explora as questões simbólicas relativas à existência do homem na terra, e é por meio da organização dos aspectos formais da imagem, chamado aqui de abstração, que o artista transforma tais questões simbólicas em pinturas.

Para Arnheim:

A forma visual de uma obra de arte não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores. Ela é indispensável como um intérprete preciso da ideia que a obra pretende expressar. Do mesmo modo, o assunto não é nem arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. (...) Nem o padrão formal, nem o assunto constituem o conteúdo final de uma obra de arte. Ambos são instrumentos da forma artística. Eles servem para dar corpo a um universo invisível. Visto desta forma, a arte figurativa tradicional leva sem ruptura à arte “abstrata”, não-mimética de nosso século. Qualquer um que tenha apreendido a abstração na arte figurativa vê a continuidade, mesmo que a arte cesse de representar objetos da natureza. Em sua maneira própria, a arte não-mimética faz o que a arte sempre fez. Cada obra bem sucedida representa um esqueleto de forças cujo significado pode ser lido tão diretamente, quanto aquele inerente à história do primeiro homem de Michelangelo [afresco da “Criação do Homem” de Michelangelo no teto da Capela Sistina]. Tal arte “abstrata” não é “forma pura”, porque descobrimos que mesmo a linha mais simples expressa um significado visível e é, portanto, simbólica. Ela não oferece abstrações intelectuais, porque não há nada mais concreto do que cor, forma e movimento. Ela não se limita à vida interior do homem, nem ao inconsciente, porque para a arte a distinção entre o mundo exterior e interior do homem, entre o consciente e o inconsciente, é artificial. O espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todo os poderes conscientes e inconscientes, e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis. Não há nenhum modo de apresentar um sem o outro. Mas a natureza dos mundos exterior e interior pode ser reduzida a um jogo de forças, e esta abordagem “musical” é tentada pelos artistas erroneamente chamados de abstratos.⁴³

⁴² LIPPS, Estética, p.249 *apud* WORRINGER, 1953, p.34-35.

⁴³ ARNHEIM, 1989, p.452-453.

Convém ressaltar que a abstração não é uma peculiaridade restrita à arte moderna, pois diferentes civilizações antigas se utilizaram de signos gráficos para se expressarem.⁴⁴ Já a expressão abstracionismo diz respeito ao movimento iniciado aproximadamente em 1910, por toda Europa, como uma “consequência inevitável de uma série de premissas históricas e estéticas que se determinaram no começo do novo século.”⁴⁵

Segundo o historiador Guido Morpurgo-Tagliabue, um dos primeiros teóricos a se aprofundar nas questões formais da arte revelando seu significado independente das questões literárias e iconográficas foi Herbart (1776-1841); suas pesquisas se tornaram a principal inspiração das teorias formalistas do século XIX.⁴⁶ Para Morpurgo-Tagliabue, “as teorias do formalismo figurativo não surgiram da pintura pós-impressionista contemporânea, mas de uma reinterpretação herbartiana de Masaccio e Piero della Francesca.”⁴⁷ Contudo, Herbart teve como foco principal a música, deixando para seus seguidores a tarefa de conduzir suas pesquisas para as outras artes. Para ele, a música era um “sistema de relações medíveis”, e assim “confirmava sua tendência a matematizar a psicologia”⁴⁸.

Entre seus seguidores estava o crítico alemão Konrad Fiedler (1841-1895), que continuou suas pesquisas, mas agora no campo visual. Sua importância para a pintura, assim como de Hanslick (1825-1904) para a música, foi de analisar as obras de arte de acordo com os seus próprios meios, atento às suas relações formais. Sua teoria do formalismo figurativo ou da *Sichtbarkeit* (pura visibilidade), abriu o caminho para o estudo estilístico das artes figurativas⁴⁹.

Para o crítico brasileiro Mario Pedrosa, as ideias de Kant foram essenciais para o desenvolvimento do formalismo já que foi um dos primeiros a “isolar o fenômeno artístico”, colocando em evidência “a importância da subjetividade nos fenômenos estéticos”⁵⁰. Kant trouxe à tona a ideia de que “o prazer estético não se origina, não nasce por intervenção de

⁴⁴ “A recorrência aos signos abstratos não se constitui em peculiaridade do nosso tempo, nem foi essa gramática uma invenção da arte moderna. As linhas e formas abstratas já apareciam nas manifestações pictóricas dos nossos ancestrais, nas sociedades primitivas, e também nas dos artistas orientais, em tempos remotos.” (LOPES, 2010, p.19).

“(…) instrumento de dois mil anos de idade para o entendimento da cognição humana” (ARNHEIM, 2004, p.51).

⁴⁵ DE MICHELI, 1991, p.229.

⁴⁶ “Indubitavelmente, o pensamento de Herbart teve um influxo mais considerável sobre o pensamento especulativo do século XIX do que comumente se reconhece. Foi quem melhor estabeleceu o vínculo entre a nova estética e a tradição crítica e iluminista, por contraposição ao idealismo. O mesmo Herbart se declarava “kantiano do ano 1828”. (MORPURGO-TAGLIABUE, 1971, p.59).

⁴⁷ *Id. ibid.* p.9.

⁴⁸ *Id. ibid.* p.60.

⁴⁹ *Id. Ibid.* p.74.

⁵⁰ PEDROSA, 1979, p.60.

conceitos”⁵¹, além de abordar os efeitos orgânicos da música sobre o corpo, aspectos fundamentais das teorias formalistas.

Contudo, vale destacar que esse influxo se deu muitas vezes por meio de uma reação contra o pensamento transcendental de Kant. Para o filósofo, a beleza é uma "ordem livre", uma "ordem espontânea e sem lei" enquanto para Fiedler, a arte é "uma ordem submetida a leis estritas"⁵². E neste sentido, Fiedler não estava sozinho, Cézanne também afirmava:

é como se eu fosse a consciência subjetiva dessa paisagem, e minha tela a consciência objetiva. Minha tela e a paisagem são ambos exteriores a mim, mas este último é caótico, fugaz, confuso, sem vida lógica, sem nenhuma inteligência; e a primeira é duradoura, categorizada, participante da modalidade das ideias.⁵³

Para Cézanne, o artista não é inferior à natureza. A arte é uma harmonia paralela à natureza. "A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim".⁵⁴

Segundo Tagliabue, o que une a *Einfühlung* de Theodor Lipps e a *Sichtbarkeit* de Fiedler é terem em comum o problema da "constituição do mundo", ou seja, ambos acreditavam ser a arte não uma impressão passiva do mundo, mas uma expressão que produz uma realidade, seja emotiva, como no caso da *Einfühlung* seja formal como no caso da *Sichtbarkeit*. Nas palavras do filósofo italiano: “além do mundo da experiência, caótico e heterogêneo, constitui-se nele o da ciência, composto de conceitos claros e sensíveis, e o da arte, expressão da constituição necessária do visível”.⁵⁵

Konrad Fiedler abriu as portas para toda uma escola formalista, introduzindo o conceito de "forma ativa".⁵⁶ Um olhar que não busca uma forma ideal, mas que analisa as relações próprias do meio plástico, em sua própria realidade. Para ele, "ver é ver formas", e só se compreende isto criando.⁵⁷

Em 1893, o escultor alemão Adolf von Hildebrand (1847-1921) publicou o livro “O Problema da Forma na Pintura e Escultura”, obra que teve grande impacto entre os

⁵¹ *Id. Ibid.*

⁵² MORPURGO-TAGLIABUE, 1971, p.78.

⁵³ HESS, 2003, p.29.

⁵⁴ *Id., ibid.*

⁵⁵ MORPURGO-TAGLIABUE, 1971, p.78.

⁵⁶ "Assim como um artista só descobre uma forma no momento de executá-la, todo o conhecimento do mero espectador é também uma execução, uma criação nascente que não irá concluir-se por si mesma, mas que pode fazê-lo graças à ajuda do autor." (*Id., ibid.*, p.82).

⁵⁷ *Id., ibid.*, p.81.

historiadores da arte, já que é discutida entre diferentes autores. Entre seus seguidores pode-se destacar Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador pesquisado nessa dissertação.

Wilhelm Worringer (1881-1965), aluno de Wölfflin, em sua célebre tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung*, cita o seguinte trecho do livro de Hildebrand:

Os problemas da forma que surgem na **estruturação arquitetônica** de uma obra de arte, não são problemas notórios, levantados imediatamente pela natureza. (...) A criação plástica se apodera do objeto como algo que recebe seu sentido somente dela, não como de uma coisa que tenha em si significação ou efeito poético ou ético.⁵⁸

Worringer comenta: “Não nos assuste a palavra “arquitetônica” usada por Hildebrand; para ele, esta abarca todos aqueles elementos que convertem em obra de arte o puramente imitativo.”⁵⁹

O termo “estruturação arquitetônica” utilizado por Hildebrand, assim como os comentários acima, são de grande relevância na presente pesquisa, já que revelam justamente o que pretendemos estudar na obra mural de Bandeira de Mello: a composição. A advertência de Worringer, para que não nos sintamos incomodados com o termo utilizado pelo escultor, se torna redundante nos dias de hoje, pela facilidade com que tratamos atualmente de conceitos como abstração e autonomia dos aspectos formais. Contudo, na época, as colocações de Hildebrand chamavam a atenção do meio teórico para uma outra abordagem da obra de arte, diferente da interpretação que muitas vezes se atinha somente aos signos iconográficos ou utilizava parâmetros como o grau de fidelidade em relação a natureza visível.⁶⁰

Em 1890, o psicólogo austríaco Christian Von Ehrenfels (1856-1932) iniciou os primeiros estudos sobre a psicologia das qualidades da forma utilizando o conceito de *Gestalt*. A palavra de origem alemã, sem tradução exata em português, refere-se a um processo de dar forma, de configurar o que é percebido pela visão. Ehrenfels a definiu como a integração do todo em oposição à soma de suas partes.⁶¹ O psicólogo francês Paul Guillaume (1878-1962) nos fornece algumas informações sobre o assunto:

⁵⁸ WORRINGER, 1953, p.17-18.

⁵⁹ *Id., ibid.*, p.18.

⁶⁰ “Hildebrand [assim como Fiedler] também contestou os ideais do naturalismo científico com um apelo à psicologia da percepção: se tentamos analisar nossas imagens mentais para encontrar seus constituintes primários, descobrimos que são compostos de dados sensoriais derivados da visão e de memórias do tato e do movimento.” (GOMBRICH, 1986, p.13).

⁶¹ Segundo Arnheim, em uma de suas experiências, Von Ehrenfels “demonstrou que se doze observadores escutassem cada um dos doze tons de uma melodia, a soma de suas experiências não corresponderia à

Uma melodia compõe-se de sons, uma figura, de linhas e de pontos. Porém esses complexos possuem uma unidade, uma individualidade. A melodia tem um princípio e um fim, tem partes; distinguimos, sem vacilação, os sons que a ela pertencem e os que lhe são estranhos, mesmo quando intercalados entre os primeiros. Do mesmo modo, a figura limita-se, em nosso campo visual, em relação às outras figuras; tais pontos e linhas fazem parte dela, enquanto tais outros são excluídos. A melodia e a figura são formas. Ehrenfels enumera grande número de outras variedades delas.⁶²

No século XX, por volta da década 1920, a teoria da Forma (*Gestalttheorie*) teve seu início mais efetivo por meio de três nomes principais da Universidade de Frankfurt, na Alemanha: Max Wertheimer (1880-1943), autor da “Lei da Boa Forma”; Wolfgang Köhler (1887-1967), autor de *Gestaltpsychology*, publicada em 1929; e Kurt Koffka (1886- 1941) autor de “*Principles of Gestaltpsychology*”, publicado em 1935.⁶³

É interessante notar que há um certo consenso entre diferentes autores desse período acerca de alguns princípios que conduzem à organização dos elementos pictóricos. Assim como os gestaltistas, André Lhote e Johannes Itten, acreditavam que há uma lei universal que rege a pintura, que faz com que certos aspectos se repitam em regiões e períodos distintos⁶⁴. Mesmo o teórico alemão Worringer, segundo Arnheim, acreditava que:

as formas geométricas foram introduzidas nos estilos de arte primitivos através da ação das “leis da natureza”, e que são implícitas não apenas à matéria inorgânica, mas também à mente humana. O homem primitivo não precisava olhar para os cristais para ser capaz de conceber tais formas. A abstração geométrica é, antes, “uma autocriação pura, oriunda das condições do organismo humano”⁶⁵.

Lhote acreditava que as leis que regem a pintura, são baseadas nas leis da natureza. Segundo o pintor, tal fato já era de conhecimento dos artistas da Idade Média e Renascimento,

experiência de alguém que a ouvisse inteira. (...) a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total.” (ARNHEIM, 1989, Introdução).

⁶² GUILLAUME, 1966, p.8.

⁶³ Segundo Paul Guillaume, “a psicologia da Forma nasceu de uma reação contra a psicologia do século XIX, a qual tinha tomado por tarefa a análise dos fatos da consciência ou das condutas”. (GUILLAUME, 1966, p.1) A *Gestalttheorie* tinha como foco estudos e pesquisas no campo da psicologia perceptual da forma, sendo fruto de uma escola de psicologia experimental.

⁶⁴ O historiador Rainer Wick, escrevendo sobre a metodologia de Itten, afirma: “percebemos a “procura de uma “nova forma de intelectualidade” que não se encerra na representação da - “essência” das diferentes obras, mas visa mais a formular algo como uma lei universal.” (WICK in ITTEN, 1990, p.12)”.

⁶⁵ ARNHEIM, 2004, p.60.

que perceberam que, por meio da organização dos elementos formais da imagem, poderiam guiar o olhar do espectador e conseqüentemente induzir emoções.

Lhote afirmava que os “traçados reguladores”, ou seja os elementos plásticos que estruturam uma composição, eram “imperativos plásticos”, invariantes, que seguiam “leis profundas que regem o universo”⁶⁶. Para Lhote, tais leis, naturalmente fizeram com que os homens criassem uma série de estruturas matemáticas que visavam uma divisão rítmica harmônica das superfícies, os “ritmos cósmicos”. Estruturas como a proporção áurea, simetria dinâmica, raízes rotativas, teoria gnomônica, dentre outras.⁶⁷

Segundo Paul Guillaume,

Os termos *forma*, *estrutura*, *organização*, pertencem tanto à linguagem biológica quanto à linguagem psicológica. Um ser vivo é um organismo, um indivíduo separado do seu meio, apesar de trocas materiais e energéticas que se operam entre eles; é um sistema cujas partes, tecidos e órgãos, dependem do todo, e este parece determinar seus caracteres. Esta organização não é somente estática, mas dinâmica, já que o jogo de todas as funções é solidário, e que a vida do ser resulta de um equilíbrio móvel de todos os processos locais. A palavra *adaptação* resume essas complexas relações do todo e das partes. Pode-se assim aproximar as formas psíquicas e as formas orgânicas. (...) A vida mental surge no seio da vida fisiológica; por suas raízes mergulha no organismo. A percepção e o pensamento estão ligados às funções nervosas. A organização que o psicólogo estuda deve ser aproximada à que o fisiologista estuda. Se nossa percepção é organizada, o processo nervoso que a ela corresponde deve sê-lo, do mesmo modo. E se não há elementos psíquicos independentes, tampouco há processos cerebrais elementares independentes.⁶⁸

Se por um lado, apontamos o que une estes autores, é importante lembrarmos o que os difere. Lhote assim como Itten consideravam a intuição, tanto no processo de criação quanto nas análises de obras dos antigos mestres⁶⁹. Consideravam as leis e as regras apenas um meio

⁶⁶ “As leis que regem a organização dos elementos do quadro são imutáveis, porque estão vinculadas com o mecanismo psicofisiológico do indivíduo, mas o modo de aplicá-las varia segundo a natureza do artista” (LHOTE, 1943, p.67).

⁶⁷ Segundo Johannes Itten: “o ser humano também é feito segundo esta proporção [áurea] e é por esta razão que ela nos é tão agradável.” (ITTEN, 1990, p.95).

⁶⁸ GUILLAUME, 1966, p.14

⁶⁹ Rainer Wick destaca que as análises de Itten que exploravam a intuição de seus alunos eram chamadas pelo próprio pintor de *Análises de Sentimento*. Nas palavras de Wick: “a diferença deste modo de distinção intelectual nas estruturas das análises “é que a apropriação da obra efetua-se pelo sentimento, vista pela comunhão. Vários quadros de alunos mostram que se chega, nas análises subjetivas, a compreender intuitivamente o que caracteriza um quadro, a expressão da forma.” (WICK in ITTEN, 1990, p.11). Itten afirma: “Nós queremos tentar sentir o essencial de uma obra. A fim de poder julgar se o sentimento é correto, quer dizer, apropriado à obra, nós devemos representar este sentimento. Com a mão, o carvão, o papel. O essencial do meu curso consiste em

e não o fim⁷⁰. Este fato os afasta de uma Ciência da Arte, como a desenvolvida por muitos gestaltistas.

O que difere Itten e Lhote de Worringer é sobretudo a distinção que este último faz entre a figuração e a abstração. Worringer estava mais interessado nas causas que motivam a escolha destes aspectos do que a imagem em si.

Segundo Arnheim, a bipolaridade estabelecida por Worringer entre a arte figurativa e a arte abstrata promoveu:

não apenas uma cisão artificial na história da arte, mas também um antagonismo psicológico igualmente precário entre a preocupação do homem com a natureza e a sua capacidade de criar formas organizadas. É uma dicotomia que continua [1986] a rondar as concepções teóricas do nosso século, sob a aparência um tanto modificada das distinções entre arte perceptual e conceitual, esquemática e realista, artistas que pintam o que veem e outros que se apegam ao que conhecem, arte do Como e arte do Quê.⁷¹

Acreditamos que a teoria de Worringer traz importantes contribuições filosóficas acerca dos modos de expressão artística de diferentes civilizações. Contudo, no estudo da imagem artística, além das causas que motivam o interesse pela figuração ou a pura abstração, é importante atentarmos para a presença de uma ação compositiva que carrega em si um significado, independente da classificação que é imposta.

Tão problemático quanto as diferentes definições de abstração são as empregadas no termo figuração. O grave erro de reduzir este conceito à simples cópia ou representação da natureza limita toda uma série de possibilidades que a abordagem figurativa possibilita. O fato de haver signos reconhecíveis, que induzem a uma interpretação simbólica, não exclui o significado advindo dos elementos plásticos. Como define o pintor Bandeira de Mello: O que torna uma pintura trágica não é um tema trágico, mas formas trágicas.⁷² Nas palavras de Itten:

representar este sentimento: desenvolver a faculdade dos participantes de sentir a essência e a representar. Olhar a obra como um todo, sem que a vontade ponha em relevo os detalhes. Eu quero desenvolver a faculdade de sentir a essência e os sentimentos, e de dar consistência a essas formas etéreas e flamejantes, e de solidificá-las em seguida para obter formas visíveis e sensíveis.” (ITTEN, 1990, p.11).

⁷⁰ “Regras e leis. Elas não são nada em si mesmas e só estão lá para ajudar os mais fracos. Cada palavra, cada teoria não serve àqueles que conhecem a unidade. Elas são apenas as portas através das quais o candidato pode entrar no reino do espírito vivo, eternamente não maleável. Elas são apenas para aqueles que buscam alimento, desde que precise delas, mas não são os objetivos da pesquisa original” (ITTEN, 1990, p.15).

⁷¹ ARNHEIM, 2004, p.62.

⁷² Comentário mencionado pelo artista em uma de suas aulas.

Se algum objeto deve exprimir calma, ele deve trazer em si esse movimento horizontal e vertical. Mas, mais tarde, os artistas superficiais contentam-se em dizer- quando um personagem está sentado no chão ou deitado sobre um banco pintado – que o quadro exprime a calma mesmo quando não existe horizontal ou vertical que esteja acentuada e mesmo se as linhas e as pinceladas movem-se na maior agitação. (...) Um Leonardo da Vinci conserva sempre a expressão pura da forma mesmo se ele pinta personagens bem formados, logo, com efeito bem figurativo. Olhemos por favor a cópia de Rubens de uma cena da Batalha de Anghiari [Fig.10]: uma forma fortemente contrastante delimita o quadro. Aí vemos o ritmo das formas em movimento, vividas como imprevisíveis, suspensas da terra, surpreendentes, surradas pela paixão humana.⁷³



Fig.10:
Peter Paul Rubens
Cópia da Batalha de Anghiari, 1615-16.



Fig.11:
Johannes Itten
Esboço de uma análise de Itten

Johannes Itten, pintor e professor da Bauhaus, foi um importante teórico da relação entre a abstração e a figuração na pintura. Por meio de análises de pinturas de variados períodos e regiões, elaborou um importante estudo sobre a composição e a estrutura abstrata presente em obras figurativas.

Suas análises a partir das obras de mestres da pintura têm em sua essência, uma intenção didática. O historiador Rainer Wick, escrevendo sobre estes estudos, organizou-os

⁷³ “Si quelque objet doit exprimer le calme, il doit porter en so ice mouvement horizonatal et vertical. Mais, plus tard, les artistes superficiels se contentent de dire – lorsqu’un personnage est assis par terre ou dort sur un banc peint – que le tableau exprime le calme même s’il n’y a pas d’horizontale ou de verticale qui soit accentuée et si les lignes et les taches se déplacent dans la plus grande agitation. (...) Un Léonard de Vinci em reste toujours à l’expression purê de la forme même s’il peint des personnages bien formes, donc avec um effet très figuratif. Regardons s’il vous plaît la copie de Rubens d’une scène de la Bataille d’Anghiari: une forme fortement contrastée délimite le tableau. Nous y voyons le rythme des formes em mouvement, vivantes tels des coups de tonnerre, accrochées à la terre, raides, fouaillées par la passion humaine”. (ITTEN, 1990, p.98).

em três principais abordagens: *análises de estruturas*, *análises de sentimento* e *análises dos antigos mestres*.

Nas *análises de estruturas* Itten explorava mais a fundo o caráter objetivo da imagem, sua estrutura matemática, a essência formal da composição.



Fig. 12:
Ticiano Vecellio (1473/90 - 1576)
Retrato do *Papa Paulo III*, 1543



Fig. 13:
Johannes Itten
Análise de espaço

Esta abordagem teve grande influência de seu professor Adolf Hölzel (1853-1934)⁷⁴, responsável pela cadeira de composição na Academia de Stuttgart. Hölzel ministrava conferências procurando “revelar as **leis abstratas** das linhas e das formas que estão na base (dos quadros- R.W.), de uma busca de **estruturas abstratas** existentes mais ou menos disfarçadas.”⁷⁵ (Grifo nosso). Buscava investigar a partir da “análise de quadros tradicionais os esquemas de composição sólidos”⁷⁶.

⁷⁴ Adolf Hölzel nasceu em 1853, na região atualmente conhecida como República Checa. Filho de um livreiro e editor, Hölzel estudou desenho desde pequeno. Em 1871 estudou na Academia de Viena como aluno convidado. Em 1879 fez mestrado na Academia de Munique onde **estudou a disciplina de composição com Wilhelm von Diez. Em 1901, depois de duas viagens de estudo a Paris, Hölzel publicou seu primeiro trabalho teórico intitulado “Sobre formas e distribuição de massa na imagem”, publicado na revista vienense *Ver Sacrum*. Em 1903 apresentou uma conferência no Instituto de Arte Städel, em Frankfurt, intitulada “Sobre o meio de expressão artístico e sua relação com a imagem natural”, publicada em 1904 na revista *Die Kunst für Alle*. A partir de 1905, após uma série de viagens de estudo pela Europa, Hölzel é nomeado **professor da cadeira de composição da Academia de Stuttgart, onde iniciou seus estudos teóricos e práticos acerca da abstração na pintura**. Contudo, é apenas a partir de 1913, que Hölzel de fato se aprofunda na abstração pura, vindo a influenciar importantes artistas da Arte Moderna, entre eles, Johannes Itten. Em 1916 é nomeado diretor da Academia de Stuttgart, e realiza sua primeira exposição “Hölzel e seu Círculo”, contando com trabalhos de Johannes Itten, no Kunstverein Freiburg na Brisgóvia, sudoeste da Alemanha. Hölzel morreu em 1934, em Stuttgart. (Grifo nosso) Disponível em: <http://www.adolf-hoelzel.de/biografie>. Acessado em 27 dez. 2013.**

⁷⁵ “*décélérer les lois abstraites des lignes et des formes qui sont à la base (des tableaux – R.W.)*”, donc d’une recherche des structures abstraites existantes plus ou moins dissimulées”. (ITTEN,1990, p.11).

⁷⁶ “*l’analyse de tableaux traditionnels des schémas de composition solides*”. (ITTEN,1990, p.21).

Desde 1905, Hölzel já havia iniciado uma série de trabalhos que pouco a pouco intensificavam a abstração da imagem, como sua famosa pintura *Composição em Vermelho I* (Fig.14), pintada neste ano e apenas exibida em 1916, em sua primeira exposição *Hölzel e seu Círculo* na Brisgóvia.⁷⁷

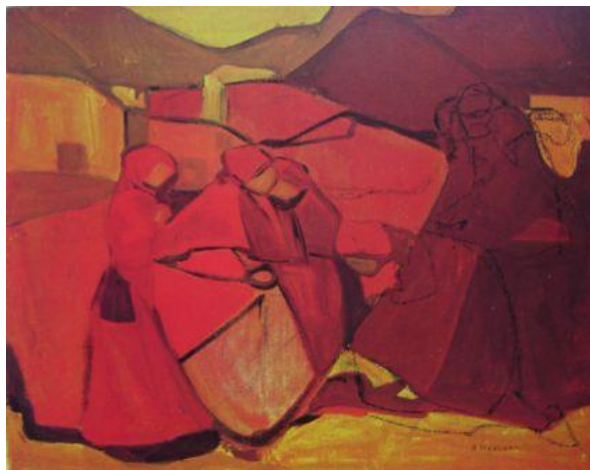


Fig.14:
Adolf Hölzel
“Composição em vermelho I”, 1905

Nas *análises de sentimento*, Itten explorava o caráter subjetivo da imagem, principalmente do aluno enquanto analisa uma obra de arte. Para Itten, a arte é uma excelente ferramenta para nos conhecermos melhor e assim desenvolvermos nossa personalidade. Não apenas isso, este tipo de análise também possibilita um entendimento mais aprofundado da obra em questão, assim como dos aspectos que são a base da pintura. Wick destaca que o fato de ser subjetivo não implica em arbitrário. O objetivo permite a concretização, a materialização do subjetivo, o torna visível enquanto o subjetivo confere vida, alma ao objeto.

Assim não há uma cisão entre os dois aspectos, apenas um enfoque maior numa ou noutra questão dependendo do exercício. Mas sempre demonstrando a relação entre a forma e o conteúdo na arte.

Por último, seguindo a classificação proposta pelo historiador Rainer Wick, chegamos nas *análises dos antigos mestres*, que diferente dos estudos anteriores, não estão diretamente entrelaçadas ao quadro estudado, mas antes buscam “uma ‘nova forma de intelectualidade’

⁷⁷Disponível em: <http://www.adolf-hoelzel.de/werk/dachau>. Acessado em 27 dez. 2013. Para alguns autores, Hölzel foi um dos pioneiros do abstracionismo no século XX. Segundo Mario De Michelli, “O problema das datas é relativamente difícil, mas não é um problema fundamental. Quem foi o primeiro artista a fazer uma escultura ou um quadro abstrato? Existem desenhos abstratos de Picabia que remontam a 1907, mas talvez o alemão Hölzel o tenha precedido.” (DE MICHELLI, 1991, p.229).

que não se encerra na representação da ‘essência’ das diferentes obras, mas visa mais a formular algo como uma lei universal.”⁷⁸

Itten não busca um formalismo científico reduzindo uma pintura a uma estrutura matemática. Analisa a poética da obra a partir da relação entre a forma e o conteúdo. Num estudo de uma de suas alunas fica evidente sua metodologia. Trata-se da análise do afresco “Anunciação à Ana” de Giotto (Fig.15), realizada em 1919 por Margit Téry-Adler (Fig.16), aluna vienense que acompanhou Itten na Bauhaus de Weimar. Itten explicando o estudo de sua aluna demonstra que “o que há de misterioso na Anunciação” é o fato de que “as figuras estão colocadas de **modo abstrato** no claro-escuro da sala”⁷⁹. O historiador Rainer Wick destaca que neste caso fica claro que a atitude de Itten não se resumia a “simples demonstração das leis regendo o quadro”, mas também de uma “tentativa de usar a forma e o conteúdo como pontos de observação”.⁸⁰



Fig.15:
Giotto di Bondone
Anunciação a Santa Ana, (1303- 1310)

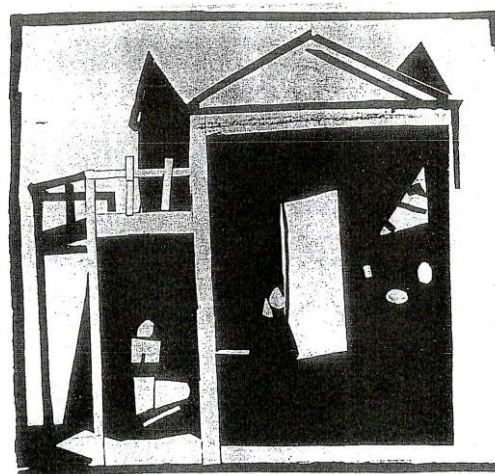


Fig.16:
M. Téry-Adler
Análise de “Anunciação a Santa Ana” de Giotto, 1918

Wick afirma, que a metodologia de Itten não se trata de “explorar a história livremente, de onde se acredita poder tirar logo isso ou aquilo à vontade, mas de questionar profundamente as bases da própria criação artística, estudando as obras dos mestres.”⁸¹

⁷⁸ “On y voit Itten à la recherche d’une ‘nouvelle forme d’intellectualisme’ qui ne prend, en aucun cas, fin dans la représentation de ‘l’entité’ des différentes oeuvres d’art, mais qui vise bien plus à formuler quelque chose comme une loi universelle.” (WICK in ITTEN, 1990, p.12).

⁷⁹ “les figures sont posées de manière abstraite dans le clair-obscur de la pièce”. (ITTEN, 1990, p.30).

⁸⁰ “Il est évidente qu’il s’agit ici d’une tentative d’utiliser la forme et le contenu comme points d’observation, donc de ne pas s’en tenir à la pure démonstration des lois régissant le tableau”. (WICK in ITTEN, 1990, p.30).

⁸¹ “Il ne s’agit pas ici de l’exploitation de l’histoire en tant que carrière dont on croit pouvoir extraire, depuis peu, selon son gré, ceci ou cela, mais de poser plus profondément les fondements de sa propre création artistique en étudiant les oeuvres des maîtres”. (WICK in ITTEN, 1990, p.7).

A teoria formalista iniciada no século XIX acompanhou o desdobramento das duas principais vertentes da primeira metade do século XX, uma que optou pela pura abstração e outra que manteve o interesse pela figuração, muitas vezes chegando à fronteira entre as duas tendências.

Quando iniciamos uma análise mais aprofundada dos artistas desse período percebemos o quão problemático é dividir a história da arte em categorias, já que muitos artistas passeiam livremente por diferentes movimentos e tendências muitas vezes considerados pela crítica como opostos.

As diferentes “vontades” fazem com que se surjam diferentes modos de organização. Em sua “Carta a Chantelou”, Poussin aponta que apenas as maneiras dórica e frígia “foram elogiadas e aprovadas por Platão e Aristóteles que, julgando as outras inúteis, consideravam esse um modo impetuoso e violento, muito rigoroso, e que espantava as pessoas.”⁸² No mesmo trecho, Poussin complementa afirmando que, antes que se complete um ano, espera “pintar um tema com esse modo frígio. Temas como guerras assustadoras são adequados a esse modo.”⁸³

Da mesma forma que os antigos filósofos desprezavam certos tipos de organização, os diferentes contextos também influenciam o desenvolvimento de diferentes modos de compor. Seja ressaltando a grade rítmica composicional, como nas obras de Bandeira de Mello, seja dissolvendo essa estrutura na mancha como nas pinturas de Rembrandt ou de Turner.

No caso de Bandeira de Mello, encontramos dificuldade em enquadrá-lo em um único movimento do século XX. No entanto, procuramos no tópico a seguir apontar possíveis aproximações tanto em relação às pesquisas de sua época como em relação às obras de outros períodos.

1.2. A formação de Bandeira de Mello

Lydio Introcaso Bandeira de Mello nasceu em Leopoldina, Minas Gerais, no ano de 1929. Seu pai Lydio Machado Bandeira de Mello foi um importante matemático, filósofo e jurista brasileiro, tendo publicado 65 livros, alguns traduzidos em universidades norte-americanas, compondo um sistema de associação entre a filosofia e a matemática. Sua

⁸² LICHTENSTEIN, 2006, Vol. 7, p.38-39.

⁸³ LICHTENSTEIN, 2006, Vol. 7, p.39.

presença enquanto pai e intelectual foi marcante na vida do jovem Bandeira de Mello, já que desde muito cedo o artista iniciou sua incursão pela literatura e filosofia.

Aos seis anos teve seus primeiros contatos com a pintura, por meio do encontro com Funchal Garcia (1889-1979), pintor também de Leopoldina, na época aluno de geometria de seu pai. Bandeira lembra que já nessa época percebeu os grandes empastes da pintura de Funchal, de maneira que em suas experiências não hesitava em aplicar tinta sobre o suporte. Pouco a pouco percebia como a pintura tinha uma natureza própria, com leis próprias. Já nesse período ensaiava seus primeiros “murais” nas paredes velhas de sua casa, utilizando apenas água e terra.

Aos oito anos iniciou sua incursão pela literatura, começando com livros de aventura como a coleção “Terra, Mar e Ar”.⁸⁴ Dos doze aos dezessete anos, já havia lido grande parte dos romancistas consagrados da história. Segundo o artista, sua vida era ler, pescar e caçar, já que o rádio era tão ruim, que som só havia o da estática.

Segundo o professor Antonio José da Silveira, as primeiras veladuras que Bandeira de Mello viu na vida, talvez tenham sido das terras das estradas de Minas sobre as casas da região.⁸⁵ De fato, mais do que tonalidades terciárias, o aspecto telúrico da materialidade é frequente na obra do artista, como podemos verificar, tanto nas pinturas abaixo (Fig. 17 e 18), quanto no imenso painel da CAIXA (Fig.161 - Anexo VIII.2). Nas palavras de Silveira:

Ao aproximarmo-nos da poeira dos barrancos que entonam as cores de Minas Gerais, qual as veladuras da pintura, onde os verdes mais viçosos têm tonalidades terrosas, viajamos pelo conteúdo poético da obra de um pintor cujas raízes mineiras presentes em seus temas interioranos são apresentados de maneira grandiosa e universal, transcendendo o estritamente regional. Sua paisagem caracteristicamente mineira, cheia de barrancos, é um espaço de vida, onde o mundo surge como deserto d’alma, sedento de infinito e uma metáfora do transitório.⁸⁶

⁸⁴ Tal coleção foi mencionada por Bandeira de Mello em uma entrevista a presente pesquisa, realizada em setembro de 2014.

⁸⁵ SENAC. [Filme-DVD]. Rio de Janeiro, SENAC, 2006. DVD da Palestra sobre a obra de Bandeira de Mello realizada no SENAC do Rio de Janeiro em 9 fevereiro de 2006.

⁸⁶ SILVEIRA, 2009, p.68.



Fig.17:
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 1973

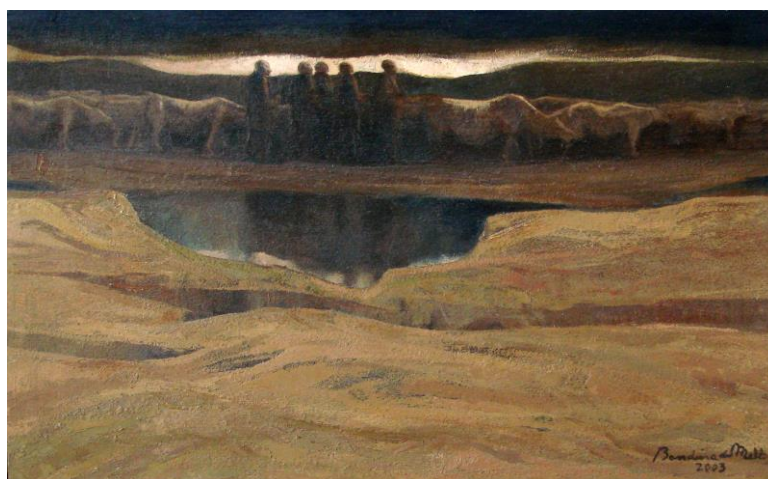


Fig.18:
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 2003

As vivências no interior de Minas, por meio das caçadas, pescarias e brincadeiras associadas às incursões na imensa biblioteca de seu pai viriam a se manifestar em sua obra. Segundo Bandeira, os problemas da existência surgiram ainda na infância, por meio da observação da natureza, quando percebeu que “uns morrem para sustentar os outros.”⁸⁷ A necessidade de sobrevivência do ser humano faz com que forme grupos, em sua constante busca, ainda que frustrada, por um lugar melhor para se viver. Nas palavras do artista:

Na minha infância estão as raízes das paisagens que abrigam os homens. As estradas rudimentares rasgando os relevos do solo, deixando a mostra as entranhas vermelho-terra das montanhas; as tempestades de verão que transformavam o velho Riacho Feijão Cru num rio caudaloso e os fins de tarde como numa quase noite; as boiadas que vez por outra atravessavam a

⁸⁷ Entrevista realizada para a presente pesquisa em 2013.

pequena cidade mineira de Leopoldina e os trabalhadores da terra quase que mimeticamente fazendo parte dela. Os êxodos nada mais são do que a busca do paraíso perdido, do lugar ideal para se viver. Mas este lugar ideal parece estar sempre mais adiante!⁸⁸

A simbólica multidão em êxodo, a que se refere o artista, é visível em uma série de trabalhos ao longo de sua obra (Anexo IV), principalmente nos desenhos mais atuais. Discutiremos, mais a fundo, tais aspectos referentes a temática do artista no segundo capítulo dessa dissertação.

Em 1947, Bandeira de Mello encaminhou-se para o Rio de Janeiro para estudar pintura na Escola Nacional de Belas Artes, instituição presente em toda a sua carreira. Para o vestibular, estudou durante dois meses no Curso Cunha Melo, localizado nas vizinhanças da Praça Mauá, que preparava seus alunos para o Teste de Habilidade Específica da instituição federal.⁸⁹

Já ingresso no curso de Pintura⁹⁰, foi Monitor da cadeira de Desenho de Modelo Vivo regida pelo mestre Marques Júnior (1951), do qual, mais tarde, se tornou Auxiliar de Ensino (1955), Professor Assistente, Professor Adjunto (1977) até conquistar o cargo de Professor Titular. O interesse pelo humanismo iniciado ainda em Minas Gerais por meio do estudo da filosofia e da literatura agora encontrava ressonância no estudo formal da figura humana.

Bandeira define o exercício de desenho de modelo vivo como o ato “de estruturar uma organização de formas que se tornam mais ou menos expressivas, de acordo com determinadas posturas, ao mesmo tempo que [o praticante] vai aprendendo a perceber, realizando um trabalho de representação simultaneamente ligado a um exercício de expressão com a figura.”⁹¹

⁸⁸ Entrevista realizada para a presente pesquisa em 2013.

⁸⁹ O Teste de Habilidade Específica era composto de provas de Desenho, Modelagem e Desenho Geométrico, conforme consta no histórico escolar do artista.

⁹⁰ Segundo consta em Certidão da Escola de Belas Artes (1975), referente ao currículo escolar de Bandeira de Mello, presente no acervo do artista, o curso de Pintura era organizado da seguinte forma - primeiro ano: Geometria Descritiva, Arquitetura Analítica, Desenho, e Modelagem; segundo ano: Perspectiva e Sombras, Anatomia, Modelagem, e Desenho Artístico; terceiro ano: Arte Decorativa, Modelo Vivo, e Pintura; quarto ano: História da Arte, Arte Decorativa, Modelo Vivo, e Pintura; quinto ano: Pintura, História da Arte, Modelo Vivo.

⁹¹ MELLO in CHAVES, 1986, s/p.



Fig.19:
Lydio Bandeira de Mello
“Nu feminino de costas”, 1951.

Enquanto aluno, Bandeira de Mello sentiu grande afinidade com os professores ligados às técnicas tradicionais do desenho e da pintura, como Calmon Barreto (1909-1994)⁹², professor assistente de Marques Júnior (1887-1960) na cadeira de Desenho de Modelo Vivo, que, mais tarde (1951), tornou-se professor catedrático de Desenho Anatômico; Quirino Campofiorito (1902-1993)⁹³, professor de Desenho Artístico, que, marcou Bandeira com suas

⁹² “Calmon Barreto nasceu em Araxá, em 1909. Ainda um menino de onze anos, deixou os sertões do Triângulo Mineiro e foi em busca de conhecimentos na antiga capital, Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1967. Na Casa da Moeda deram-se seus primeiros estudos de Arte. Lá, aprendeu o desenho e a gravura em aço. Breve estaria criando uma série de moedas (as chamadas vicentinas) lançadas em circulação em todo o país. **Aos 14 anos, iniciou os estudos na Escola Nacional de Belas Artes, especializando-se em desenho e escultura.** Depois de obter as premiações preliminares do Salão Nacional de Belas Artes **conquistou, em 1929, o grande prêmio de viagem.** Nos dois anos seguintes, **cursou Escolas de Arte em Roma** e peregrinou pelos museus de toda a Europa. Retornando ao Rio de Janeiro, passou a colaborar com as principais revistas e periódicos da Capital, criando cerca de mil e quinhentas ilustrações de contos, crônicas, livros etc. Também executou um grande número de esculturas, medalhões, camafeus. O monumento dedicado aos "Heróis da Laguna e Dourados" na Praia Vermelha é constituído por várias peças suas; a sede do Banco de Crédito de Minas Gerais possui grandes baixos-relevos de sua autoria. **Em 1942, retornou à Escola Nacional de Belas Artes como professor de "Desenho do Modelo Vivo" e, em 1951, defendeu tese para a cadeira de "Anatomia e Fisiologia Artística", tornando-se Professor Titular.** Por quatro anos assumiu a Direção da Escola, tendo se aposentado em 1967. Ainda na década de sessenta, pintou mais de uma centena de paisagens marinhas de Cabo Frio. A volta à Araxá se deu logo após sua aposentadoria. A partir daí, sua participação no desenvolvimento cultural da sociedade araxaense foi considerável. Criou uma série de pinturas de grande porte, relativas à história da criação da cidade; pintou os vastos campos das redondezas, sempre com a presença dos animais típicos da região; executou painéis de temáticas variadas; esculpiu grandes blocos de mármore e outros tipos de pedras, criando esculturas com temas regionais. Em colaboração com os jornais da cidade, publicou muitos contos de sua autoria. Em 1989 publicou o livro de contos "Araticum". A família guarda outros contos inéditos para futura publicação. Calmon Barreto faleceu no dia 09 de junho de 1994. Em 1984 a cidade dedicou o seu nome à " Fundação Cultural Calmon Barreto". (Grifo nosso). Disponível em: <http://museucalmonbarreto.org/>. Acesso em: 23 nov. 2013.

⁹³ “Quirino Campofiorito (Belém, PA. 1902 – Niterói, RJ. 1993). Pintor, desenhista, gravador, crítico e historiador da arte, ilustrador, caricaturista, professor. Em 1917, no Rio de Janeiro, trabalha como ilustrador nas

noções de estética e filosofia da arte; Edson Motta (1910 -1981)⁹⁴, professor de Teoria e Conservação da Pintura e, segundo Bandeira de Mello, o pai da restauração científica no Brasil; e Marques Júnior⁹⁵, professor de Desenho de Modelo Vivo e aquele que despertou o interesse de Bandeira de Mello pelo magistério.

revistas Tico-Tico e Revista Infantil, e como caricaturista nos periódicos A Maçã, O Malho, D. Quixote e A Máscara. **Inicia o curso de pintura na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, em 1920, e tem como professores Modesto Brocos, Baptista da Costa, Augusto Bracet e Rodolfo Chambelland. Recebe o prêmio de viagem ao exterior em 1929, vai para Paris e lá permanece até 1932, estudando no Ateliê de Pongheon da Académie Julien e na Académie de la Grande Chaumière. Entre 1932 e 1934, reside em Roma e frequenta o curso de pintura da Scuola di Belle Arti di Roma e o curso de desenho do Círculo Artístico e da Academia Inglesa de Roma.** Retorna ao Brasil em 1935, vai morar no Rio de Janeiro, onde publica e dirige, entre outros, o mensário Belas Artes, primeiro jornal brasileiro a tratar exclusivamente de arte, fechado em 1940 por pressão do Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Após um curto tempo no Rio, passa a viver no interior do Estado de São Paulo, período em que organiza e dirige a Escola de Belas Artes de Araraquara, na qual leciona pintura até 1937. Volta para o Rio de Janeiro em 1938, dá aulas de desenho e artes decorativas até 1949 na Enba. Torna-se vice-diretor da Enba e, em 1950, é efetivado na cátedra de artes decorativas. Em 1940, **integra a comissão organizadora da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes - SNBA, no Rio de Janeiro. Também participa do Núcleo Bernardelli, e é eleito seu presidente em 1942.** Visando à reforma do regulamento dessa instituição, em 1957, viaja pela Europa em missão cultural da Universidade do Brasil para observar os programas de ensino de artes decorativas, e aproveita a ocasião para **estudar a técnica de mosaico em Ravena, Itália.** Entre 1961 e 1963, integra a Comissão Nacional de Belas Artes. Ganha o título de professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, em 1981. É autor, entre outros, do livro História da Pintura Brasileira no Século XIX, lançado pelas Edições Pinakothek em 1983, e com ele recebe o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro”. (Grifo nosso). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em: 23 nov. 2014.

⁹⁴ “Edson Motta (Juiz de Fora MG 1910 - Rio de Janeiro RJ 1981). Pintor, restaurador, professor. Inicia estudos de pintura com seu tio, o artista Cesar Turatti. **Por volta de 1927, transfere-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, onde tem aulas de pintura com Rodolfo Chambelland (1879 - 1967) e Marques Júnior (1887 - 1960). Em 1931, funda o Núcleo Bernardelli** com Ado Malagoli (1906 - 1994), José Pancetti (1902 - 1958), Milton Dacosta (1915 - 1988), Quirino Campofiorito (1902 - 1993), Manoel Santiago (1897 - 1987), Bruno Lechowski (1887 - 1941), entre outros artistas. Em 1936, recebe medalha de prata no 42º Salão Nacional de Belas Artes e, **em 1939, é contemplado com o prêmio de viagem ao exterior. Na Europa, desenvolve estudos sobre técnicas de pintura. Ao voltar ao Brasil, executa afrescos na igreja matriz da cidade Dores do Turvo, em Minas Gerais.** Em 1944, de volta ao Rio de Janeiro, é convidado a organizar o Setor de Recuperação de Obras de Arte do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Sphan, permanecendo no cargo de diretor e conservador-chefe até 1976. Entre 1945 e 1980, é professor de teoria, técnica e conservação da pintura, na ENBA, da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. (...) A produção pictórica de Edson Motta reflete questões técnicas e formais defendidas pelo Núcleo Bernardelli, do qual foi o primeiro presidente. Em consonância com as idéias do núcleo, Motta posiciona-se publicamente contra uma pintura que se aproxima de um realismo fotográfico e mecânico. No entanto, seus trabalhos não apresentam mudanças expressivas em relação a alguns professores da Escola Nacional de Belas Artes - Enba, o que também se observa na produção da maioria dos artistas integrantes do Núcleo Bernardelli.

Fortemente influenciadas pelo retorno à ordem, suas pinturas não apresentam grande ousadia, mas ponderação e equilíbrio, em sintonia com a realidade figurativa. Assim, sua trajetória artística não tem como marca o experimentalismo nem a postura vanguardista. É importante ressaltar sua atuação como um dos responsáveis pelo início e desenvolvimento das atividades de restauro de obras de arte no Brasil.

(Grifo nosso). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em: 23 nov. 2014.

⁹⁵ “Augusto José Marques Júnior (Rio de Janeiro, RJ. 1887 – *idem*. 1960). Pintor e professor. **Estuda na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), a partir de 1905, como aluno de Baptista da Costa (1865-1926), Eliseu Visconti (1866-1944), Zeferino da Costa (1840-1915) e Bérard (1846-1910). Recebe o Prêmio Viagem ao Exterior em 1916, com a tela Harmonia em Verde, viajando para Paris em 1917, onde permanece até meados**

No estudo da figura humana, Bandeira destaca a importância de Calmon Barreto, Marques Júnior, Carlos Chambelland (1884-1950)⁹⁶ e Álvaro Fróes da Fonseca⁹⁷.

Segundo Bandeira, Calmon Barreto “era um professor que possuía um conhecimento profundo do desenho e da gravura”⁹⁸ que ensinava a estrutura da forma, aspecto importante em nossa dissertação. Com ele, Bandeira diz ter aprendido sobre o processo de construção da figura humana, o ritmo, a proporção, o equilíbrio, o movimento e a paginação (composição).

Com Chambelland e Marques Júnior, Bandeira aprendeu as sutilezas do claro-escuro e do acabamento de um desenho. Lembra de Chambelland como um artista que parecia possuir um fotômetro no olho.

de 1922. **Frequenta na Académie Julian, o ateliê de Jean-Paul Laurens (1838-1921) e o de Adolphe Dechaenaud (1868-1929) na Académie de la Grande Chaumière, onde estuda os impressionistas, sobretudo Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).** Perde quase todos os seus trabalhos num incêndio em seu ateliê, em 1921. De volta ao Brasil em 1922, é nomeado docente de pintura da ENBA. Rege as cadeiras de desenho figurado (de 1934 a 1937) e de pintura (de 1938 a 1948). Em 1948 torna-se livre-docente da II cadeira de desenho artístico e, em 1950, catedrático de desenho de modelo vivo. Em 1952, é escolhido vice-diretor da Enba. Faz sua primeira exposição individual em 1922, na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro. Expõe em São Paulo em 1923, com Hélios Seelinger (1878-1965) e em 1935, com Henrique Cavalleiro (1892-1975). É presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes e membro efetivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). É responsável pela decoração do restaurante da antiga Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro, e pelas ilustrações do livro *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, de Luiz Edmundo, publicado em 1951”. (Grifo nosso). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24047/marques-junior>. Acesso em: 23 nov. 2014.

⁹⁶ “Carlos Chambelland (Rio de Janeiro, RJ. 1884 – *idem*. 1950). Pintor, decorador, professor de pintura e desenho. Frequenta a Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, no Rio de Janeiro, entre 1901 e 1907, e estuda com Zeferino da Costa (1840 - 1915), Rodolfo Amoedo (1857 - 1941) e Henrique Bernardelli (1858-1936). Em 1907, obtém o prêmio de viagem ao exterior da 14ª Exposição Geral de Belas Artes, com a tela “Final de Jogo”. O artista viaja para Paris, onde conhece a obra do pintor Pierre Puvis de Chavannes (1824 - 1898). De volta ao Brasil, em meados de 1910, cursa gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No ano seguinte, é incumbido pelo governo brasileiro da decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim, na Itália, com Rodolfo Chambelland (1879 - 1967), João Timótheo da Costa (1879 - 1930) e Arthur Timótheo da Costa (1882 - 1922), entre outros. Em 1912, viaja para Pernambuco, onde permanece por três anos e realiza trabalhos de decoração. Nesse período, estuda os aspectos e costumes locais, que servem de tema para a produção de várias pinturas. Faz a decoração do Pavilhão de Festas da Exposição do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, em 1922, no Rio de Janeiro. Na década de 1930, ilustra o livro do escritor e historiador Luiz Edmundo (1878 - 1961), *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. É professor da Enba de 1946 a 1950”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6113/carlos-chambelland>. Acesso em: 23 nov. 2014.

⁹⁷ “Nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Fróes da Fonseca iniciou o curso de Medicina, na faculdade local, em 1908 e se transferiu um ano depois para o Rio de Janeiro, onde terminou o curso. Na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, foi monitor voluntário da cadeira de Anatomia Descritiva em 1911 e monitor efetivo em 1912 e 1913. Formou-se em 1914 e, no mesmo ano, habilitou-se à livre-docência na cátedra de Anatomia dessa faculdade. Atuou no magistério como professor de Anatomia Médico-Cirúrgica nos principais centros do Brasil, com uma trajetória que incluiu a Faculdade de Medicina de Porto Alegre, (...) (1919); a Faculdade de Medicina da Bahia, (...) (1920); a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, (...) (1926); a Faculdade Nacional de Odontologia do Rio de Janeiro, (...) (1934), (...); e a **Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, como catedrático de Anatomia e Fisiologia Artística (1946)** (Pourchet, 1980, p. 5). Também foi professor de antropologia física no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1926-1934), professor de antropologia na Missão Cultural Brasileira, na Universidade de Asunción (1953-1954), Paraguai, e no Instituto de Antropologia Tropical, na Faculdade de Medicina do Recife (1961) (Pourchet, 1980, p. 5)”. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a05v7n3>. Acesso em: 15 jan. 2014.

⁹⁸ Entrevista realizada com Bandeira de Mello para a presente pesquisa em 2014.

É interessante observar que tais diferenças no método de ensino dos professores são visíveis em seus trabalhos pessoais. Analisando o desenho de modelo vivo desses artistas, percebemos que Calmon acentua a configuração da forma em seus desenhos (Figs. 20 e 33). As mudanças de plano são enfatizadas nos acidentes da linha de contorno (Fig.34). Em sua formação, Calmon Barreto especializou-se em Desenho e Escultura, tendo trabalhado como gravador de medalhas da Casa da Moeda. Talvez seu interesse pela forma táctil se manifeste também em seus desenhos de modelo vivo. Por outro lado, Marques Júnior parece estar mais atento à mancha (Fig.21). O desenho se aproxima da pintura, as formas são indefinidas, não há o interesse em fechá-las, pelo contrário, a dinâmica se dá pela variação tonal das manchas e não pelo movimento da linha de contorno. Nas palavras de Bandeira: “Marques Júnior possuía um desenho sensível, com grande riqueza de passagens e meias tintas, atento às sutilezas do claro-escuro.”⁹⁹ Os instrumentos utilizados pelos artistas na confecção de seus desenhos também confirmam nossa hipótese. Segundo Bandeira, Marques utilizava pincel em seus desenhos, de maneira a dispersar o carvão em manchas. Já Calmon utilizava os dedos como esfuminho, de maneira a construir o volume de uma maneira mais restrita, mais atento à forma.



Fig. 20
Calmon Barreto
Nu masculino (academia), 1930



Fig. 21
Marques Júnior
Figura Masculina em Pé de Frente, 1911

⁹⁹ Entrevista realizada com Bandeira de Mello para a presente pesquisa em 2014.

Das técnicas apontadas acima, Bandeira se aproxima de Calmon, já que utiliza com mais frequência os dedos do que os pincéis para espalhar o carvão.¹⁰⁰ Seus desenhos de modelo vivo posteriores à época de estudante da Escola, destacam a forma, a linha, mais do que uma atmosfera luminosa característica dos impressionistas (Figs. 22 e 23).



Fig.22:
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 2006.

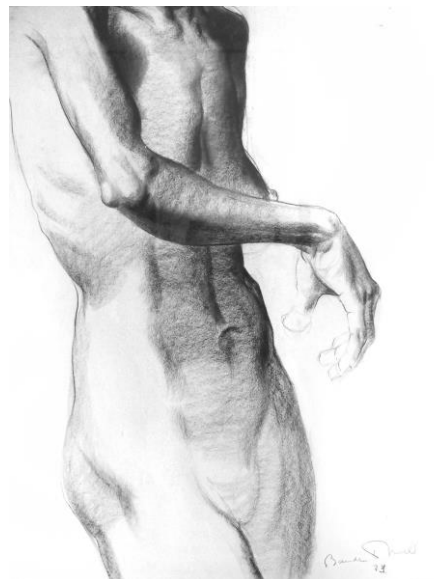


Fig.23:
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1973.

Tais aspectos também são perceptíveis na pintura desses professores. No trabalho de Calmon Barreto o desenho das formas é enfatizado, tanto pelas linhas, quanto pelas áreas de cor, que parecem subordinar-se ao limite das formas. De outro modo, Marques Júnior e Chambelland se aproximam do Impressionismo. Em suas pinturas, a forma é, muitas vezes,

¹⁰⁰ Em suas aulas de desenho de modelo vivo, Bandeira de Mello costuma ensinar a seus alunos a fazerem uma pequena mancha com *sauce* ou crayon no canto superior do papel (lado direito se o aluno for destro, esquerdo se for canhoto). Tal mancha funciona como uma espécie de “reserva” de preto, na qual o aluno esfrega firmemente o dedo mínimo da mão, até que possa usá-lo como um esfuminho para manchar o papel. O polegar costuma ser utilizado como borracha, para tirar o excesso de carvão do papel. Para demonstrar essa última técnica, o artista encosta o polegar firmemente sobre a área a ser suavizada e num movimento único e lento retira uma parte do carvão do papel. Enquanto o dedo mínimo permanece “sujo”, o polegar é limpo em um pequeno “trapinho” durante a seção de desenho. Tal técnica de utilizar uma “reserva” de crayon no canto direito superior do suporte era também utilizada na Academia brasileira do século XIX, já que muitos desenhos do acervo do Museu Dom João VI possuem a pequena mancha no papel. No entanto, percebe-se abaixo da pequena reserva, um rastro em degradê. Tal movimento caracteriza a marca do esfuminho do artista, que, após “carregá-lo” na reserva de crayon, tirava o excesso de pigmento logo abaixo dessa área. Quando questionado sobre o uso de um esfuminho para desenhar, Bandeira respondeu, levantando as duas mãos abertas, que “tem dez em suas mãos”, o que não o impede de utilizar o instrumento de couro ou papel quando necessário. Normalmente, Bandeira utiliza o esfuminho em áreas menores, nas quais precisa de maior precisão. Para isso, confeccionou esfuminhos de variados tamanhos, com uma fina pelica de couro enrolada com cola de contato (cola de sapateiro) nos dois lados do couro. Depois de passar a cola e enrolar a pelica, o artista apontou o instrumento com uma faca.

dissolvida em favor da atmosfera geral da mancha e das vibrações cromáticas. Vale destacar que Marques Júnior foi aluno de Visconti.

Nas palavras de Bandeira de Mello, “Carlos Chambelland morreu pouco tempo depois que iniciei as aulas de Modelo Vivo da qual ele era o mestre. Mas neste pouco tempo, sempre que podia o consultava, principalmente nas questões relativas ao claro escuro, texturas e modelado.”¹⁰¹ Além dos professores citados, Bandeira procurava outros professores que admirava, como Henrique Cavalleiro (1892-1975)¹⁰², professor de Arte Decorativa com quem conversava sobre as técnicas de pintura e Archimedes Memória (1893-1960)¹⁰³, professor catedrático de Grandes Composições de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e

¹⁰¹ (Entrevista realizada para a presente pesquisa em 2014). Uma das histórias marcantes de seu contato com Chambelland aparece em uma entrevista de Bandeira de Mello a Walmir Ayala. Após terminar um delicado desenho de modelo vivo, em tamanho natural, no qual havia trabalhado durante duas semanas, especialmente nos valores do claro-escuro, foi abordado pelo professor. Nas palavras de Bandeira: “o velho Chambelland aproximou-se, analisou e perguntou “Tens um pano aí?”. Entreguei a ele um pedaço de pano e ele acrescentou: “não sou eu que vou usar, é você, bata um pano em cima desse desenho e apague tudo”. Não discuti, apesar de um instante de íntima revolta. Feito isto ele me disse que o trabalho não estava ruim, mas que me havia provocado é para que eu compreendesse que era sempre possível fazer melhor, e ter coragem de recomeçar”. (MELLO in CHAVES, 1986, s/p.).

¹⁰² “Henrique Campos Cavalleiro (Rio de Janeiro, RJ. 1892 – *Idem*, 1975). Pintor, desenhista, caricaturista, ilustrador e professor. Começa estudando desenho e, cedo, faz ilustrações para a revista *O Malho*. **A partir de 1910, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), é aluno de Zeferino da Costa (1840-1915) e Eliseu Visconti (1866-1944)**, que posteriormente se torna seu sogro. **Ganha o prêmio de viagem ao exterior em 1918, ano em que matricula-se na Académie Julian, em Paris.** Fica na escola apenas seis meses, montando em seguida seu próprio ateliê, onde trabalha até o final de sua estada. Em 1923 e 1924, expõe na *Société Nationale des Beaux-Arts* e no *Salon des Artistes Français*. Volta em 1925 e faz uma individual no Rio de Janeiro e outra em São Paulo. Sua atividade de ilustrador e caricaturista continua e ele colabora com os periódicos *Fon-Fon*, *A Manhã*, *O Teatro*, *O Jornal*, *Ilustração Brasileira* e *O Cruzeiro*. Em 1930, retorna a Paris para estudar artes decorativas. A partir de 1938, ocupa interinamente a cadeira de arte decorativa na ENBA e, mais tarde, torna-se professor de pintura por concurso. Participa da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, e, no ano seguinte, da mostra Um século de Pintura Brasileira, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Em 1965, recebe o título de professor emérito da ENBA. Abre uma retrospectiva no MNBA em 1975, pouco antes de sua morte.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6110/henrique-cavalleiro>. Acesso em: nov. 2014. Segundo Bandeira de Mello, Henrique Cavalleiro lhe enviou um telegrama, na década de 1970, falando sobre o painel da CAIXA, mas não sabe onde se encontra. Em sua época de estudante da ENBA, (de 1946 a 1951), procurava orientações de Cavalleiro, por encontrar nele a experiência de um pintor que tinha as vivências do fazer.

¹⁰³ Archimedes Memória (Ipu, CE. 1893 - Rio de Janeiro, RJ. 1960) mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1911, para estudar desenho na Escola Nacional de Belas Artes. Transferiu-se para o curso de arquitetura, formando-se em 1917. Em 1920 ingressou no corpo docente da Escola, onde foi professor catedrático de “Grandes Composições de Arquitetura” e, posteriormente, diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil. Foi um importante arquiteto brasileiro, dentre as principais obras destacam-se: “plano urbanístico da Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Calabouço, em 1922; projeto do Palácio Pedro Ernesto - Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro; projetos da Igreja de Santa Terezinha no Túnel Novo, e das sedes do Hipódromo da Gávea e do Botafogo de Futebol e Regatas; projeto do Palácio das Indústrias, hoje Museu Histórico Nacional; Palácio da Festas; Rio Cassino, no Passeio Público; altar-mor da Igreja da Candelária; além de inúmeras residências. Seu projeto mais imponente foi o do Palácio Tiradentes, edifício em estilo eclético, destinado a abrigar a Câmara dos Deputados, realizado em parceria com Francisco Cuchet. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Archimedes_Memoria. Acesso em: out. 2014). Bandeira de Mello pintou seu retrato, que encontra-se atualmente na entrada do auditório do 5º andar da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Prédio da Reitoria.

Urbanismo da Universidade Do Brasil, a quem Bandeira consultava sobre a composição de suas pinturas.

Com Fróes da Fonseca, Bandeira estudou a anatomia humana, tendo inclusive assistido à dissecação de cadáveres sob a orientação do professor. Tal conhecimento, provavelmente, o ajudou no domínio sobre a figura humana, em sua manipulação e distorção poética. Além de se manifestar na construção externa das figuras, já na década de 1950, Bandeira de Mello intensificava a estrutura óssea de suas figuras, a fim de dramatizá-las. Em alguns casos, tal intensificação faz com que os ossos se tornem aparentes, revelando as entranhas de seus personagens, como podemos observar na perna direita da figura de Tiradentes (Fig.44). Em outros casos, a figura se manifesta apenas com os ossos, sem carne, conferindo uma expressão fantasmagórica.

Em 1951, Bandeira de Mello obteve a Medalha de Bronze e no ano seguinte concluiu o curso de Pintura conquistando a Medalha de Ouro. Em 1961, ganhou o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro promovido pelo Salão Nacional de Belas Artes. Permaneceu na Itália durante dois anos, onde executou dois afrescos numa ermida medieval. Voltou para o Brasil em 1964 e retomou o trabalho como professor da Escola Nacional de Belas Artes, trabalhando até 1991. Em 1970, recebeu o título de “Notório Saber” da Congregação da Escola de Belas Artes. No mesmo ano realizou a pintura do painel do edifício-sede da CAIXA Econômica Federal do Rio de Janeiro, que, após um incêndio, teve sua reconstrução feita pelo próprio artista em 1974.

Desde 1959, Bandeira de Mello ministra aulas de modelo vivo em seu ateliê na Rua das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, trabalho que continua exercendo, além de sua incansável produção pessoal.

Nesta dissertação, analisaremos principalmente a importância do professor Edson Motta com seus ensinamentos sobre composição e sobre a “cozinha da pintura”, já que foi este quem ensinou a técnica do afresco ao jovem artista. E também a relevância de Quirino Campofiorito na constituição de sua formação estética e intelectual. O trabalho pessoal deste professor contava com pesquisas semelhantes às que discutimos neste trabalho, como a geometrização da composição intensificando as linhas estruturais e o interesse pela temática social, que será melhor discutida no segundo capítulo.

Edson Motta foi responsável pela formação técnica de Bandeira de Mello, algo que marcaria profundamente sua relação com a arte. Sob sua orientação, o pintor, ao lado de seus

colegas de escola¹⁰⁴, começou a fazer testes da técnica milenar nos muros do quintal de uma velha casa na Rua Correa Dutra, Catete, no Rio de Janeiro. As dúvidas eram solucionadas com consultas ao mestre Edson Motta, que, segundo relato de Bandeira, era um professor exemplar, sempre preciso e generoso em seus conselhos.

Edson Motta, mesmo sendo um profissional da restauração e professor de uma disciplina voltada para a “cozinha da pintura”, foi também um pesquisador da composição pictórica. Em seu livro “Fundamentos para o Estudo da Pintura”, publicado em 1979, encontramos informações relevantes sobre a composição e sua estrutura abstrata. Analisando obras figurativas que vão desde Andrea del Sarto (1486-1531) a Picasso (1881-1973), Motta demonstra de que modo os elementos formais da imagem suscitam emoções e constroem significados.

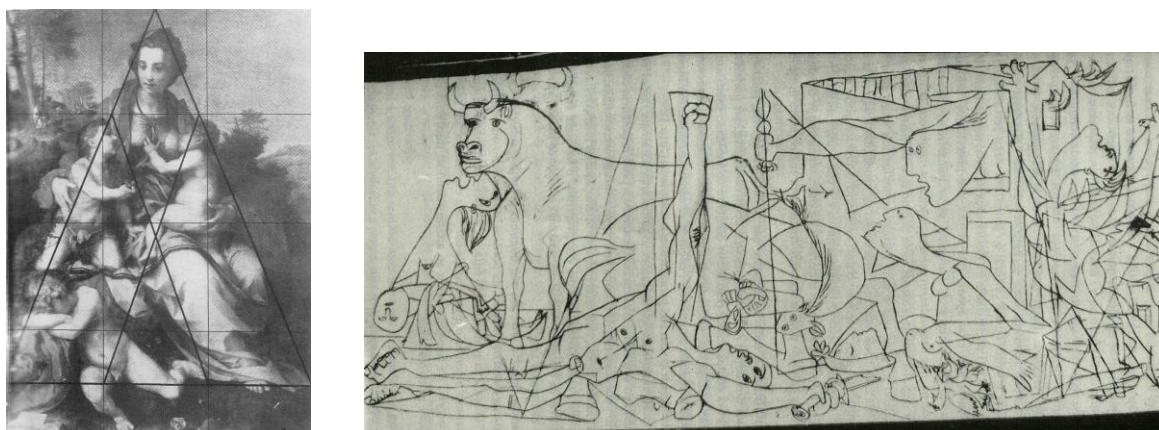


Fig. 24:

Imagens retiradas de MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

Observando as duas imagens da figura acima (Fig.24) fica claro de que maneira a estrutura oculta presente na obra de Andrea del Sarto, à esquerda, intensificada pela análise de Motta, também se manifesta na obra de Picasso, com a diferença de que na imagem da direita, Motta não precisou interferir para demonstrá-la. É fato que esta última demonstra um estágio inacabado da *Guernica*, no entanto, tais ritmos compositivos, presentes na obra final, não foram ocultos com a mesma intensidade com que Andrea del Sarto os integrou aos elementos iconográficos de sua composição. Tal intensificação da grade estrutural da composição realizada por Picasso foi comum a muitos artistas do século XX.

¹⁰⁴ Bandeira de Mello não tem certeza quanto aos colegas que o acompanharam nos estudos de afresco. Em uma das entrevistas à presente pesquisa citou José Silveira D'Ávila e Luis Carlos Palmeira.

É interessante ressaltar que a maneira como Edson Motta aborda o tema nos remete à forma como o pintor francês André Lhote também trata do assunto em seu *Traité du paysage* de 1939. Analisando uma série de estruturas matemáticas que visam uma divisão rítmica harmônica das superfícies, ambos autores chegam ao termo “traçados reguladores” para se referir as estruturas que organizam uma composição.

Motta define que os traçados reguladores:

destinam-se a organizar a composição, proporcionando espaços, formas, linhas, pontos dominantes e auxiliares. Eles fornecem uma série de espaços de diferentes dimensões e similares, até certo ponto, em suas formas, que se compensam e se reproduzem em torno de eixos medianos, verticais e horizontais. Talvez a razão da harmonia gerada seja o resultado da relação proporcional entre várias grandezas que fazem surgir a similitude das formas resultantes. Os espaços originados por esses delineamentos rebatem-se uns aos outros e evitam o movimento desordenado da composição, tanto quanto a uniformidade monótona. Os traçados composicionais têm sido alterados segundo os desígnios, a determinação e a vontade de cada época.¹⁰⁵

Não queremos com isso afirmar que Edson Motta tenha escrito este capítulo influenciado pelo pintor francês, apesar deste constar na bibliografia de seu livro, mas antes, queremos apontar que certos princípios da imagem, chamados por Lhote de “invariantes plásticos”¹⁰⁶, foram estudados por muitos artistas do século XX.

Acreditamos que as ideias de Lhote não eram tão restritas¹⁰⁷, já que o mesmo “Tratado de Paisagem” que aparece na bibliografia de Motta, consta na tese “O Ensino da Pintura” de Bandeira de Mello¹⁰⁸. Além disso, o artista assistiu como ouvinte as aulas de Lhote no Brasil, realizadas em 1952, no antigo ateliê de Manuel Santiago, atualmente ateliê do próprio Bandeira de Mello, no Rio de Janeiro.¹⁰⁹

¹⁰⁵ MOTTA, 1979. p.62.

¹⁰⁶ LHOTE, 1943, p.68. Lhote também utiliza o termo “imperativos plásticos” para se referir às leis que regem a pintura.

¹⁰⁷ “André Lhote terá sido seguramente, depois dos mestres acadêmicos do século XIX, o artista francês mais procurado por seus colegas brasileiros. Além dos alunos que frequentaram as aulas no Rio, Lhote terá recebido outro tanto, em épocas diferentes, na sua academia da Rue Odessa, 18, em Paris. Entre outros, Tarsila, Ruy Campelo, Genaro de Carvalho, Mário Silésio, Francisco Brenand, Iberê Camargo, Frank Schaeffer, Antônio Gomide, Camargo Freire, Sorensen, Ione Saldanha, Vera Mindlin, Fernando Velloso, Sérgio Campos Melo, Armando Pacheco e Teresa Nicolao.” (MORAIS, 1995, p.219-220).

¹⁰⁸ MELLO, L. I. B. *O Ensino da Pintura*. Tese apresentada ao concurso para provimento da primeira cadeira de pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: UB/ENBA, 1965.

¹⁰⁹ O atual ateliê de Bandeira de Mello pertencia ao pintor Manuel Santiago, que ao voltar da Europa em 1936, encomendou a construção do edifício a partir da planta de um ateliê parisiense.

Lhote ensinava pintura por meio de exercícios de desenho de modelo-vivo e natureza morta, sempre utilizando imagens de obras de pintores variados para demonstrar alguns princípios básicos da imagem, como a composição, por exemplo. Depois de terminado os desenhos a carvão, os alunos eram orientados a iniciar uma pintura, com têmpera guache sobre papel, a partir das composições que tinham criado no exercício de observação.¹¹⁰



Fig.25:

Trabalhos de Anna Letycia Quadros (1929-) realizados no curso de André Lhote no Rio de Janeiro, 1952.

De acordo com artigo do jornal Correio da Manhã, depois de “colocado o modelo na pose escolhida, [Lhote] explicava brevemente o que desejava que fosse feito, ilustrando suas palavras com reproduções de Rembrandt, Ticiano, Veronese, Cranach, insistindo em que não existe arte moderna e arte antiga. Existe apenas arte boa e ruim.”¹¹¹

Segundo o repórter do jornal, Lhote:

descreve o modelo vivo, parte por parte, traduzindo-o em linha, cor, planos e **figuras geométricas simples**. (...) É necessário que em cinco minutos sejam capazes de traçar **hieróglifos** de uma pintura, isto é, **signos abreviados abstratos**. A um aluno que iria viajar para Paris disse: “É preciso que você saiba sintetizar antes de ir a Paris, senão eles lá o devoram”.¹¹² (Grifo nosso)

Jean Boghici, que também frequentou as aulas no ateliê de Laranjeiras, recorda Lhote:

¹¹⁰ Tal informação foi concedida por Anna Letycia Quadros em entrevista ao autor (2014). A artista participou do curso de André Lhote no Rio de Janeiro em 1952.

¹¹¹ MORAIS, 1995. p.217.

¹¹² *Id., Ibid.*

com um avental branco, dizendo que a alma da pintura era o desenho. Tudo começava, então, com o **traçado regulador**, a figura ou objeto reduzido ao seu **esqueleto**. Buscava-se a **geometrização**, mesmo as curvas eram construídas com retas.¹¹³ (Grifo nosso)



Fig.26:
Anna Letycia Quadros
Pintura realizada no curso de André Lhote, 1952

Segundo Iberê Camargo, o tratado de anatomia de Andre Lhote era a geometria, da natureza “aprendia a lógica de sua construção”. O pintor lembra-se de Lhote exclamando em suas aulas: “*il faut géométriser*”. Nas palavras de Iberê: “Preocupado em criar obra clássica, permanente, usando a nova linguagem pictórica, iniciada por Cézanne, repete: ‘*Il faut refaire les anciens maitres*’.”¹¹⁴

Alguns pesquisadores utilizam o termo classicismo para se referir ao “‘estilo linear’ nas formas de representações visuais”¹¹⁵, bem como o interesse por uma figuração arquetípica e atemporal.¹¹⁶ Renato Amorim, em sua pesquisa sobre o “Retorno à Ordem”¹¹⁷, aponta que

¹¹³ BOGHICI in MORAES, 1995, p.218.

¹¹⁴ CAMARGO in MORAES, 1995, p.220.

¹¹⁵ “O termo Classicismo é aqui empregado para identificar não só a inspiração em modelos da Antiguidade Clássica, da arte de Grécia e Roma, mas também uma linhagem classicista presente em períodos como o Renascimento e Neoclássico, no sentido da utilização de um “estilo linear” nas formas de representações visuais, identificado por Heinrich Wölfflin no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*”. (AMORIM, 2012, p.5)

¹¹⁶ *Id., Ibid.*, p.10.

¹¹⁷ O termo “Retorno à Ordem” é amplo e abarca diferentes grupos de regiões distintas da Europa, principalmente da França (*Rappel l'Ordre*), Itália (Novecento Italiano) e Alemanha, na época República de Weimar (Nova Objetividade Alemã), que a partir de 1918 apresentaram “em suas obras a restituição de valores da cultura visual tradicional local”. (*Id., Ibid.*, p.4).

os conceitos de Classicismo e de Realismo¹¹⁸, além de ampla significação para a História da Arte, são retomados na arte do período entre guerras do século XX.¹¹⁹ Isso se torna evidente no próprio comentário de Iberê em relação a Lhote, como apontado acima: “Preocupado em **criar obra clássica**, permanente, usando a nova linguagem pictórica, iniciada por Cézanne, repete: *‘Il faut refaire les anciens maîtres’*.”¹²⁰ (Grifo nosso)

Segundo Amorim, “o termo *Rappel l’Ordre*, inicialmente, foi utilizado pelos pintores e críticos franceses Roger Bissière (1888-1964) e Andre Lhote (1865-1962), em seus comentários na ocasião de uma exposição em 1919 do pintor George Braque (1882-1963)”¹²¹ em Paris. Ainda segundo o autor,

De certo, a retórica do “chamado à ordem” (...) apresentava-se como um legado do Cubismo no período entre guerras, diferenciando-se do naturalismo e dos movimentos mais radicais de vanguarda como o Surrealismo e Dadá, que mantinham uma postura mais sistemática de ruptura com a tradição e a ordem instituída. Em seu significado original, o termo *Rappel l’Ordre*, derivando do termo jurídico “ordem do dia”, se refere mais precisamente a um “chamado” à ordem, no sentido de uma convocação, colocando o problema da tradição como fonte de rejuvenescimento para a arte moderna.¹²²

Tais anseios do “classicismo moderno” se manifestavam não apenas na França, mas também na Itália¹²³ e Alemanha¹²⁴, com reverberação no Brasil¹²⁵. Amorim destaca a

¹¹⁸ “O termo Realismo também possui uma significação ampla na história e crítica da arte. Utilizamos aqui o emprego do termo tanto no sentido de ‘uma intenção de representar as coisas de modo preciso e objetivo’, a partir da observação da realidade tangível (que chamamos realismo naturalista), quanto na ênfase em ‘temas ligados à vida ou atividades do homem comum’”. (*Id., Ibid.*, p.5).

¹¹⁹ *Id., Ibid.*, p.4-5.

¹²⁰ CAMARGO in MORAES, 1995, p.220.

¹²¹ AMORIM, 2012, p.13.

¹²² AMORIM, 2012, p.15.

¹²³ “Podemos dizer que o clima de restauração dos valores clássicos na arte do entre guerras na Itália, se instaurou a partir das transformações nas obras dos artistas Giorgio De Chirico (1888-1978) e Carlo Carrá (1881-1966).” *A Scuola Metafisica*, como nomearam seu grupo tinha como princípios básicos “provocar estados de espírito que levam a duvidar da existência impessoal do mundo empírico; vendo cada objeto como a parte exterior de uma experiência interna, da imaginação, enigmática em seu significado. Paradoxalmente, propunha que este mistério devia surgir de associações que surgem da observação cotidiana, através de composições sólidas e de uma clareza calcadas num classicismo, num estilo linear que rejeita a expressão espontânea”. (AMORIM, 2012, p.25). Além de um claro interesse pelas composições murais do renascimento, De Chirico, que chegou a se definir como um “Pintor Clássico” também buscava a valorização do *metier*, por meio do resgate das técnicas tradicionais da pintura italiana, como a têmpera, por exemplo. (AMORIM, 2012, p.26-27). Posteriormente, na década de 1920, com o crescimento do número de artistas, de diferentes locais da Itália, interessados na “plástica do Tre e Quattrocento, afirmando um interesse renovado pela tradição da arte italiana sem contudo renegar completamente, em sua identidade moderna, as conquistas plásticas dos movimentos de vanguarda como o Cubismo e Expressionismo” é criado o termo “*Novecento Italiano*” para nomear o movimento. (AMORIM, 2012, p.30).

influência de Cézanne sobre esses artistas, principalmente por meio de sua concepção plástica de:

(...) redução das formas da natureza em formas abstratas: cilindro, cone e esfera; concepção esta, intimamente ligada ao “classicismo moderno” do Novecentos, como nos informa o crítico italiano [Marco Lorandi]: “No geral, a ligação de Cézanne surge interpretada nas inovações mais vistosas de redução do particular do anedótico: unidade e síntese de visão mediante a geometrização volumétrica do espaço que ‘decanta’ a sensação de qualquer resíduo verista, de qualquer reprodução descritiva. A experiência cezanniana parecia, portanto, repropor aos olhos dos novecentistas a mesma ótica do processo **abstratizante** do mundo antigo, clássico-classicista-neoclássico, ao submeter o natural aparente capaz de quintessenciar o valor ideal ou simbólico da imagem.”¹²⁶ (Grifo nosso)

Para Lhote, a intensificação do “plano tradicional da construção espacial” explorado por Cézanne (1839-1906) e Seurat (1859-1891), se diferenciava da “trituração cósmica” dos impressionistas¹²⁷, ou seja, a dissolução das formas em manchas. Seurat, “espírito mais científico”, buscou o “lirismo didático” de Poussin, como “na ordem dos equilíbrios estáticos”, e o “movimento geometrizado” de El Greco (1541-1614), a fim de resgatar a clareza da composição dos antigos mestres lineares¹²⁸. Atitude que, principalmente com Cézanne, inspirou o movimento cubista no início do século XX¹²⁹. A geometrização da forma, tão explorada desde então, é chamada por Lhote de “musculatura das formas.”¹³⁰

¹²⁴ “No período entre guerras na Alemanha, que se iniciou politicamente com a instauração da República de Weimar após a derrota na Primeira Guerra, nota-se em um vasto número de artistas, o retorno gradativo, principalmente a partir de 1920, a uma arte figurativa caracterizada pela clareza narrativa; voltada para a temática de crítica social e política, acrescidas de motivos e cores locais. Esta tendência ou este conjunto de tendências da arte alemã, foi identificada como *Der Neue Sachlichkeit* (A Nova Objetividade)”. (AMORIM, 2012, p.35).

¹²⁵ “Se no caso do contexto da arte brasileira o termo “Retorno à Ordem” parece perder seu sentido, pois no Brasil não havia até então um clima caótico do experimentalismo das vanguardas a que este outro conjunto de tendências artísticas do contexto europeu se contrapunha, acreditamos, entretanto, haver uma adoção da “plástica”, no sentido de uma concepção formal, por parte dos principais artistas brasileiros identificados ao modernismo, destas tendências da arte europeia do entre guerras; adaptando-as ao programa cultural modernista. Concepção esta que se refletia tanto na poética de cada artista em particular, quanto no aspecto de valorização na recepção crítica identificadas ao modernismo brasileiro”. (AMORIM, 2012, p.56-57). Dentre os principais artistas relacionados a esse contexto, destacamos o pintor Portinari (1903-1962) assim como a atuação de imigrantes estrangeiros, como o escultor ítalo-brasileiro Brecheret (1894-1955) e o pintor Lasar Segall (1891-1957).

¹²⁶ AMORIM, 2012, p.101.

¹²⁷ LHOTE, 1943, p.63.

¹²⁸ O termo linear aqui utilizado refere-se à classificação proposta por Wolfflin aos artistas interessados no desenho das formas em contraposição ao estilo pictórico relacionado aos artistas do período barroco.

¹²⁹ “(...) abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte

É importante destacar, que em nenhum momento Lhote atribui a geometrização da forma na arte a uma simples invenção moderna separada do passado. Nas palavras do autor:

Não se vá imaginar que essa técnica nova - que permite mil liberdades assim como um regresso, por sendas desconhecidas, aos mais famosos procedimentos dos miniaturistas e dos afresquistas - foi elegida arbitrariamente, por simples necessidade de ordem e como consequência de uma operação cerebral pura. Havia tempo que se anunciava.¹³¹

O procedimento adotado nas aulas de Lhote, de iniciar o desenho do todo para as partes, simplificando a forma em linhas retas, era prática comum da Academia Francesa desde o século XIX, como podemos constatar no tratado de Charles Bargue (1826-1883), publicado em 1866 (Figs. 27 e 28).¹³²

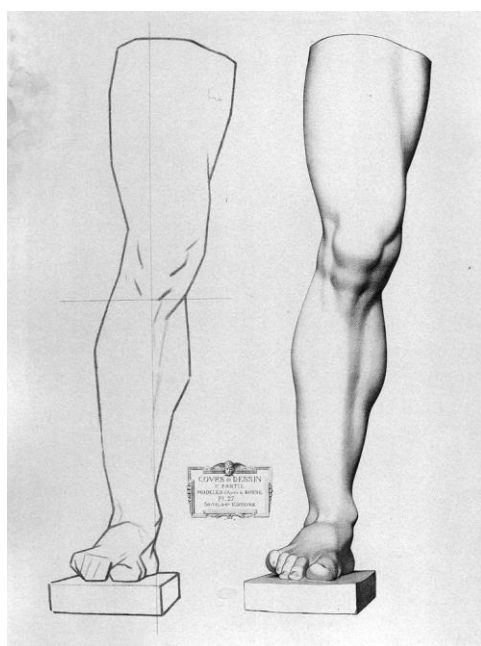


Fig.27:
Charles Bargue
Prancha I, 27. “Perna de Germanicus, vista frontal
(Jambe du Germanicus, face)”.

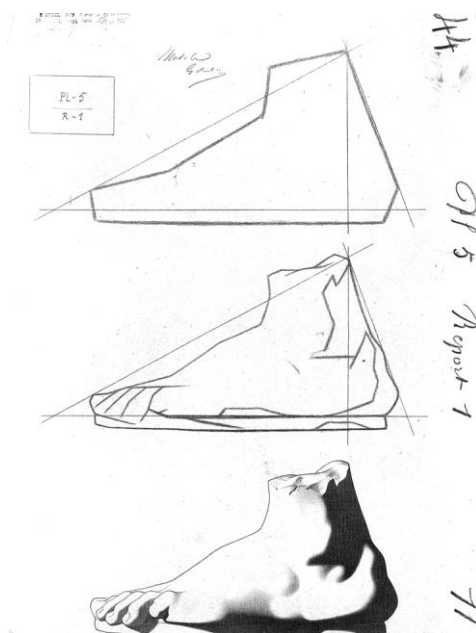


Fig.28:
Charles Bargue
Prancha I, 5. “Perfil de um pé (Pieds de profil)”.

dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar”. (CÉZANNE in CHIPP, 1999, p.15).

¹³⁰ LHOTE, 1943, p.64.

¹³¹ *Id.*, *ibid.*, p.65.

¹³² ACKERMAN, G. M.; PARRISH, G. *Charles Bargue with the coloboration of Jean-Léon Gérôme – Drawing Course*. New York: ACR Edition, 2003.

Se voltarmos mais ainda no tempo, podemos chegar até os antigos gregos, que segundo Gombrinch, chamavam suas *schematas* de cânon.¹³³

Qualquer um que já tenha visto Bandeira de Mello desenhando já o viu partir de uma forma geométrica simples até uma forma mais complexa como um touro em movimento ou um torso. Quando ensina a partir da observação de um modelo-vivo, demonstra para o aluno, assim como Lhote, como simplificar, geometrizar para que assim seja possível o entendimento de uma forma tão complexa quanto o corpo humano.

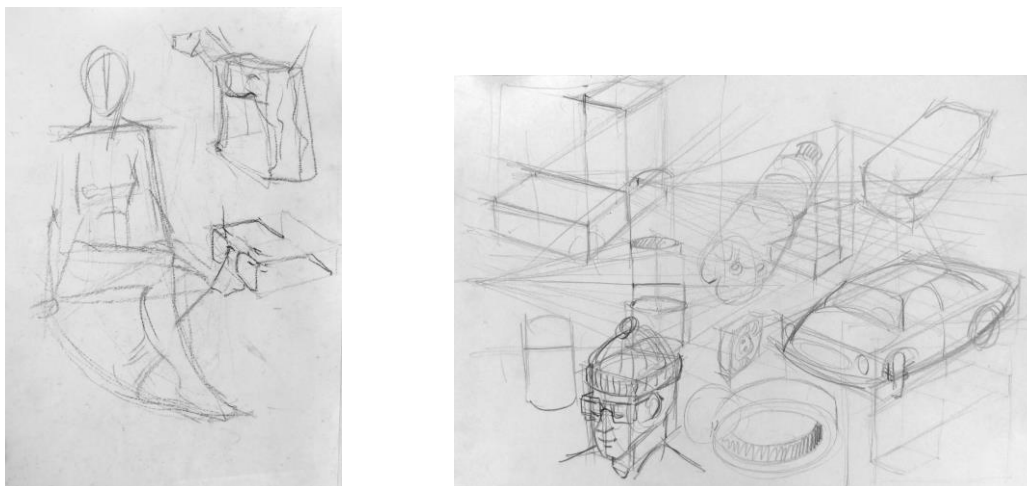


Fig.29:

Esboços didáticos realizados por Bandeira de Mello durante suas aulas de Modelo Vivo, 2012.

No primeiro desenho da figura 29, percebemos o ato inicial de sintetizar o corpo da modelo em uma estrutura geométrica bidimensional, estabelecendo as principais relações entre as partes que compõe o todo. Em seguida, o aluno é orientado a pensar a construção da forma no espaço tridimensional, e, para isso, associa o que está vendo, ou o que está pensando a formas básicas como: um paralelepípedo, um cubo, uma esfera, etc. Diante desse pensamento formal, há pouca diferença entre uma caixa de fósforo, um carro, um prédio ou uma cidade inteira.

Analisando os desenhos de modelo vivo do Museu Dom João VI, podemos perceber que o procedimento de sintetizar a forma também era praticado na academia brasileira do século XIX. Certos princípios permanecem, pois fazem parte do próprio meio que constitui a pintura. O que mudam são as “vontades artísticas”, ou seja, a maneira de relacionar os elementos plásticos. No contexto acadêmico, tal etapa do processo é visível normalmente em

¹³³ GOMBRICH, 1986, p.129.

trabalhos inacabados ou em partes inacabadas, já que tanto os acadêmicos franceses quanto os brasileiros suavizavam tais linhas retas à medida que o trabalho avançava, pois tinham outras intenções¹³⁴. Isto é bem visível em alguns desenhos de Rodolfo Amoedo (1857-1941), nos quais é possível contemplar todo o processo de construção do artista.¹³⁵ No desenho abaixo (Fig.30), a sintetização da forma, estágio inicial, é perceptível nas pernas (Fig.31) enquanto a parte superior, principalmente a cabeça demonstra o estágio final, no qual a marcação inicial já foi dissolvida pelo esfuminho, revelando o interesse pelo desdobramento da mancha e do claro escuro (Fig.32).



Fig. 30:
Rodolfo Amoedo
Nu masculino, 1880.



Fig.31:
Rodolfo Amoedo
Detalhe



Fig.32:
Rodolfo Amoedo
Detalhe

Bandeira de Mello aponta Calmon Barreto como o grande responsável por sua formação no desenho. Recorda o professor quebrando o bastão de carvão para demonstrar na prática o desenho de observação de modelo vivo. Analisando alguns de seus desenhos presentes no Museu D.João VI percebemos a construção da forma por meio de linhas retas, de maneira a intensificar as sutis mudanças de plano da figura (Fig.33). Tal construção nos remete ao comentário de Boghici em relação ao processo de Lhote, quando afirma que: “mesmo as curvas eram construídas com retas”.¹³⁶

¹³⁴ Nas palavras de Lucílio de Albuquerque (1877-1939): “Devemos conservar a maior clareza no desenho”; ‘Devemos subordinar todas as formas à nossa vontade, não ao acaso’; ‘**É preciso traçar a forma geométrica, mas não escravizar-se a ela. Uma vez feita, apagá-la**’; ‘Ocultar o fundo o mais possível’; ‘Não é preciso ficar limitado ao espaço geométrico e convém mesmo sair um pouco, e que o ar penetre’; ‘nada de contorno rígidos’’. (Grifo nosso). (ALBUQUERQUE In. GRINBERG, 2006, p.10).

¹³⁵ Tal teoria é investigada com profundidade pela pesquisadora Monique da Silva de Queiroz, que muito contribuiu para a presente dissertação com suas análises sobre as obras do Museu Dom João VI.

¹³⁶ BOGHICI in MORAES, 1995, p.218.



Fig.33:
Calmon Barreto
“Nu masculino (academia)”, 1953.



Fig.34:
Detalhe

No século XX, o que era parte do processo passou a ser o fim para muitos artistas. O método de iniciar uma composição de forma sintética, atento ao todo, fez com que muitos artistas do século XX intensificassem esta estrutura, seja deixando a obra como se estivesse inacabada, seja intensificando a grade rítmica composicional, como no caso de Andre Lhote e Bandeira de Mello (Fig.35).



Fig.35
Lydio Bandeira de Mello
Sem título, 2006

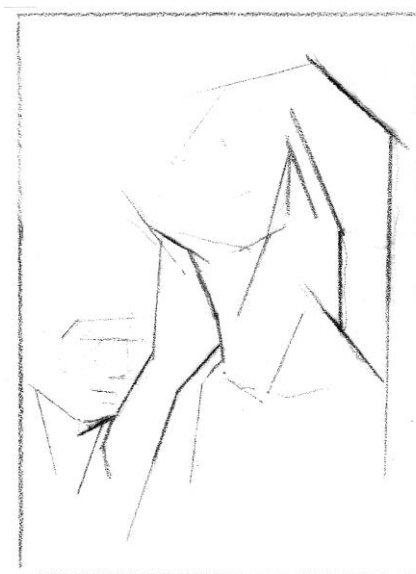


Fig.36
Análise da grade linear.

Tais mudanças no processo de construção do desenho revelam transformações no modo de encarar e ver o mundo. Para muitos pintores do século XX, o estudo de modelo vivo tornou-se a análise de um objeto com formas complexas. O significado simbólico e filosófico da figura humana foi substituído pelo significado advindo das próprias relações entre os elementos abstratos. Esse não é o caso de Bandeira de Mello, para quem o homem é a essência de sua obra, no entanto, a tensão entre abstração e figuração foi marcante na primeira metade do século XX, influenciando os desdobramentos da arte desde então.

Surge então a pergunta: se o processo de abstração da forma já era presente na Academia, por que a crítica de tantos pintores teóricos a essa instituição durante o modernismo?

Nossa hipótese é que a geometrização da forma é parte do processo de construção da imagem plástica e transcende as instituições acadêmicas. A crítica de muitos pintores modernistas era em relação à utilização de *schematas*¹³⁷ pré-definidas para representação de objetos, assim como a cânones inalteráveis.¹³⁸

Poderíamos pensar em dois tipos de esquemas. O primeiro, muito utilizado pelas academias, consistia em estampas didáticas de diversos elementos da natureza, principalmente de partes do corpo humano, objeto central na filosofia humanista. Segundo Gombrich tais esquemas representavam “arquétipos na sua eternidade” aproximando o mundo imperfeito da ideia. A figura ideal respeitava “leis da beleza”, “afinidades geométricas, harmoniosas e singelas” e para isso buscavam referência nas obras da antiguidade greco-romana, ou seja, numa “realidade idealizada”.¹³⁹

O segundo esquema, também utilizado nas academias de arte, consiste no desenvolvimento de estruturas geométricas e estereométricas dos elementos da natureza. Um sistema de abstração que tem como objetivo tornar compreensível o que é indefinido.¹⁴⁰ Um

¹³⁷ Para maiores informações sobre o conceito de *schemata* consultar GOMBRICH, 1986, Capítulo V: Fórmula e Experiência, p.129-155.

¹³⁸ “Proporcionar, como entendiam os acadêmicos, era apenas uma maneira reduzida de entender o termo. Admitiam eles que se tratava, apenas, de relacionar as dimensões (largura, espessura, etc.) de um determinado objeto ou, como o faziam com as medidas do corpo humano, que implicavam em estabelecer a sua altura tomando por módulo o tamanho da cabeça. Esta deveria repetir-se de seis vezes e meia a sete até os pés, independente do tipo de modelo. A fórmula era obedecida rigorosamente nas antigas escolas de Arte e, para ilustrar, citaremos o fato seguinte: certa vez um aluno, desenhando realisticamente o homem que posava, não atendeu às medidas exigidas. O professor censurou-o secamente: Não está certo! Mas, mestre, respondeu o aluno, o modelo é assim. E o professor enérgico: Então, o modelo está errado!”. (MOTTA, 1979, p.18).

¹³⁹ GOMBRICH, 1986, p.136.

¹⁴⁰ O termo “abstração” é aqui utilizado no sentido de sintetizar, ou seja, simplificar uma forma complexa de maneira a permitir o entendimento. Nesse caso, tal sintetização se dá por meio de um sistema de geometrização

dos tratados mais antigos a esse respeito é o de Albrecht Dürer (1471-1528), publicado em 1513 (Fig. 37 e 38).

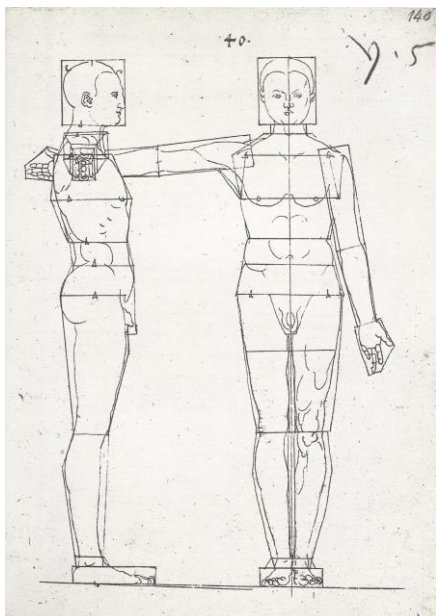


Fig.37

Albrecht Dürer

“Figura masculina circunscrita pela estereometria”.
29,3 x 20,8 cm.

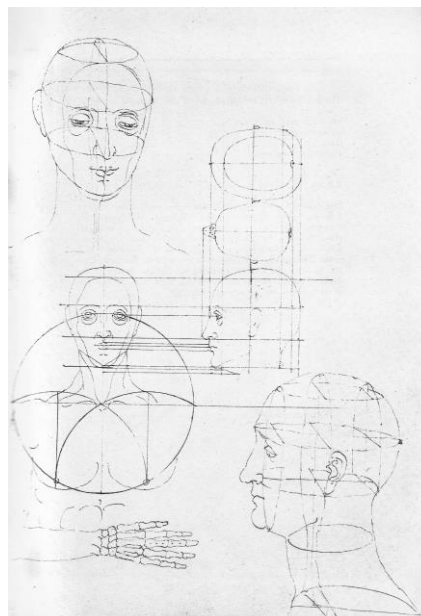


Fig.38

Albrecht Dürer

“Cabeça construída por meio do “método paralelo”,
verso do nº 110, c.1507.
29,5 x 20,6 cm.

Segundo pesquisadores, a “Cabeça construída por meio do ‘método paralelo’” (Fig.38), de Albrecht Dürer, foi

provavelmente copiada de um modelo italiano. (...) As características da cabeça estão aqui transferidas da vista de frente para o seu perfil, e em seguida, para o plano de terra por meio do agrupamento de linhas paralelas. Este método é descrito por Piero della Francesca em seu *Prospettiva pingendi*. Em desenhos posteriores, Dürer utilizou um sistema melhorado, o “método de transferência”.¹⁴¹

Assim como as estampas didáticas, esses tratados tinham como principal objeto de pesquisa o corpo humano, contudo não visavam a criação de um modelo para cópia, mas o desenvolvimento de um sistema.

da forma, uma associação de formas complexas com formas primárias, que facilitam o pensamento da forma como um todo.

¹⁴¹ DÜRER, A. *The human figure by Albrecht Dürer: The Complete ‘Dresden Sketchbook’*. Nova Iorque: Dover Publicações, 1972. p.218.

É justamente tal sistema que parece ter inspirado grande parte do modernismo do século XX, e que estudamos nessa dissertação. Seja a divisão harmônica de uma superfície no plano, seja a construção ilusória de um espaço tridimensional.

Poderíamos citar aqui uma série de críticas a Academia por parte de Lhote¹⁴² e Motta, no entanto, tal discussão pode nos desviar do objeto central da pesquisa. Seus argumentos, em certos momentos, revelam-se passíveis de serem contestados, principalmente quando analisamos com mais profundidade os escritos de teóricos e artistas como Charles Blanc (1813-1882) e Parkhurst¹⁴³. Grosso modo, o que parece pontuar uma diferença entre as duas instâncias é a importância conferida à intuição por parte de pintores como Itten, Lhote e Bandeira de Mello. Para estes, a intuição é tão importante quanto a razão no ato criador da obra de arte. A intuição permite transcender as barreiras históricas, ou seja, cânones pré-definidos, assim como expressar seus sentimentos mais íntimos e particulares.

Segundo Lhote, a utilização dos “invariantes plásticos”¹⁴⁴ não é somente da ordem da razão, e tampouco restrita aos ocidentais, mas pode ser apreendido intuitivamente pela aproximação com a natureza, como é o caso de povos primitivos. Tal ideia explica o interesse de pintores modernistas pelas culturas africana e da Polinésia, sendo esta atração mais do que uma curiosidade pelo exótico, um reconhecimento de seu valor, dentro das leis que regem a natureza.

Lhote associa Van Gogh (1853-1890) a estes pintores primitivos, àqueles que apreendem e criam suas obras por meio da intuição acerca dos “ritmos cósmicos”¹⁴⁵. Acredita que sua mensagem pode “agregar um complemento às noções bem mais cerebrais que presidiram a elaboração das obras modernas, tendentes a aproximar-se, através de Seurat e Cézanne, à concepção dos humanistas do Renascimento.”¹⁴⁶

No entanto, vale lembrar que Van Gogh estudou pacientemente muitos dos livros e tratados de desenho do século XIX, como o célebre *Grammaire des arts du dessin* (1867) de

¹⁴² Numa carta enviada a Anna Letycia Quadros, Lhote escreve que o academicismo é “o desconhecimento de todas as audácias e deformações que os mestres verdadeiros acrescentaram às suas pseudo-imitações da natureza. (...) É suficiente comparar, como eu fiz no ateliê do Santiago [Manuel Santiago], uma paisagem de Poussin com uma de vocês, para ver que tudo nele (ou em Patimir) é inventado, e são essas invenções que fazem o valor de suas obras e não o que, nelas, subsiste da natureza”. (MORAIS, 1995, p.219). Segundo Iberê, “Durante sua permanência no Rio, Lhote, certa vez, foi levado a visitar um salão oficial, arte *pompier*. Contrafeito, saiu à rua à procura de uma árvore, para dizer, então, com aquela sua ironia mesclada de humor, que ‘jamais a encontrara tão bela’”. (*Id., ibid.*, p.221).

¹⁴³ Daniel Burleigh Parkhurst, autor de “*The Painter in Oil*”, publicado em 1898.

¹⁴⁴ LHOTE, 1943, p.68.

¹⁴⁵ *Id., ibid.*, p.69.

¹⁴⁶ *Id., ibid.*

Charles Blanc (1813-1882) e o *Traité pratique de perspective* (1879) de Armand Cassagne (1823-1907), além de ter feito cópias de pranchas de Charles Bargue, como as mostradas anteriormente. Não podemos esquecer que Van Gogh conviveu com artistas e frequentou ateliês de pintura na Europa.

Mesmo deixando de lado a teorização desses esquemas, divulgados numa série de tratados ao longo dos séculos, percebemos que o ato de simplificar a forma e pensar o todo se manifesta em obras dos períodos mais variados.

Encontramos tal atitude nas figuras de estratégia de Villard de Honnecourt (século XIII), presentes em seu álbum de modelos de 1235 (Fig.39).



Fig.39:
Villard de Honnecourt
Traçados geométricos *mnémotechniques*, folha 36, 1220-1235.

Se compararmos com os esquemas de Dürer, perceberemos que o artista do medievo estava mais interessado na configuração da forma no plano, de maneira que se utiliza principalmente de formas bidimensionais, como o triângulo, o quadrado e o arco. Já Dürer, introduz a ilusão das formas tridimensionais, como o cilindro, a esfera e o paralelepípedo. Outra diferença importante é a maneira como a imagem é pensada. Nos desenhos de Villard, as imagens possuem algo de hierático, como na arte heráldica, se aproximando de signos. Assim como no Egito, são evitados os escorços, as formas simbólicas são expressas em sua posição mais objetiva, de maneira a facilitar o entendimento. Nesse sentido, poderíamos pensar os desenhos de Villard como um esquema intermediário entre os dois grupos

apresentados anteriormente. Funciona como um “arquetipo em sua eternidade”, um modelo para ser copiado, assim como um sistema de abstração da forma, como a geometriação de Dürer.

Voltemos para a geometriação da forma na composição pictórica. No Brasil, interessados na intensificação da grade estrutural compositiva estão o escultor Victor Brecheret (1894-1955)¹⁴⁷ e o pintor Cândido Portinari (1903-1962), que, desde a década de 1930, já vinham desenvolvendo tais soluções. Ambos os artistas têm em comum o caráter monumental de suas obras o que confirma a ligação com o modo de compor.

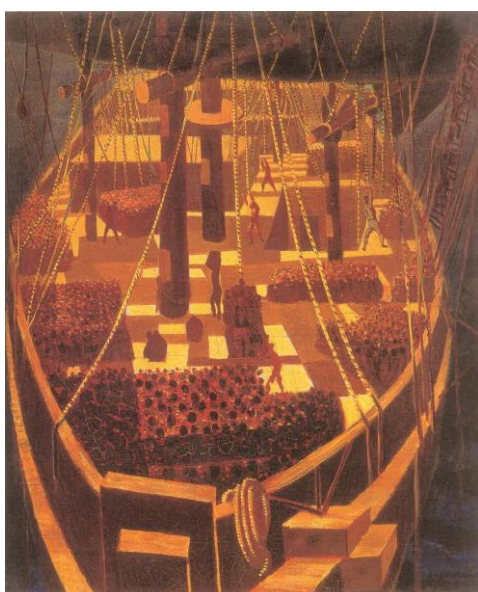


Fig.40:
Candido Portinari
“Navio Negro”, 1950.



Fig.41:
Victor Brecheret
“Monumento às Bandeiras”, 1921-1953.

Da geração de Bandeira de Mello, podemos apontar o pintor João Garboggini Quaglia (1928-2014), vencedor do prêmio de viagem ao estrangeiro pelo Salão Nacional de Arte Moderna de 1958, e a pintora Jacira de Carvalho Oswald¹⁴⁸. Desta última, destacamos a obra *Mulheres de Nazaré* (Fig.42) pintada em 1958, apresentada no sexagésimo terceiro Salão

¹⁴⁷ Destacamos o comentário de Daisy Peccini sobre a síntese formal na obra de Brecheret: “um vivo interesse pela escultura arcaica grega, que ele declara ser a base clássica para sua escultura moderna, aproximando-se de Maillol (1861-1944), com quem compartilhava essas ideias do moderno clássico. Isso representava a quebra da rigidez geométrica de influência cubista e brancusiana e a evolução para uma escultura de massa dentro deste novo espírito clássico renovado.” PECCINI, D. Brecheret: A linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, p.128. In AMORIM, 2012, p.71.

¹⁴⁸ Segundo Bandeira de Mello, Jacira foi sua colega de Escola, e era casada com Henrique Oswald. É autora, na opinião do artista, do melhor retrato dele já executado. Após a conclusão do curso de pintura na ENBA, Jacira voltou para Bahia, sua terra natal. (Entrevista realizada com o artista em 2014.)

Nacional de Belas Artes, e que se encontra atualmente no Museu Dom João VI. Os limites das luzes e das sombras são bem definidos, criando ações que ajudam a definir a composição com clareza. A importância conferida ao desenho das formas, inclusive aos vazios, reforça as questões discutidas anteriormente.



Figura 42:
Jacira de Carvalho Oswald.
Mulheres de Nazaré, 1958.

A geometrização da forma reforçando os ritmos essenciais da composição, além de estruturar o todo, cria uma tensão espacial entre as dimensões presentes no meio. A pintura é construída num plano bidimensional, no qual, havendo o interesse, é insinuado uma terceira dimensão, a profundidade. Os pintores, ao longo da história, desenvolveram diferentes maneiras de construir significado a partir não apenas da insinuação das três dimensões, mas da tensão e da ambiguidade que a relação entre elas permite.

Na pintura de Jacira (Fig.42), a tensão espacial é criada pela definição presente em todas as formas. A paisagem em último plano tem tanto contraste quanto os elementos em primeiro plano, o que faz com ela pareça vir para frente. A importância conferida aos vazios (áreas de luz do fundo) e a maneira como estão dispostos os elementos da paisagem, fazem com que pareçam estar não num plano horizontal, mas diagonal, ou até vertical. Simultaneamente, pequenas insinuações de perspectiva linear, presentes no desenho das bacias e da mulher de costas, fazem com que a ambiguidade espacial seja criada.

O efeito presente em “Mulheres de Nazaré”, assemelha-se ao presente em obras da Idade Média e Renascimento alemão, nos quais a disposição dos elementos não respeita um nexos naturalista, mas antes se aproxima de uma construção hierática (Fig.43). Os objetos atuam como signos, sendo portanto expressos em sua posição mais objetiva. Na pintura de Jacira, os peixes vermelhos em primeiro plano não são vistos em escorço, o que poderia gerar uma certa indefinição e subjetividade, são vistos de frente, como um símbolo litúrgico, que dentro do contexto cristão é extremamente significativo. O mesmo acontece com a cesta de pão no centro da mesa do baixo relevo do século XVI (Fig.43). Nesse último, as figuras de trás e a mesa são vistas no plano como que tombadas verticalmente, assim como a paisagem de “Mulheres de Nazaré”.

O fato de alguns rostos estarem escondidos na pintura de Jacira, faz com que nossa atenção se volte para a forma das figuras. A personalidade surge não da expressão facial, mas da expressão formal. Seja da forma melancólica da figura que se fecha dentro de si, à direita; quanto do triângulo que unifica as duas mulheres em segredo, à esquerda. A sinuosidade das formas amarra todos os elementos da composição em contraste com as retas.

No período gótico, a expressão de imagens se dava principalmente nas ilustrações bíblicas, nos vitrais e em baixos relevos, meios que tem em comum a clareza na organização dos elementos.



Fig.43:
“A última ceia”, c.1500–1530.

Tal tensão espacial foi muito utilizada entre os artistas do pré-Renascimento, que vinham de uma tradição planar, que pouco a pouco, se converteu no desdobramento do espaço

em profundidade. Ainda assim, mesmo na alta renascença italiana, muitos artistas como Botticelli, com acentuado gosto linear, conciliaram as duas tradições, construindo um espaço fantástico.

No desenho de Bandeira de Mello “Estudo para Tiradentes”¹⁴⁹ (Fig.44), também presente no Museu Dom João VI, percebemos algo semelhante. A composição é construída por blocos, no entanto, se o lado direito do manto de Tiradentes insinua uma profundidade sinuosa que nos conduz para o bloco de soldados em perspectiva, o lado esquerdo da roupa ganha um acento linear acidentado, que reforça a bidimensionalidade da imagem. Acento que se repete na cabeça tombada do mártir, parte importante do contexto temático.



Fig.44:
Lydio Bandeira de Mello
“Estudo para Tiradentes”, 1954.

O interesse pela tensão espacial faz com que muitas das composições lineares se aproximem da escultura e de baixos relevos, justamente por ativarem o aspecto tátil dos

¹⁴⁹ Segundo Bandeira de Mello, o desenho “Estudo para Tiradentes” é parte de um dos estudos feitos para a figura central de um projeto para um painel. O artista afirmou que chegou a fazer o projeto pintado, que ficou com a Escola Nacional de Belas Artes, mas que foi destruído na mudança da Escola para a Ilha do Fundão. Segundo o artista, o projeto fazia parte de um concurso de pintura da ENBA, do qual não lembra o nome. (Entrevista realizada para a presente pesquisa em 2013).

objetos. Os acentos criados por Bandeira de Mello, ao mesmo tempo que são linhas, elementos no plano, também podem insinuar uma sombra projetada, elemento no espaço, como se o corpo de Tiradentes fosse um alto relevo em primeiro plano. Tal efeito se torna mais claro quando observamos o projeto para um baixo relevo do mesmo artista (Fig.45).

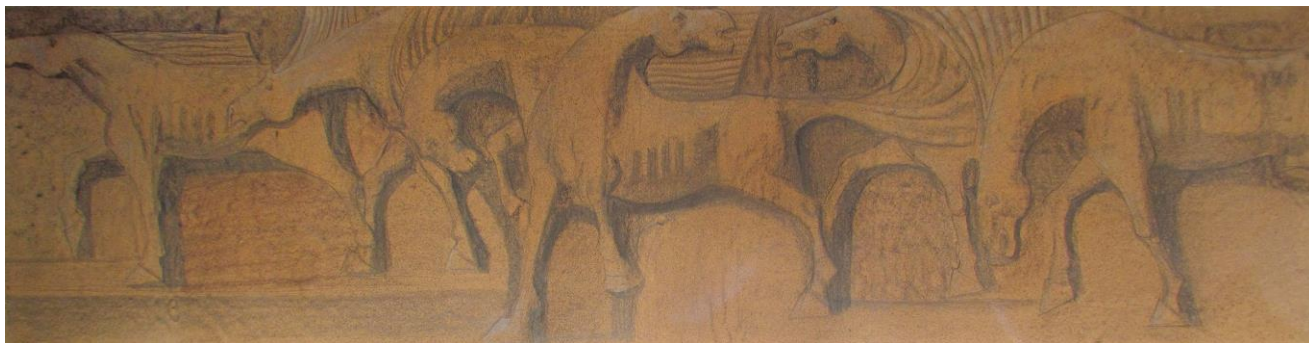


Fig.45:
Lydio Bandeira de Mello
“Projeto para monumento em baixo relevo”, s/d.

Em um antigo baixo-relevo da Mesopotâmia encontramos outro exemplo da tensão espacial no plano (Fig.46). Nossa leitura parece iniciar-se da esquerda para direita, na direção em que os cavalos estão correndo, encontrando a resistência do choque com o leão que se impulsiona na direção contrária. O cavalo da esquerda tem maior parte de seu corpo em terceiro plano, ou seja, atrás do personagem central. No entanto, sua cabeça, assim como o corpo do cavaleiro, está em primeiro plano, sobre o corpo do cavalo central. O leão à direita se projeta na direção contra os cavalos o que causa um grande choque de direções. Sua cabeça e pata esquerda estão em primeiro plano, contudo, seu corpo está em terceiro plano, atrás das patas dianteiras do cavalo central. Suas patas superiores se abrem no plano, como se não houvesse profundidade, traindo as sobreposições de camadas. A pata superior direita do leão funciona como uma possível pata dianteira do cavalo, a marcante diagonal da lança é prolongada no limite das costas do felino, até chegar ao chão ou parar na ponta do rabo do leão, que nos lança de volta ao ciclo da cena. Nosso olhar se sente extremamente confortável e atraído por essa imagem, justamente pelas amarrações entre as formas que guiam nosso olhar. Há uma continuidade entre os movimentos e direções, de maneira que os limites das formas insinuam linhas, que estruturam o todo da composição. A parte inferior do cavalo central forma um arco que é completado pelas patas traseiras do leão.



Fig.46:
Artista desconhecido
Detalhe dos “Painéis de pedra do Palácio do Norte de Assurbanipal”, Nínive, Iraque (669-630 a.C).

As ligações entre as partes formando um todo coeso estão presentes em todas as formas de arte, cada qual com sua linguagem. No muralismo tais amarrações são essenciais, já que auxiliam a leitura da composição, em locais que nem sempre o olho consegue abarcar o todo de uma só vez. Esse é o caso do painel da CAIXA de Bandeira de Mello, que será analisado no último capítulo.

1.3. Da invenção à pronúnciação: o processo de criação

“Quem não desenha, não pensa a forma” (Bandeira de Mello)¹⁵⁰

Durante a elaboração desta dissertação, foram entrevistadas pessoas que tiveram alguma relação com Bandeira de Mello, entre elas o artista Fernando Pamplona, que logo no primeiro encontro exclamou: “Lydio foi meu calouro!”¹⁵¹

Pamplona foi um importante cenógrafo - peça chave no desenvolvimento do teatro brasileiro e no carnaval carioca - diretor da Escola de Belas Artes, além de assíduo frequentador da vida artística carioca.

¹⁵⁰ Disponível em: www.bandeirademello.art.br.

¹⁵¹ Entrevista concedida por Fernando Pamplona à presente pesquisa em 2010.

Quando jovem, como ele mesmo explicou, o Rio de Janeiro era “muito menor”, todos se conheciam. Só havia uma loja de materiais de arte na cidade, a Casa Cavalier que ficava na Rua São José nº 84, ao lado do Café Gaúcho, ponto de encontro dos artistas no fim de tarde. Assim inevitavelmente os artistas acabavam “se esbarrando” no local. O próprio Bandeira de Mello lembra seus encontros casuais com Villa Lobos no Café Itahi, na esquina da Rua Graça Aranha com a Rua Araújo Porto Alegre.

O outro ponto de encontro dos artistas era o bar Amarelinho, local onde se reuniam para beber e discutir sobre arte. Pamplona lembra quando Carlos Drummond de Andrade, com sua timidez, passava do outro lado da rua fugindo de um grupo, que aos gritos, o chamava para beber.

Um das histórias marcantes de Pamplona é a de sua visita ao ateliê de Portinari, na década de 1940, por intermédio de "Pachequinho" (Pacheco da Rocha), professor de Pintura da Escola de Belas Artes. Ao ver uma pequena placa comprida, com formas geométricas pintadas em amarelo, sépia e cores em terra, apoiada sobre um cavalete, Pamplona indagou ao artista: “Portinari, você também faz pintura abstrata?”, e o pintor respondeu “**Toda arte é abstrata!** Isto é apenas o estudo inicial de composição para uma pintura de Tiradentes.”¹⁵²



Fig.47
Cândido Portinari
“Tiradentes”, 1948.

Portinari chamava essa etapa inicial de organização da estrutura da composição de “equilíbrio de massas”¹⁵³, esqueleto que muitas vezes era intensificado até o fim da obra.

¹⁵² A entrevista foi concedida em 2010, e tal episódio refere-se a uma visita organizada pelo professor de pintura da ENBA, Pacheco da Rocha, na qual levou seus alunos ao ateliê do pintor Portinari.

¹⁵³ “Em setembro Portinari está ocupado com os estudos para o painel Tiradentes, encomendado para decorar o Colégio Cataguases (MG), cujo projeto é de Oscar Niemeyer. Outros nomes do Modernismo participam desse projeto: os jardins são de Burlle Marx; o mobiliário, de Joaquim Tenreiro. Sob o título ‘Como nasce uma tela famosa’, o jornal O Globo publica matéria profusamente ilustrada com estudos e maquetes do painel: ‘[...] é interessante registrar as diversas etapas de um quadro de Portinari. No caso deste mural, por exemplo, depois dos estudos de fatos, vestimentas e fisionomias, o pintor fez o que ele chama de ‘equilíbrio de massas’, em que estabelece, ligeiramente, os lugares onde devem ser colocadas as figuras.’” Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/historico/350/detalhes>. Acesso em: 17 jul 2014.

O processo de criação de Bandeira de Mello é semelhante ao citado acima, sendo muito comum entre os pintores. Giorgio Vasari chamava essa etapa de “*una sola bozza del tutto*.”¹⁵⁴ Consiste em iniciar a composição pensando o todo e as formas. Num primeiro momento, é construída a parte “musical” da obra¹⁵⁵ - a atmosfera, o clima- esta que já carrega em si um significado.

O ato de pensar o conjunto é presente tanto na criação de uma composição sem referências externas, quanto num exercício do natural como o desenho de modelo vivo ou um estudo de paisagem, como constatamos no curso de Lhote. Motta nos lembra que Prudhon em seu livro “*L’Esthetique du Paysage*” já comentava sobre “as coisas que separam o quadro da natureza: simplificação, generalização e transformação.” Nas palavras do pintor francês:

Simplificação é a escolha dos caracteres essenciais- simplificar é generalizar, eliminando detalhes e fazendo valer o caráter geral do conjunto, e mais ou menos, transformado pelo pintor. Pois o pintor transforma a natureza que reproduz pela escolha a que procede e a generalização que faz.¹⁵⁶

Acreditamos que a palavra “simplificar” utilizada por Prudhon seria justamente o ato de abstrair algo.¹⁵⁷ A “escolha dos caracteres essenciais” é uma criação. Em uma obra de arte, além de sintetizar, é preciso organizar, transformar e fazer “valer o caráter geral do conjunto”. Assim como simplificar em arte é mais do que sintetizar, compor é mais do que equilibrar.

¹⁵⁴ “*To begin a composition with rudimentary pen sketches is usually considered to be an Italian habit, one that Rubens might have learned during his eight-year study in Italy. Giorgio Vasari (1511-1574), the Italian painter, draftsman, writer, and collector, called such a sketch ‘a rough draft of the whole’ (‘una sola bozza del tutto’). Rubens’s teacher Otto van Veen (1556-1629), who himself spent several years in Italy, also seems to have used the rudimentary compositional sketch. Rubens therefore might have been introduced to the practice in Antwerp, even before he went to Italy. In seventeenth-century Flemish inventories such sketchy preliminary drawings are sometimes referred to as crabbelingen, ‘scribbles’.*” 7,8 No mesmo texto a autora comenta o processo de criação de Rubens: “*In preparation for these large cycles [quatro pinturas dedicadas a episódios das vidas do consul romano Decius Mus, do imperador Constantino o grande, Marie de Médicis da França, e Aquiles] Rubens created oil sketches for each painting, sometimes two for one subject: an initial one in shades of brown, called a ‘bozzetto’, and a second, more elaborate one in color, called a ‘modelo’. In these cases Rubens’s working method did not really change, however: he switched from a compositional drawing to a painted ‘bozzetto’ to fix his early ideas, but the colored oil sketch was still “step two” in the process. Indeed, at that time the distinction between a drawing and an oil sketch was not that clear. In the Flemish of the day, ‘teekening’ could mean ‘drawing’ as well as ‘oil sketch’.*” (LOGAN, 2005, p.9).

¹⁵⁵ O termo “musical”, aqui utilizado, refere-se ao significado advindo dos elementos formais da pintura, numa referência ao termo utilizado por Gauguin em sua carta mencionada na nota de rodapé nº25, página 12 dessa dissertação. (CHIPP, 1999, p.64).

¹⁵⁶ MOTTA, 1979, p.23.

¹⁵⁷ Utilizamos o termo “abstrair” no sentido etimológico da palavra: “o ato de tirar algo de alguma coisa, separar algo de algo”. (MORA, 2000, p.22).

“Trata-se, com efeito, de saber qual a forma verdadeiramente corresponde à ideia, porque só naquela que lhe corresponde verdadeiramente a ideia explicita a verídica totalidade do seu conteúdo.”¹⁵⁸

Segundo Edson Motta:

Tem sido observado que vivemos cercados de formas determinadas ou criadas pela própria maneira de viver. A sobriedade do Medievo, o intelectualismo renascentista, o Rococó europeu do século XVIII, o sistema social resultante da revolução industrial são formas respectivas de existir que se projetam nas artes plásticas de maneira objetiva, estabelecendo os artistas seus próprios modelos para configurarem determinados sentimentos seus e da sociedade que os cerca.¹⁵⁹

Motta nos lembra que a “personalidade da forma” pode ser sentida na própria contemplação da natureza, em seu poder de evocar sentimentos no homem pela forma. Nas palavras do autor:

É indubitável o alcance da “inteligência” das formas naturais ou geométricas quando postas a serviço das artes plásticas. Elas devem ser observadas pelo que ensinam e inspiram como valor expressivo, antes mesmo de se tornarem motivos estéticos. (...) há árvores que, por seu feitio, sugerem um romance, drama ou comédia; outras tantas despertam nos indivíduos poesia e suavidade; algumas são humildes, outras exuberantes e soberbas. A água, segundo o aspecto adquirido por seus movimentos ou ausência deles, proporciona diferentes atitudes do espírito, evocando tranquilidade ou agitação, paz ou temor.¹⁶⁰

A etapa do processo de criação que estudamos nesse momento está relacionada, justamente a essa busca pelo significado das formas. Se Prudhon falava de uma “simplificação” da natureza, para o desenvolvimento da sensibilidade, André Lhote indicava um importante exercício para seus alunos. Em suas palavras:

Consiste em fazer no museu ou no ateliê, tomando como modelo uma boa reprodução em cores, uma série de esquemas, com abstração de todo elemento representativo, quero dizer, que não participe da estrutura do quadro. O primeiro desses esquemas colocará em evidência os traçados reguladores, a orientação das linhas e seus intervalos; o segundo se referirá a

¹⁵⁸ HEGEL, 1959, p.292.

¹⁵⁹ MOTTA, 1979, p.40.

¹⁶⁰ *Id., ibid.*, p.42

distribuição dos grandes claros e das grandes sombras, destacando-se sobre a meia tinta geral nos casos em que se trata de quadro em claro escuro; ou as grandes “localidades” de cor cortante sobre tons neutros se tratar-se de um quadro muito colorido. Em ambos os casos, se advertirá logo que o fundo mesmo das telas mais turbulentas está constituído por tons neutros, cinzas, vivificados pelos grandes contrastes que abundam neles.¹⁶¹

Com esse exercício, o pintor era estimulado a pensar o conjunto da obra, a abordá-la como um todo indivisível e não como a soma de partes separadas. Tal contato, mais do que uma cópia, tinha como objetivo possibilitar a vivência dos meios plásticos, guiado pela própria obra de arte que estava sendo analisada, e conseqüentemente a melhor compreendê-la e senti-la. No mesmo texto, Lhote aponta que:

A um adestramento deste gênero se submetia Cézanne quase diariamente, durante uma parte de sua existência, fazendo os belos desenhos que conhecemos, no curso de suas visitas ao Louvre ou ante reproduções, em seu ateliê.¹⁶²

Tal exercício se assemelha aos primeiros esboços de criação que encontramos “perdidos” ou escondidos nas gavetas dos artistas¹⁶³, como podemos observar nas análises de Itten e de seus alunos, assim como nos estudos de Edson Motta. Antes de prosseguirmos na análise dos projetos murais de Bandeira de Mello, seria interessante ponderarmos sobre as diferentes metodologias de ensino apresentadas até agora. Tanto Lhote quanto Itten indicavam a seus alunos os estudos de composição a partir de obras de outros pintores. Por outro lado, Bandeira de Mello - enquanto professor - assim como Cézanne¹⁶⁴ - enquanto artista -, não

¹⁶¹ LHOTE, 1943, p.25.

¹⁶² *Id.*, *ibid.*

¹⁶³ “*Peter Paul Rubens (1577-1640) was extremely careful with his drawings and kept them together all his life. There are even indications that he did not want other people to look at his drawings and designs. (...) They were made for the creation of new paintings; collaborators used them to assist the master on these paintings; and they served as instructional material for pupils to copy. The drawings were guarded from the outside world because they were considered a kind of studio secret; the competition could well exploit designs for new compositions if they were released prematurely. Drawings were private, strictly for the studio, strictly an element in his working process. To display his drawings publicly, so that everybody could see his searching, his sweat and toil, would probably have felt entirely inappropriate*”. (LOGAN, 2005, p.3).

¹⁶⁴ “Para o artista, às vezes a leitura do modelo e sua realização chegam muito lentamente. Seja qual for seu mestre preferido, deve ser para você apenas uma orientação. Sem isso, você seria apenas um imitador. Com um sentimento da natureza, qualquer que seja ele, e alguns dons favoráveis - e você os tem -, conseguirá se desprender; os conselhos, o método de outra pessoa não devem fazer, com que mude sua maneira de sentir. Mesmo que momentaneamente sofra a influência de alguém mais velho, acredite que, assim que você o sentir, sua própria emoção acabará sempre por emergir e conquistar seu lugar ao sol: passar por cima, confiança, eis um

aconselham esse tipo de prática, por acreditarem que a própria natureza deva ser a mestra. No entanto, é interessante observar no comentário de Lhote, o quanto Cézanne estudou os antigos mestres. Bandeira diz que enquanto estudante não fazia “cópias” de outros artistas e que sua formação prática foi toda voltada para os estudos do natural.

Durante o processo de digitalização da obra de Bandeira de Mello, tivemos a oportunidade de fotografar as etapas de construção de muitos de seus trabalhos, desenhos, pinturas, projetos para painéis, e até um projeto arquitetônico para uma igreja na região serrana do Rio de Janeiro. Tal observação nos permite compreender um pouco mais sobre o pensamento do pintor, já que ali se encontra a essência de sua poética, ainda não camuflada pelos detalhes do acabamento.

Em um de seus projetos, para uma série de três painéis que seriam executados para um edifício residencial em Copacabana, no Rio de Janeiro (Fig.48), fica clara a estrutura compositiva abstrata e sua relação com a temática. No detalhe da parte superior do projeto, podemos observar três pequenos estudos que representam a síntese compositiva dos painéis (Fig.49). O artista reforçou as formas criadas pelas áreas de luz e sombra da composição, demonstrando sua importância sobre os detalhes das figuras. Esta grade estrutural, além de ser o cerne do trabalho, no caso de um painel, ajuda o arquiteto na adequação ao edifício.¹⁶⁵

bom método de construção que você deverá conseguir alcançar. O desenho nada mais é que a configuração daquilo que você vê”. (CÉZANNE In CHIPP, 1999, p.18). “Couture dizia aos seus alunos: ‘Frequentem bons lugares’, ou seja: ‘Frequentem o Louvre’. Mas, depois de ver os grandes mestres que lá repousam, é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações de arte que residem em nós.” (CÉZANNE In CHIPP, 1999, p. 15). O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saiamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo o nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco, modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão”. (CÉZANNE In CHIPP, 1999, p.18). Em “*Une conversation avec Cézanne*”, Émile Bernard descreve um diálogo que manteve com Cézanne: “- O que acha dos Mestres? - São bons, eu ia ao Louvre todas as manhãs quando estava em Paris. Mas acabei apegando-me mais a natureza do que a a eles. É preciso aprender a ver por si mesmo. - O que quer dizer com isso? - Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém viu antes. - Não resultará isso, numa visão demasiado pessoal, incompreensível aos outros? Afinal de contas não, é a pintura como a fala? Quando falo, uso a mesma língua que você. Será que me compreenderia se eu tivesse criado uma língua nova, desconhecida? É com esta língua comum que devemos expressar novas idéias. Talvez seja este o único meio de torná-las válidas e aceitáveis. - Por ótica quero dizer uma linguagem lógica, isto é sem nada de absurdo. - Mas em que baseia sua ótica Mestre? - Na natureza. - O que quer dizer com esta palavra, trata-se de nossa natureza ou da natureza em si? - Trata-se de ambas. - Portanto o senhor concebe a arte como união do Universo como indivíduo? - Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco esta percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra. - Mas de que sensações o senhor fala? daquelas que estão em seus sentimentos ou daquelas que provêm da sua retina? - Acho que não pode haver separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro a sensação visual.” (BERNARD In CHIPP, 1999, p.10).

¹⁶⁵ Os painéis não chegaram a ser realizados.



Fig.48

Lydio Bandeira de Mello

Projeto para três painéis para um edifício residencial em Copacabana, 1978.

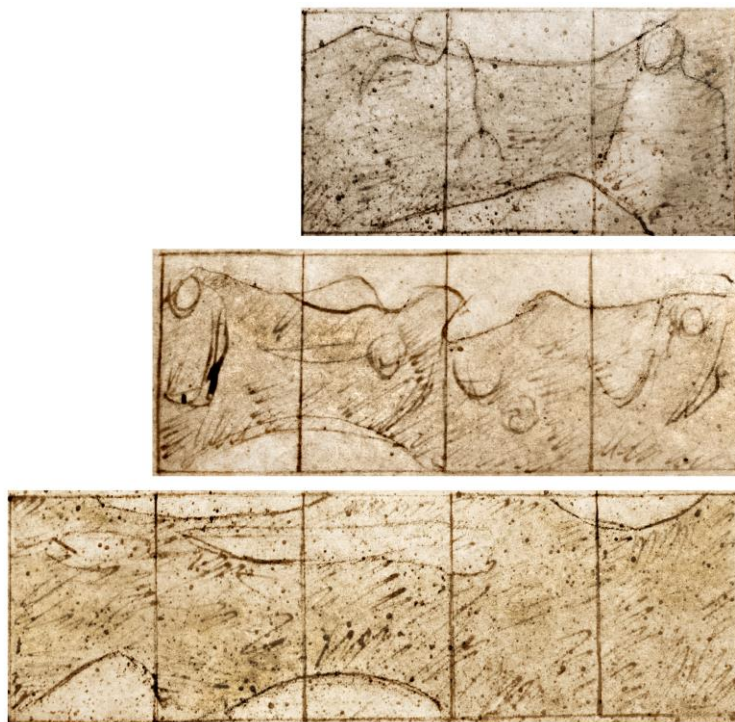


Fig.49

Detalhes da parte superior do projeto

No muralismo, tais estudos são cruciais, já que algumas técnicas, como o afresco, por exemplo, não permitem correções.

Vejamos outro projeto. No primeiro estudo de desenho para um painel que seria construído numa igreja de Magé (Fig.50) percebemos uma composição em balança, solução muito utilizada no período do Renascimento e também presente nos afrescos de Bandeira de Mello na Itália. As figuras das extremidades laterais do quadro formam, juntamente com a figura dos crucificados localizados acima, dois blocos compactos que se equilibram (Fig.51). A cruz do Cristo, elemento central do desenho, é sutilmente distorcida para baixo de maneira a intensificar a dramaticidade da cena. Abaixo, no centro, uma escada ascendente conduz o espectador à cena, além de equilibrar a composição, como um rebatimento da parte superior da cruz central. O horizonte é alto, o que traz a atenção para as questões terrenas e está situado na sessão áurea do quadro. É interessante perceber que o horizonte não é uma horizontal paralela à base do quadro, mas uma diagonal, que sobe da esquerda para a direita, como a sombra ao pé da cruz. Tal sutileza tensiona a simetria do quadro, conferindo dinâmica à obra, juntamente com a mancha no céu, com a sombra em diagonal nos pés da cruz, e com

as variações na estrutura das figuras. O artista acentua os momentos importantes da composição por meio dos contrastes de valor e pela dinâmica da linha.

Um ponto importante a se ponderar é de que maneira o artista guia o olhar do espectador. Tudo parece nos direcionar para a figura de Cristo, para ser mais exato, para o acento de contraste entre o lado direito do tronco e a cruz. Esse é o ponto principal do quadro.

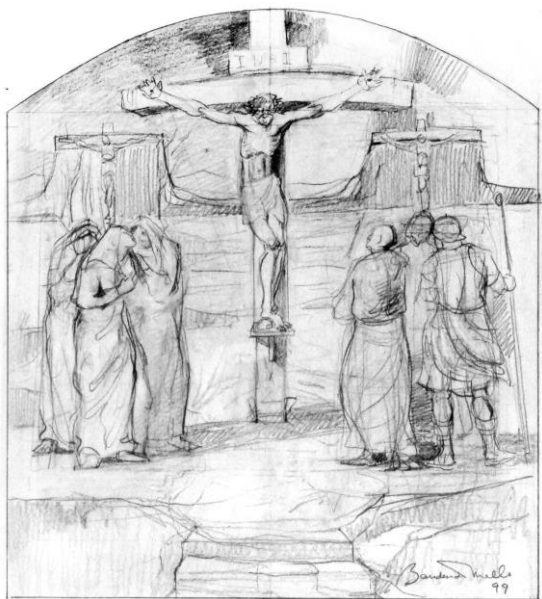


Fig.50

Lydio Bandeira de Mello

Primeiro esboço para o projeto da igreja de Magé, 1999

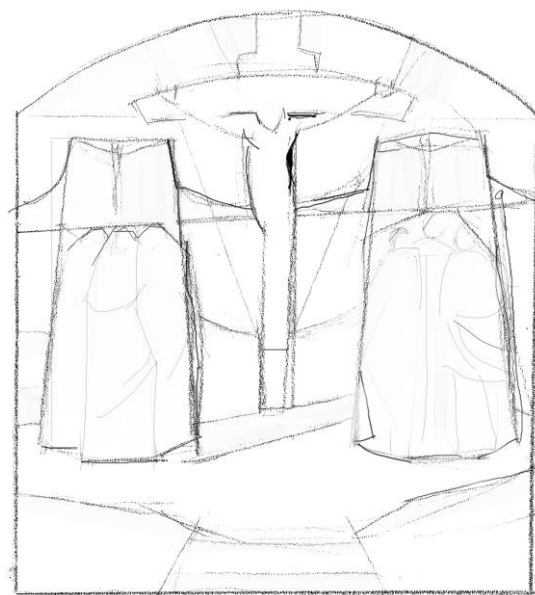


Fig.51

Análise da estrutura linear da composição.

Os dois blocos construídos pelos cruxificados ao fundo, podem ser interpretados como a marcação de um andamento de base, em terceiro plano, com um intervalo entre os dois. Por cima dessa base, em segundo plano, é instaurado outra linha rítmica, com um desenho melódico: o grupo de mulheres à esquerda funciona como uma nota baixa (grave), que sobe para uma nota alta (aguda), criada pela figura de Cristo, justamente no intervalo do andamento de base (bloco dos cruxificados com montanhas), retornando, em seguida, à uma nota baixa (grave), composta pelo bloco dos homens à direita.

O importante aqui é observar que a composição é construída de uma maneira clara, definida, o que auxilia a leitura de uma grande pintura. As composições murais de Bandeira de Mello têm características das composições renascentistas, no sentido da definição das formas. No entanto, em seus trabalhos, a grade estrutural é intensificada de tal maneira que muitas vezes ganham autonomia, se tornando tão evidentes quanto os detalhes representativos

do quadro. Este fato pode ser melhor observado no estudo de pintura para o mesmo painel (Fig.52). As duas manchas laterais atravessam a composição, reforçando a ideia de composição em balanço, no entanto, não podem ser nomeadas, baseadas em algum nexo natural.



Fig.52:
Lydio Bandeira de Mello
“Projeto para a igreja de Magé”, 1999.

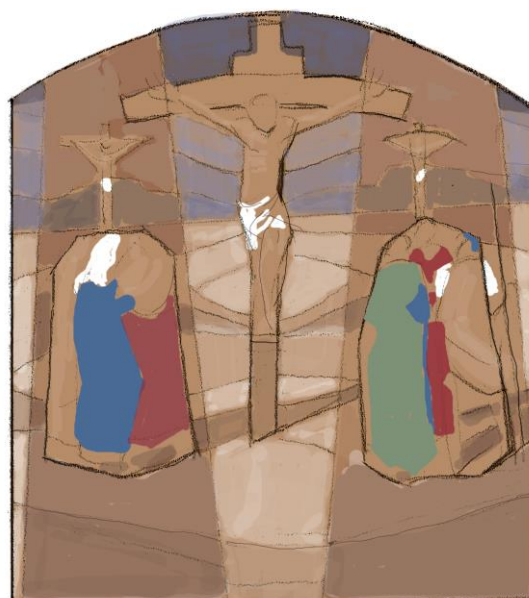


Fig.53:
Análise da estrutura linear e cromática da composição.

Por se tratar de uma pintura, dois novos elementos são adicionados à composição: a cor (Fig.53) e a textura. A maneira como são trabalhadas estas duas questões também encontra ressonância nas soluções renascentistas, principalmente da escola de Florença. Trata-se do que Johannes Itten chamou de “contraste de saturação”¹⁶⁶, ou seja, o contraste de uma cor pura em relação a uma cor neutra. A cor reforça o desenho e a configuração das formas, acentua momentos, cria novos ritmos, por meio da associação por semelhança, como é o caso do azul, que se manifesta na roupa de Maria, e nas sombras da roupa da figura à direita. Por se tratar de uma pintura com uma tônica cromática terrosa, o azul saturado da roupa à esquerda confere importância à personagem, por meio da lei da exceção, o que nos faz interpretá-la como a mãe de Cristo, assim como o vermelho da figura em segundo plano no lado oposto, talvez João, equilibrando a composição em balanço. Em relação à textura, assim como em outras pinturas de Bandeira de Mello, inclusive o painel da CAIXA, o artista utiliza um

¹⁶⁶ ITTEN, 1975, p.55-58.

borrifador¹⁶⁷ para integrar áreas e para servir como base para o fundo da pintura. Este fundo é preservado principalmente nas áreas de meia tinta, enquanto as áreas de luz são cobertas pela opacidade da têmpera, criando um efeito de transparência e opacidade, que, por sua dinâmica plástica, contribuem para o significado da obra.

Em outro projeto, *Primeiros Estudos para uma Via Sacra* (Fig. 54), também é nítido o pensamento do todo, o que Arnheim chamou de “estrutura global”¹⁶⁸. As figuras são pensadas como blocos, e os elementos como retas, curvas, diagonais. A repetição de formas cria ritmos, que podem ser intensificados ou suavizados pela intensidade da linha.



Fig.54:
Lydio Bandeira de Mello.
Primeiros estudos para uma Via Sacra, 1987.

No Renascimento a composição também era iniciada com um pensamento do todo para as partes, como podemos observar em alguns esboços de Leonardo. No entanto esta geometria oculta se ajusta de tal forma aos elementos iconográficos, que é preciso um olhar cuidadoso para percebê-la na pintura acabada. Com o passar do tempo, cada vez mais a

¹⁶⁷ O borrifador é um instrumento antigo, muito utilizado pelos pintores para aplicar o verniz na pintura. Trata-se de dois pequenos tubos de alumínio, juntos numa de suas extremidades por uma peça dobradiça, que serve para mantê-los em um ângulo perpendicular um ao outro, de maneira que o tubo na posição vertical seja imerso num pote com o verniz e o tubo horizontal sirva como borrifador do líquido que é expelido pelo vácuo. Bandeira de Mello utiliza este instrumento para borrifar tinta sobre seus trabalhos, como uma espécie de velatura, que pode servir para rebaixar um tom, unificar áreas, ou criar texturas. O próprio artista construiu seu borrifador, com dois pequenos pedaços de antena de rádio, presos por uma massa de Durepox.

¹⁶⁸ ARNHEIM, 2004, p.7.

abstração da forma ganhou autonomia, até se tornar a finalidade da obra no século XX. No trabalho de Bandeira de Mello não há esse interesse, o significado surge da relação entre os elementos representativos e formais. Mas, diferente das obras renascentistas e semelhante a outros artistas do século XX, Bandeira intensifica a grade estrutural da composição tornando-se tão nítida quanto qualquer elemento iconográfico.

Na pintura *Operários* (Fig.55) a estrutura composicional discutida anteriormente se mostra claramente aparente. Neste caso, assim como no painel da CAIXA, a atenção conferida aos vazios lhes concede importância na obra. Os recortes de luz e sombra criam formas e pela semelhança de valores incitam ritmos¹⁶⁹. Como no brilho refletido na pedra da parte inferior do quadro que rima com o vazio acima, bem como com os outros vazios perto das pernas. Desta maneira surge uma tensão entre o cheio (pedra e balde) e os vazios. O mesmo ocorre na relação entre retas e curvas, profundidade e bidimensionalidade (bloco de madeira em perspectiva e madeira bidimensional na cabeça da figura central).



Fig.55:
Lydio Bandeira de Mello
“Operários”, 1960.

Resumindo: a relação entre os elementos abstratos cria ritmos e tensões que incitam emoções, assim como os sons e as notas na música. Na pintura “Operários” tais relações

¹⁶⁹ Cesare L. Musatti chamou essa relação formal de “lei da homogeneidade ou semelhança”, numa referência aos estudos de Wertheimer, realizados em 1923. (ARNHEIM, 1989, p.70)

criam um ritmo cadenciado, como um toque de tambor, o que constrói a cadência do trabalho cíclico e repetido dos operários.



Fig.56:

Análise da estrutura dos valores utilizando cinco tons.

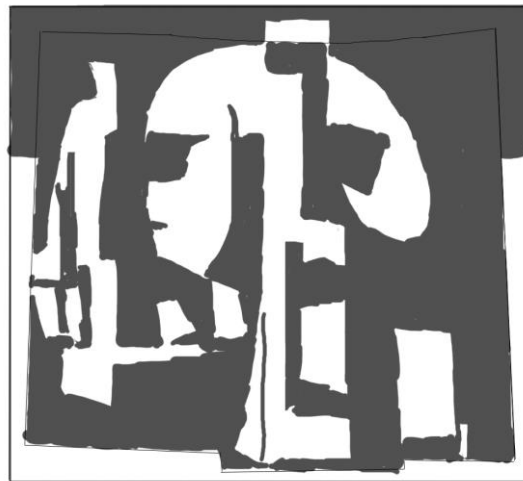


Fig.57:

Análise da estrutura dos valores utilizando dois tons.

Assim, a intensificação da grade abstrata composicional e a diluição dos elementos representativos conduz a obra para uma interpretação “musical” (abstrata – Figs.56 e 57), enquanto o oposto convida a uma análise “literária” (iconográfica).

Em “Operários”, os movimentos rítmicos e as formas criadas pela interpretação “musical” diferem das relações formais criadas por meio da interpretação “literária”. O fato das formas insinuarem figuras, que interpretamos como operários trabalhando, faz com que o observador complete mentalmente o que não está definido ou até o que não está expresso como uma forma única. Por exemplo, a figura da direita, apoiada sobre uma perna, é interpretada como um operário com uma perna em perspectiva. No entanto, se analisarmos atentamente, perceberemos que a perna da esquerda não foi feita, assim como o braço direito do operário que leva o balde também não aparece. São diluições da forma que atenuam momentos, integram conjuntos, em contraste com formas acentuadas, como as iluminadas pela luz. Podemos pensar o operário que carrega o balde como uma única forma, iluminada por um fecho de luz que adentra pelo lado esquerdo (interpretação literária); ou pensar a área de sombra à direita dessa figura como uma forma autônoma, ligada ao arco superior do quadro (interpretação “musical” – Fig.57).

A tendência do espectador de continuar mentalmente o que é insinuado pelo artista, também pode ser observado na “Ressurreição” de Piero della Francesca (Fig. 58)¹⁷⁰. Não existem pernas no soldado em segundo plano da direita, e apenas uma perna na figura ao seu lado, à esquerda (Fig. 59).

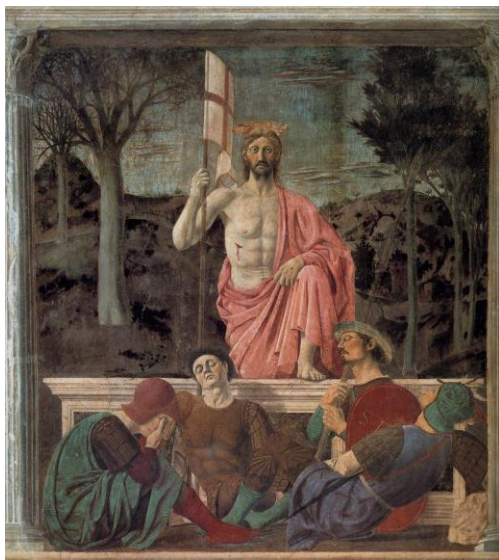


Fig.58
Piero della Francesca
Ressurreição de Jesus, 1460



Fig.59
Detalhe

Assim como na pintura “Operários”, trata-se de uma composição linear, construída por meio da configuração da forma. Enquanto Bandeira de Mello criou uma dinâmica rítmica por meio de contrastes de valor (claro escuro), o pintor italiano compõe por meio dos contrastes de saturação (cor). No afresco de Piero as áreas que devem ser integradas, dissolvidas, baixadas, são trabalhadas com tons terrosos, enquanto os acentos cromáticos são efetuados por meio de cores puras, pontuando momentos, criando rimas plásticas, intensificando a configuração da forma, além de conferir importância simbólica, por meio da exceção.

Nas análises que Arnheim faz desse afresco de Piero della Francesca, destaca que “pode-se comunicar o significado de uma obra através de uma reversão completa da dinâmica

¹⁷⁰ Há uma história curiosa que diz que Sansepolcro e a pintura foram salvos da destruição na Segunda Guerra Mundial, quando um oficial de artilharia Inglês chamado Tony Clarke desobedeceu ordens para bombardear a cidade, porque tinha lido um ensaio de Adouls Huxley sobre a “Ressurreição” de Piero della Francesca. Huxley escreveu em 1925: “*It stands there before us in entire and actual splendour, the greatest picture in the world*”. Mesmo sem ter visto a pintura pessoalmente, o soldado deixou de bombardear a cidade e tornou-se um herói em Sansepolcro. A cidade nomeou uma rua em sua homenagem. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/central-italy1/a/piero-della-francesca-resurrection>. Acesso em: nov 2014.

que a ação física sugere”.¹⁷¹ Ou seja, a figura de Cristo, que, simbolicamente se levanta na ressurreição, tema ligado ao movimento, contrasta com sua estrutura formal. Sua configuração é composta basicamente de verticais apoiada sobre uma estática tumba horizontal. O manto vermelho e luminoso de Cristo sobre uma paisagem sombria e terrosa, não cria um ritmo, mas uma forma imponente, como na roupa de um *shōgun* das pinturas japonesas. Nas palavras de Arnheim:

De um modo quase diagramático, transforma o acontecimento activo da ascensão da terra num arranjo hierárquico de dignidade repousante. A ascensão de Cristo está ligada ao centro de equilíbrio do quadro, o que favorece mais a estabilidade do que a ação. Em conjunto com a simetria frontal da sua situação a posição cêntrica confere-lhe uma aparência de estátua, de monumento consagrado, afastado das vicissitudes da mudança”.¹⁷²

Por outro lado, os soldados que, simbolicamente estão dormindo, formalmente são compostos por uma intensa agitação formal. Os acentos cromáticos que apontamos anteriormente se manifestam com mais dinâmica na parte inferior do quadro, por meio de ritmos de verde e de vermelho. Nas palavras de Arnheim: “Os eixos principais dos corpos são oblíquos. As cabeças e braços oferecem variadas fases de postura, quase sugerindo a imagem de um homem que se debate num sono agitado”.¹⁷³ A ambiguidade entre o conteúdo semântico e o conteúdo formal incita a interpretação da “inquietação da vida material temporal em oposição à serenidade monumental de Cristo que, como o ápice da pirâmide, governa entre a vida e a morte”.¹⁷⁴

Arnheim ainda destaca a influência do formato da composição. Assim como ocorre no afresco de Piero, “Compensando o predomínio de qualquer das dimensões espaciais, o quadrado pode interromper a ação mundana e criar um estado de intemporalidade. É, assim, um formato apropriado para os artistas que pretendem apresentar um mundo estável.”¹⁷⁵ Tratando-se de um tema como o da “Ressurreição”, é, de fato, interessante constatar a escolha de um formato retangular muito próximo de um quadrado, para um “tema vertical por excelência”.

¹⁷¹ ARNHEIM, 1989, p.431.

¹⁷² ARNHEIM, 1990, p.133-134.

¹⁷³ ARNHEIM, 1989, p.432.

¹⁷⁴ *Id., ibid.*

¹⁷⁵ ARNHEIM, 1990, p.133.

O formato da pintura “Operários” de Bandeira de Mello também se aproxima de um quadrado, sendo um retângulo levemente alongado na horizontal. No entanto, a estabilidade apontada por Arnheim é abalada pelos intensos ritmos tonais, pelas curvas que contrastam com as retas, e, principalmente, pelas sutis deformações internas. Dentro do formato quadrado do suporte, intuimos outro quadrado, ainda que se trate de um polígono irregular (Fig.60).¹⁷⁶ Porém, a forma interna é distorcida. As laterais não são verticais, mas diagonais que se fecham para dentro; a parte superior não é uma reta mas um arco distorcido, comprimido pelo peso da pedra apoiada na cabeça do operário; e, por fim, a base do quadrado interno também não é uma horizontal, mas um conjunto de diagonais, no qual o lado esquerdo é mais alto que o direito, como se o peso do quadrado interno estivesse apoiado sobre o operário que se abaixa e na perna do operário da direita. Tais deformações “quebram” a estabilidade do quadro e dramatizam a temática do trabalho árduo.

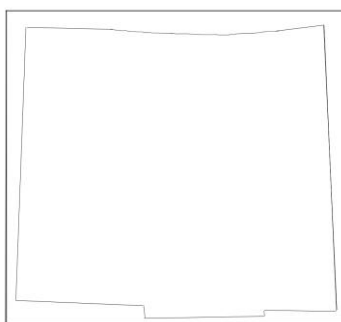


Fig.60:
Análise do formato da composição “Operários”.

¹⁷⁶ Nossa tendência de associar, num primeiro momento, uma forma complexa (polígono irregular) com uma forma primária (quadrado) está relacionada a natureza orgânica de nossa percepção, que intuitivamente organiza os estímulos por meio da simplificação. Tal teoria aparece nos escritos de alguns pintores, e foi teorizada, no século XX, pela *Gestalt*. Segundo Mario Pedrosa: “a psicologia da percepção nos ensina que sob o choque de um mosaico de estímulos que impressionam a retina, o sistema nervoso do organismo desenvolve processos de organização de maneira que a forma ou o padrão produzido seja o melhor possível nas condições dadas.” (PEDROSA, 1979, p.19). Pedrosa, destaca o comentário de Koffka: “Se o pintor a levar em conta [a psicologia da percepção], verá que o meio pelo qual o sistema nervoso desenvolve seus padrões organizados de processo não é tão diferente do meio pelo qual ele mesmo pinta seus quadros. **A percepção tende ao equilíbrio e à simetria.** Ou, expresso diversamente: equilíbrio e simetria são características perceptivas do mundo visual que se realizarão sempre que as condições externas o permitam. Quando estas não o permitem, o desequilíbrio e a falta de simetria serão experimentados como uma característica dos objetos ou do campo inteiro, juntamente como uma premente instância para melhor equilíbrio”. (*Id., ibid.*, p.20). A partir das pesquisas nessa área Werheimer chegou à formulação da lei da “Boa Forma”, nas palavras de Pedrosa: “No campo perceptivo há, assim, formas privilegiadas: regulares, simples, simétricas. A forma privilegiada se impõe aos nossos sentidos. A simetria é aí o supremo diapasão. O princípio da boa forma é função de uma força coordenadora interna que prenuncia o dinamismo das mais altas atividades mentais no homem. (...) O mesmo princípio formal encontra-se na física, em que suas leis se manifestam em muitos fenômenos, como mostrou Koehler. Compare-se, por exemplo, a certas leis físicas que se regem por um equilíbrio privilegiado, a lei do máximo e do mínimo: uma gota d’água, em suspenso, num líquido de igual densidade, tende para a forma esférica, isto é, ocupa o maior volume na menor superfície”. (*Id., ibid.*, p.20-21).

Recapitulemos, a tensão e o movimento instigados pelo quadro são criados de diferentes formas: pelo movimento fisiológico perceptivo que busca tornar regular formas irregulares (“lei da boa forma”); pela ambiguidade entre a interpretação “literária” e a “abstrata”; pelas relações internas criadas intuitivamente pelo espectador, percebendo ritmos, por meio da “lei da semelhança”. Tal conjunto de possibilidades atuam juntos, formando um organismo vivo que chamamos de obra de arte. Essas ambiguidades criam uma tensão, que mais que estranhamento, cria um terceiro significado, o da poesia. A definição de poética não é tão simples quanto afirmar ser a junção entre forma e conteúdo. Na verdade é a adequação desta relação com uma intenção proposta pelo artista, e sua capacidade de tocar e elevar o observador.

Vale destacar, que a pintura “Operários” foi feita em 1950, e em 1970 serviu como referência para uma das partes do painel da CAIXA (Fig.61), sendo nesse momento inserida num formato predominantemente horizontal.



Fig.61

Detalhe do primeiro projeto para o painel da CAIXA Econômica Federal, 1970.

Analisando a estrutura global do painel, percebemos que a pintura é composta basicamente de grandes áreas de luz e de sombra, que criam formas abstratas independentes compondo o ritmo principal da obra (Fig.99). Este é o cerne desta composição, e costuma ser esta a etapa inicial no processo de criação. Por meio dos constantes encontros, como aluno, com Bandeira de Mello, pudemos conhecer um pouco mais sobre o processo de criação de muitas de suas obras. O que fica claro é que a essência da composição costuma ser a parte inicial deste ato.

Muitas vezes, querendo explicar verbalmente a ideia de um novo quadro, o pintor exprime a imagem com conceitos de formas, algo como: um bloco de pessoas olhando para o

céu num horizonte alto. A descrição formal da ideia pictórica é acompanhada dos aspectos simbólicos e filosóficos, demonstrando sua ligação, como: o corpo de Cristo ascende ao céu num movimento sinuoso como o das chamas do fogo (Figs. 62 e 63).¹⁷⁷



Fig.62:
Lydio Bandeira de Mello
Esboço para o painel central da Igreja da
PUC-RJ, 2003.

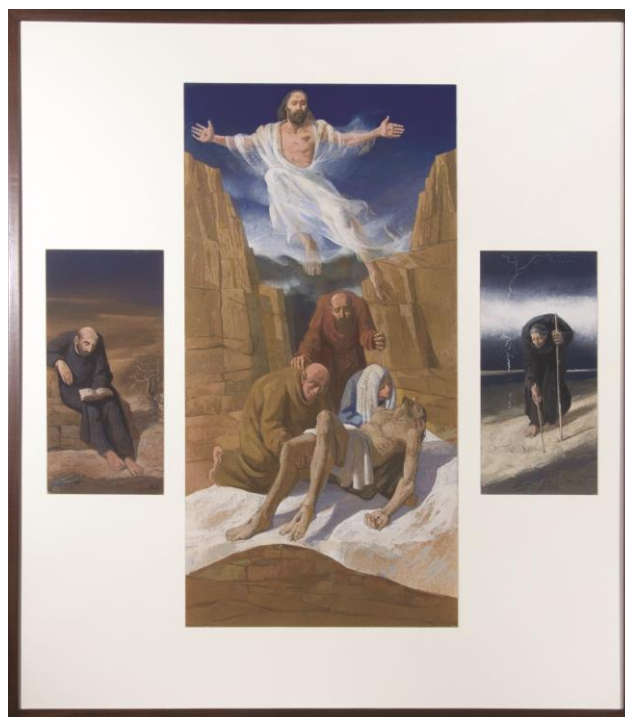


Fig.63:
Lydio Bandeira de Mello
“Estudo para decoração da Igreja da PUC-RJ”, 2003.

Assim a ideia já nasce com forma. Da mesma maneira que um músico pensa em acordes, o pintor pensa em formas, cores e manchas.

Como vimos anteriormente o formato da composição é tão importante quanto a ação dos elementos internos, de maneira que, numa composição linear, o tema é pensado por meio de proporções. Os primeiros vislumbres da obra podem ser o formato do próprio suporte, como na verticalidade do projeto acima que constrói a ascensão de Cristo. Se a *pietá* de Bandeira de Mello fosse construída num formato horizontal, o significado seria outro, a ênfase não estaria no aspecto etéreo, mas terreno da própria existência.

No muralismo o formato do suporte se apresenta ao artista como um dado preponderante, já que existe uma relação direta com a arquitetura que não pode ser ignorada.

¹⁷⁷ Tal comentário refere-se ao “Estudo para decoração da Igreja da PUC-RJ”, realizado em 2003. O Concurso que iria escolher o melhor projeto não foi realizado.

Da mesma forma, o contexto influencia a escolha da temática, de maneira que o artista inicia sua criação a partir de dados já existentes no local.

Após a ideia inicial, é preciso traduzi-la para o meio concreto, e nesse momento a recriação é inevitável, pois toda tradução é uma criação. O desenho nesse momento é uma preciosa ferramenta, um prolongamento do espírito capaz de registrar os impulsos da alma.

Vale lembrar que a descrição que fazemos aqui se refere ao processo de Bandeira de Mello, comum a outros pintores, mas não o único modo de criação.

A partir do desenho, o pintor registra os primeiros acometimentos, por meio de uma forma geral, muitas vezes abstrata, que em si já carrega um significado. A mão passeia pelo papel livremente como que procurando definir algo obnubilado, que aos poucos toma forma. Os rastros da procura pela forma ideal fazem parte da obra final. Os caminhos percorridos revelam a intenção do artista e muitas vezes mostram um caminho antes não pensado, mas que no fim mostra ser a melhor escolha para o que se pretendia no começo.¹⁷⁸

O termo forma ideal utilizado aqui diz respeito não a um cânone definido ou a um conceito de beleza, mas a uma forma intuita pelo artista que por meio do desenho se torna concreta. O material utilizado não é escolhido a priori, mas simultaneamente à intenção da obra. O significado advém da técnica, da composição e do tema.

Os rastros aparentes deixados pelo pintor na procura pela forma revelam sua busca por concretizar algo intuído, que é recriado nesta etapa do processo. São linhas em cima de linhas, que vão formando a obra, sem que haja o interesse em esconder esta busca. Neste sentido, se aproxima de Leonardo da Vinci quando afirma:

Alguma vez já vos ocorreu como os poetas compõem seus poemas? Eles não se preocupam em traçar belas letras nem se incomodam quando precisam riscar vários versos para que assim fiquem melhores. Portanto, pintor, esboçai a disposição dos membros de suas figuras e atentai, em primeiro lugar, aos **movimentos apropriados ao estado de espírito das criaturas** que compõe seu quadro, mais do que à beleza e perfeição de suas partes.¹⁷⁹
(Grifo nosso)

¹⁷⁸ PAREYSON, 1993.

¹⁷⁹ VINCI in GOMBRICH, 1990, p.77.



Fig.64:
Leonardo da Vinci
Estudo de Madona e criança com um gato, 1478.

No muralismo, o desenho assume um caráter arquitetônico. No projeto serve como base para a construção da grande obra. Nele poderão constar indicações estruturais e muitas vezes, a estrutura formal ganha mais evidência do que a iconográfica, o que ajudará ao pintor na ampliação do projeto, como percebemos anteriormente no projeto de Bandeira de Mello para o edifício residencial em Copacabana (Fig.48 da página 64), e como podemos observar nas sinopias de Bernardino Poccetti (1548-1612), presentes no *Ospedale degli Innocenti*, em Florença (Fig.65).



Fig.65:
Bernardino Poccetti
“A glória de Francesco I de Médici”, 1610.

A sinopia não se trata de um projeto, mas de um estágio inacabado de um afresco. Se analisarmos mais de perto perceberemos que tal caráter arquitetônico não se restringe a algo

estático (Fig.66), de maneira que, em alguns casos, podemos até lembrar dos esboços de Leonardo. Na sinopia de Poccetti, percebemos a constante busca pela forma ideal, e a consciência do significado advindo dos ritmos das linhas. O desenho não se restringe a uma marcação, o gesto também confere significado a obra, “o toque é estrutura”¹⁸⁰. Nas palavras de Focillon,

O toque é momento, aquele em que o instrumento desperta a forma na matéria. É permanência, já que é através dele que a forma é modelada e duradoura. (...) Qualidade de coisa viva (...). O toque é o verdadeiro contato entre inércia e a ação. (...) Um valor, um tom, não dependem unicamente das propriedades e das relações entre os elementos que os compõe, mas também da maneira como são aplicados, ou seja, “tocados”.¹⁸¹

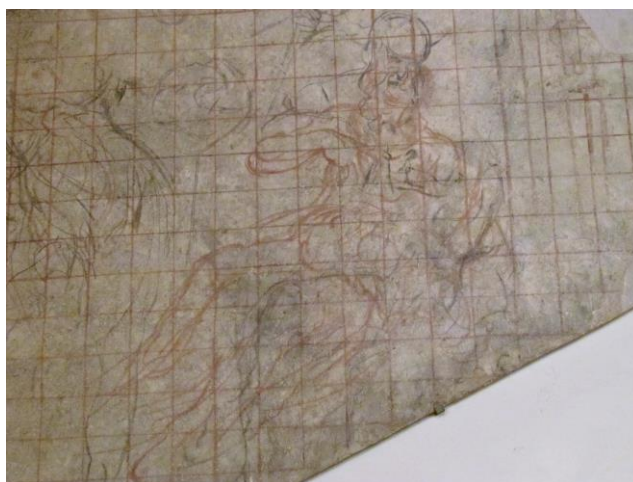


Fig.66
Detalhe de “A glória de Francesco I de Médici”.

Até mesmo na aplicação do *intonaco*, camada que cobre a sinopia, o artista pode explorar as sutilezas de textura da massa, afundando um ponto mais do que outro, alisando ou deixando uma suave textura. A obra é nova durante todo o processo de construção.¹⁸²

Mais do que a dinâmica linear e material, o que une esses artistas é o pensamento do todo. Seja o todo de um grupo de figuras, em seu entrelaçamento e posturas, como no esboço de Leonardo, seja a organização de um todo em um espaço pré definido, como no caso da sinopia, e nesse caso, a quadrícula se torna um precioso instrumento.

¹⁸⁰ FOCILLON, 2001, p.66.

¹⁸¹ *Id. ibid.*

¹⁸² A matéria de uma arte não é um dado fixo, adquirido para sempre: desde o seu surgimento, é transformação e novidade, já que a arte, como uma operação química, elabora-a, mas ela continua a metamorfosear-se. (*Id., ibid.*, p.59).

Convém lembrar que o desenho é mais do que a linha e mais do que um projeto. O desenho é a estrutura da imagem, seja esta uma pintura ou um trabalho sobre papel.¹⁸³ Degas vai mais além, segundo Paul Valery, o pintor afirmava: “O desenho não é a forma; é o modo de ver a forma”.¹⁸⁴

Capítulo 2. O muralismo: a arte como comunicação sensível

2.1. A narrativa monumental

A pintura mural ou parietal, desde os tempos mais remotos, era considerada uma forma privilegiada de registrar os conhecimentos e crenças de uma sociedade e, assim, transmiti-los, não só aos outros membros da comunidade, mas às gerações futuras. Diferente de uma pequena anotação sobre algo pessoal, de expressão intimista, uma obra mural costuma se aproximar do discurso público, com estreita relação com a arquitetura.

Suas principais características são: sua permanência, já que faz parte da estrutura do edifício; seu acabamento fosco, que lhe possibilita ser contemplada de qualquer ângulo e como um todo, e sua relação com o contexto arquitetônico onde está inserida.¹⁸⁵

Para Bandeira de Mello:

O mural não é tão somente um livre jogo de formas, com a única intenção de proporcionar um prazer à vista. Para mim é mais que isto: o muro escolhido como suporte deve ter sua superfície impregnada de força expressiva, rica de apelos visuais e táteis, que reflitam o relacionamento entre o artista e o mundo, e passe a funcionar como uma forma de linguagem. Na realização da obra de arte o artista estabelece símbolos para representar o mundo levado à sua consciência; na apreciação da obra de arte, o espectador, conduzido por ele, leva também à sua consciência os problemas da existência enfocados pelo artista. (...) Num edifício público, o pintor muralista tem sua maior oportunidade, e não deve se ater apenas aos aspectos formais, que fazem

¹⁸³ Retomando o texto de Anne-Marie Logan encontramos informações que já no século XVI o desenho tinha significados abrangentes: “*Indeed, at that time [século XVI] the distinction between a drawing and an oil sketch was not that clear. In the Flemish of the day, ‘teekening’ could mean ‘drawing’ as well as ‘oil sketch’*”. (LOGAN, 2005, p.9).

Nas palavras de Cézanne: “O desenho e a cor não são mais distintos, pintando desenha-se, mais a cor se harmoniza mais o desenho se precisa...Realizada a cor em sua riqueza atinge a forma sua plenitude.” Merleau Ponty complementa: “cada toque deve satisfazer uma infinidade de condições, por esta razão meditava Cézanne às vezes por uma hora antes de o executar; deve, como diz Bernard [Émile], ‘conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho e o estilo’”. (PONTY, 1980, p.118).

¹⁸⁴ VALERY in LHOTE, 1943, p.54.

¹⁸⁵ MAYER, 2006, p.395.

Convém lembrar que o desenho é mais do que a linha e mais do que um projeto. O desenho é a estrutura da imagem, seja esta uma pintura ou um trabalho sobre papel.¹⁸³ Degas vai mais além, segundo Paul Valery, o pintor afirmava: “O desenho não é a forma; é o modo de ver a forma”.¹⁸⁴

Capítulo 2. O muralismo: a arte como comunicação sensível

2.1. A narrativa monumental

A pintura mural ou parietal, desde os tempos mais remotos, era considerada uma forma privilegiada de registrar os conhecimentos e crenças de uma sociedade e, assim, transmiti-los, não só aos outros membros da comunidade, mas às gerações futuras. Diferente de uma pequena anotação sobre algo pessoal, de expressão intimista, uma obra mural costuma se aproximar do discurso público, com estreita relação com a arquitetura.

Suas principais características são: sua permanência, já que faz parte da estrutura do edifício; seu acabamento fosco, que lhe possibilita ser contemplada de qualquer ângulo e como um todo, e sua relação com o contexto arquitetônico onde está inserida.¹⁸⁵

Para Bandeira de Mello:

O mural não é tão somente um livre jogo de formas, com a única intenção de proporcionar um prazer à vista. Para mim é mais que isto: o muro escolhido como suporte deve ter sua superfície impregnada de força expressiva, rica de apelos visuais e táteis, que reflitam o relacionamento entre o artista e o mundo, e passe a funcionar como uma forma de linguagem. Na realização da obra de arte o artista estabelece símbolos para representar o mundo levado à sua consciência; na apreciação da obra de arte, o espectador, conduzido por ele, leva também à sua consciência os problemas da existência enfocados pelo artista. (...) Num edifício público, o pintor muralista tem sua maior oportunidade, e não deve se ater apenas aos aspectos formais, que fazem

¹⁸³ Retomando o texto de Anne-Marie Logan encontramos informações que já no século XVI o desenho tinha significados abrangentes: “*Indeed, at that time [século XVI] the distinction between a drawing and an oil sketch was not that clear. In the Flemish of the day, ‘teekening’ could mean ‘drawing’ as well as ‘oil sketch’*”. (LOGAN, 2005, p.9).

Nas palavras de Cézanne: “O desenho e a cor não são mais distintos, pintando desenha-se, mais a cor se harmoniza mais o desenho se precisa...Realizada a cor em sua riqueza atinge a forma sua plenitude.” Merleau Ponty complementa: “cada toque deve satisfazer uma infinidade de condições, por esta razão meditava Cézanne às vezes por uma hora antes de o executar; deve, como diz Bernard [Émile], ‘conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho e o estilo’”. (PONTY, 1980, p.118).

¹⁸⁴ VALERY in LHOTE, 1943, p.54.

¹⁸⁵ MAYER, 2006, p.395.

com que ele guarde respeito aos espaços físicos e psicológicos criados pelo arquiteto, mas que, através destes mesmos aspectos formais, exponha as ideias que julga importantes para a comunidade.¹⁸⁶

O muralismo está presente na história de quase todas as civilizações sedentárias, sendo parte da cultura humana. Segundo Bandeira de Mello, a arte é uma "ponte entre consciências"¹⁸⁷, uma forma de fazer a viagem pelo universo desconhecido de uma maneira menos solitária, já que trata de assuntos e atinge subjetividades do homem tão próprias que só podem ser expressas desta forma. Para nós, arte é poesia, uma forma de conhecimento sensível, que muitas vezes tem o interesse de ser divulgado e compartilhado.

Em quase todas as nossas entrevistas realizadas com Bandeira de Mello a ideia de arte como linguagem parece vir à tona. Tal necessidade de se expressar por meio de imagens talvez faça com que Bandeira de Mello se aproxime da figuração, ou seja, de signos reconhecíveis, que facilitem o entendimento de conteúdos simbólicos. Também é o que faz com o artista se identifique com a técnica do muralismo, espécie de discurso público, que se dá por meio de imagens. Nas palavras do artista:

Arte é uma forma de linguagem. Todo indivíduo tem dentro de si um mundo que nasce e morre em silêncio, se ele não se utilizar da linguagem formal para exprimi-lo. Uns são capazes de tomar consciência dele e revelá-lo, outros aguardam que alguém os desperte para o problema.

O problema da existência, isto é, da realidade das coisas, comporta dois métodos de solução: a solução dada por meio do raciocínio, por trabalho da razão – eis a filosofia- e a solução pelo método intuitivo, pela visão direta- eis a arte.

A obra de arte plástica, sem dúvida, não é somente um livre jogo de formas, com a única intenção de proporcionar um prazer à vista (como queria Kant), porque ainda que seja feita com esta intenção, está ela irremediavelmente impregnada de força emotiva, reflete o eu do artista, seu relacionamento com o mundo e passa a se constituir num meio de expressão.

(...) Somos partidários de que a consciência é absolutamente pessoal, fechada, e que a consciência que temos do mundo só pode ser transmitida pela arte, isto é, através de símbolos. Pensando assim não estamos sós, Huxley nos socorre de uma maneira ao mesmo tempo contundente e poética: “Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros, mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas, mas são crucificados sozinhos. Abraçados, os amantes buscam desesperadamente fundir seus êxtases isolados em uma única autotranscendência; debalde. Por sua própria natureza, cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e a gozar em solidão. Sensações,

¹⁸⁶ Tal depoimento foi retirado do texto intitulado “Pintura Mural” de Bandeira de Mello, presente no acervo do pintor e nunca publicado. O documento está assinado mas sem data.

¹⁸⁷ Essa afirmação é mencionada repetidas vezes nas conversas com o artista.

sentimentos, concepções, fantasias- tudo isso, são coisas privadas e só através de símbolos e indiretamente podem ser transmitidas”.¹⁸⁸

A ideia de arte como linguagem é motivo de discussão há séculos no meio teórico e não pretendemos ingressar nestas discussões. O professor-mestre Antonio José da Silveira, escrevendo sobre Bandeira de Mello já defendia:

Não entrarei aqui na discussão levantada por filósofos como Dufrene sobre as implicações linguísticas de afirmar ser a arte uma linguagem e por sua conseqüente negação, por inapropriação do vocábulo para expressar o que queremos dizer com isto. Prefiro aproximar-me de De Fusco, e apresentá-la como um “*sistema de códigos interligados, formando uma totalidade, com uma significação específica onde forma e conteúdo se identificam*”; constituindo-se, no problema da atualidade a fragmentação destes códigos e a conseqüente negação do todo. É uma questão delicada e enucleia-se na crise da racionalidade da modernidade ocidental; portanto, numa crise da cultura como um todo.¹⁸⁹

A pintura, não se trata de um conhecimento descritivo, mas poético. O fato de ser subjetivo não implica em aleatoriedade. A subjetividade está relacionada à importância da participação do espectador na construção da obra de arte. Esta acontece por meio da imaginação daquele que contempla a obra, e a completa e cria em seu íntimo. É como acontece com a poesia literária, esta só ganha sentido quando é criada na mente do leitor.

Para Theodor Lipps, a identificação do espectador com a obra está ligada à semelhança de suas vivências e pressupostos íntimos com a poética da obra. "O gozo estético é um auto gozo objetivado. Gozar esteticamente é gozar a mim mesmo em um objeto sensível diferente de mim mesmo, projetar-me nele, penetrar nele com meu sentimento."¹⁹⁰ A obra de arte não existe por si mesma, é justamente a relação entre artista-obra-espectador. Se esta relação pode ser chamada de linguagem, ainda não sabemos ao certo; na verdade, não é o foco do trabalho. O que temos certeza é que se trata de uma forma de conhecimento¹⁹¹, que muitas vezes tem o interesse de ser divulgado e compartilhado. Nas palavras de Bandeira de Mello:

¹⁸⁸ Entrevista com Lydio Bandeira de Mello. **Tira Linha. Um Jornal Sem Proposta**, Rio de Janeiro, vol. 3. s/d. p.3-4. (Jornal presente no acervo de Bandeira de Mello).

¹⁸⁹ SILVEIRA. 2009, p.70.

¹⁹⁰ WORRINGER, 1953, pg.19.

¹⁹¹ "A arte é em toda parte a expressão material do pensamento, a prova visível e incontestável de que um povo tem ou não tem ideias, sensibilidades e aspirações próprias." (AMÉRICO, P. Cartas de um Pintor. **Gazeta de**

Na realização da obra de arte, o artista estabelece símbolos para representar o mundo levado à sua consciência e através de sua sensibilidade e de sua imaginação o espectador penetra na mesma esfera de ideias. Como a obra de arte só sugere, não define (trabalho este da filosofia), e como o espectador cada dia é novo, se renova a cada dia a relação espectador-obra de arte.

A obra de arte não é percebida na sua totalidade, bem como dois espectadores não a percebem do mesmo modo, porque cada homem é uma consciência absolutamente pessoal e porque cada consciência se interessa desigualmente pelas coisas.

No fundo quando uma obra nos toca é porque ela estava sendo esperada: e é sobre isto que fala o poeta Paul Valery quando diz: “Nada pode seduzir-nos, nada pode atrair-nos, nada leva a despertar o nosso ouvido, a fixar o nosso olhar, nada por nós é escolhido na multiplicidade das coisas e torna desigual a nossa alma, que não seja, de certa maneira, ou pré-existente no nosso ser, ou esperado secretamente pela nossa natureza.”¹⁹²

René Huyghe, em seu livro *Diálogo com o Visível*, dedica um capítulo inteiro ao *Problema da Linguagem* no qual afirma que na carência das palavras para expressar certos assuntos, precisamos recorrer ao auxílio das imagens. Lembra que se David Hume foi o primeiro a denunciar as restrições da linguagem das palavras, foi Delacroix um dos primeiros a apontar a solução para esse problema:

A natureza pôs uma barreira entre minha alma e a do meu mais íntimo amigo. (...) Em nós há, por um lado, as ideias como as que as palavras podem exprimir, e, por outro, o resto, tudo aquilo que constitui "a alma", distinta da inteligência e transcendendo-a. E a alma, por seu turno, constituirá a sua linguagem.¹⁹³

No entanto, segundo Huyghe, será Benedetto Croce que em 1928 se aprofundará teoricamente sobre o assunto, em seu tratado de *Estética como ciência dell'espressione e linguística generale*.¹⁹⁴

Enquanto uma forma de discurso público, a arte mural usualmente busca clareza em sua organização. Em suas diversas manifestações ao longo da história da arte, destaca-se o caráter decorativo, presente nas antigas residências da antiguidade grega e o caráter de linguagem, de expressão de ideias, manifesto nas pirâmides egípcias, nas catedrais góticas ou

Notícias, Rio de Janeiro, n°236, ano X, 1884, p.1.) Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cartas_pedroamerico.htm. Acessado em 18 mai. 2013.

¹⁹² Entrevista com Lydio Bandeira de Mello. **Tira Linha. Um Jornal Sem Proposta**, Rio de Janeiro, vol. 3. s/d. p.4. (Jornal presente no acervo de Bandeira de Mello).

¹⁹³ DELACROIX *apud* HUYGHE, 1960, p.15.

¹⁹⁴ HUYGHE, 1960, p.15.

nos murais mexicanos. No Egito, o muralismo se aproxima de tal forma da escrita que muitas vezes é impossível separá-los. Nas catedrais góticas, tamanha era a importância da imagem enquanto signo, que muitas dessas edificações ficaram conhecidas como “livros ilustrados”, que permitiam aos analfabetos aprender as histórias da bíblia.¹⁹⁵ No México, é fácil distinguir personagens políticos e figuras da época, que constroem um discurso contextualizado, que dialogava diretamente com as questões sociológicas da época.

No entanto, é importante destacar que em todas essas manifestações, decorativas, religiosas e políticas, algo parece transcender o tempo e a região em que foram feitas: a forma. Nas pirâmides egípcias revela-se uma organização dos signos e imagens na qual são considerados os vazios, ou seja, os intervalos entre cada elemento de maneira que sugerem ritmos, relações abstratas que por sua vez possuem significados. Tal organização busca respeitar certas medidas, relações harmônicas, assim como a arquitetura na qual está inserida, ganhando um caráter monumental, arquitetural.

Para Focillon,

(...) é nas composições em que se enlaçam vastas grinaldas humanas que aprendemos melhor o gênio das variações harmônicas, que não essa de combinar e recombinar figuras em que a vida das formas não tem outra finalidade que não seja ela mesma e a sua renovação. Os geômetras da *Escola de Atenas*, os soldados do *Massacre dos Inocentes*, os pescadores da *Pesca Milagrosa*, Imperia sentada aos pés de Apolo, ajoelhada perante Cristo, são os entrelaçamentos sucessivos de um pensamento formal que tem

¹⁹⁵ Johannes Balbus, gramático e teólogo italiano do século XIII, nos oferece, segundo Baxandall, os três pontos que conferem importância a utilização de imagens na arte sacra: “*Know that there were three reasons for the institution of images in churches. First, for the instruction of simple people, because they are instructed by them as if by books. Second, so that the mystery of the incarnation and the examples of the Saints may be the more active in our memory through being presented daily to our eyes. Third, to excite feelings of devotion, these being aroused more effectively by things seen than by things heard*” (BALBUS In BAXANDALL, 1988, p.41).

O frade italiano Michele Carcano (1427-1484) também apresenta três argumentos sobre o assunto: “*(...) images of the Virgin and the Saints were introduced for three reasons. First, on account of the ignorance of simple people, so that those who are not able to read the scriptures can yet learn by seeing the sacraments of our salvation and faith in pictures. It is written: ‘I have learned that, inflamed by unconsidered zeal, you have been destroying the images of the saints on the grounds that they should not be adored. And we praise you wholeheartedly for not allowing them to be adored, but we blame you for breaking them... For it is one thing to adore a painting, but it is quite another to learn from a painted narrative what to adore. What a book is to those who can read, a picture is to the ignorant people who look at it. Because in a picture even the unlearned may see what example they should follow; in a picture they who know no letters may yet read.’ St. Gregory the great wrote these words to Serenus, Bishop of Marseilles. Second, images were introduced on account of our emotional sluggishness; so that men who are not aroused to devotion when they hear about the histories of the Saints may at least be moved when they see them, as if actually present, in pictures. For our feelings are aroused by things seen more than by things heard. Third, they were introduced on account of our unreliable memories... Images were introduced because many people cannot retain in their memories what they hear, but they do remember if they see images.*” (CARCANO in BAXANDALL, 1988, p.41).

o corpo humano por elemento e por sustentáculo, e que dele se serve no jogo das simetrias, dos contrastes e das alternâncias.¹⁹⁶

É justamente tal interesse de organização que transcende o tempo, que irá se manifestar desde os murais egípcios, ao painel da CAIXA de Bandeira de Mello no século XX. Focillon, em seu estudo sobre a forma, destaca “esse jogo de permutas, destas sobreposições da forma e do signo”¹⁹⁷ que em seu movimento interno constroem o que chamamos de obra de arte. Em suas palavras: “o signo abrange uma simbólica que se sobrepõe à semântica e que é, alias, capaz de se cristalizar e fixar, ao ponto de se tornar uma semântica nova.”¹⁹⁸ Para o autor:

A forma esta rodeada por um halo. Sendo estrita definição do espaço, é também sugestão de outras formas. Reproduz-se, propaga-se no imaginário, ou melhor dizendo, consideramo-la como uma espécie de fissura através da qual podemos introduzir num reino incerto, que não é nem o espaço nem a razão, uma multiplicidade de imagens que aspiram a nascer.¹⁹⁹

Assim, chegamos a um ponto importante no estudo de qualquer obra de arte, a consciência de que a forma é viva, cambiável, tem uma natureza própria. Se constatamos anteriormente a presença de elementos referentes a um contexto temporal e regional específicos, por outro lado é preciso reconhecer a forma como algo vivo, com sua capacidade de instigar diferentes significados dentro de uma mesma esfera sensível. Nas palavras de Focillon:

Temos por estabelecido que elas [as formas plásticas] constituem uma ordem e que essa ordem é animada pelo movimento da vida. Estão submetidas ao princípio das metamorfoses, que as renova permanentemente, e ao princípio dos estilos que, numa progressão irregular, tende sucessivamente a ensaiar, a normalizar e a anular as suas produções.²⁰⁰

2.1.1. O ideal de permanência: a técnica do afresco

¹⁹⁶ FOCILLON, 2001, p.19.

¹⁹⁷ *Id., ibid.*, p.14.

¹⁹⁸ *Id., ibid.*

¹⁹⁹ *Id., ibid.*

²⁰⁰ *Id., ibid.*, p.17.

Se a arte advém do instinto natural do homem de se expressar e conseqüentemente dividir com os outros seres seus sentimentos, também satisfaz seu anseio pela imortalidade. Desde a antiguidade, o homem tem o interesse em preservar objetos que tivessem maior valor afetivo, religioso ou social. Na Pré-história, com a intenção, ou não, de permanência, as pinturas eram feitas em locais cobertos, seguros, e só por meio desta atitude, houve a possibilidade de hoje termos conhecimento de tal prática.

O cuidado com a durabilidade dos registros e de certos objetos permitiu ao homem se conhecer melhor, e conseqüentemente, se desenvolver. A possibilidade de transmitir conhecimentos e de manter vivos os registros e objetos é uma forma de memória coletiva e social. E somente por meio da memória temos consciência de quem somos e de onde viemos daí a importância da preocupação com a permanência das obras de arte.

Diferente das sociedades nômades, os grupos sedentários desenvolveram, durante sua história, formas de manter suas construções erguidas pelo máximo de tempo possível. Dentre estas técnicas, está o concreto romano, feito a partir da mistura de cal hidratada com *pozolana*, que é a basicamente a mesma argamassa utilizada no afresco.²⁰¹

As construções dessas civilizações, como as igrejas, por exemplo, eram construídas por gerações, pois havia um ideal maior. Muitos não viam a obra pronta. E nesse mesmo contexto eram realizadas muitas obras de arte, como os afrescos, por exemplo, uma técnica de lenta execução.

O afresco, também chamado pelos antigos italianos do renascimento de *buon fresco*, consiste em pintar com pigmentos diluídos em água sobre uma parede de argamassa de cal, ainda úmida, composta apenas de hidróxido de cálcio e areia. A tinta adere ao suporte por um processo de cristalização: as partículas de pigmento tornam-se cimentadas à cal da superfície,

²⁰¹ “Os Romanos foram os primeiros a trabalharem com argamassas hidráulicas adicionando à cal um material vulcânico altamente reativo chamado *pozolana*, com isso foram também os primeiros a criarem o concreto. O concreto romano, embora não fosse armado, obtinha excelente resistência aos esforços de compressão aliada a características de um peso específico relativamente baixo, isso possibilitou a construção de grandes coberturas cupulares que proporcionavam empuxos significativamente inferiores a cúpulas de mesma dimensão construídas em pedra. (...) As [*pozolanas*] naturais são vulcânicas; as artificiais são mistura de cal e argila cozida a pequeno fogo (BENEVIDES, 1868). Originalmente a *pozolana* era uma terra vulcânica da região de *Puozzo* na Itália, que os romanos da Antiguidade utilizavam para aditivar a cal e conseguir uma argamassa hidráulica de ótima qualidade. As *pozolanas* ‘não tem de per si propriedades aglomerantes’, necessitam serem aditivadas à cal ou ao cimento Portland. ‘Admite-se, em geral que as propriedades da *pozolana* são devidas à sílica ativa. A reação se processa com o tempo; os cimentos *pozolânicos* são de endurecimento lento, ultrapassando, porém os de Portland ao cabo de 90 dias’ (PETRUCCI, 1980)”. (PÔRTO, 2009, p.18-19).

do mesmo modo que as partículas de cal se ligam entre si e com a areia. É uma pintura que está intrínseca à estrutura da parede.

A pintura deve ser feita por partes, já que existe um tempo de secagem do suporte. Assim, costuma ser feito um projeto para auxiliar na rápida execução da pintura. Um primeiro estudo de composição na escala de 1/5; um cartão na proporção de 1/1, onde são estudadas minuciosamente as partes; e um papel de transporte para auxiliar na marcação do desenho na parede.

O excedente, que não for pintado, deve ser removido ao fim do dia, com um corte chanfrado, para facilitar a aderência da argamassa nas juntas, ao ser aplicado no dia seguinte.

Os cortes ou emendas são normalmente executados nos contornos das figuras ou em locais adequados para tornar estas juntas tão invisíveis quanto possível, se integrando a composição. Os pintores destros, como é o caso de Bandeira de Mello, costumam começar a pintura da parte superior esquerda para a direita, para evitar respingos em uma área já pintada.

Os afrescos mais antigos encontrados são do período Minoico, de aproximadamente 1500 a.C., na decoração das paredes do Palácio de Cnossos, na Ilha de Creta, na Grécia. Posteriormente, os etruscos e a civilização italiana de VII a.C, continuaram esta prática, por influência dos antigos gregos. Seus trabalhos foram descobertos em 1749, quando arqueólogos escavaram a cidade de Pompéia, destruída pelo vulcão Vesúvio em 79 d.C. Além do *buon fresco*, estas civilizações também costumavam pintar em *secco*, isto é, sobre a argamassa seca anteriormente colorida pelo afresco, por meio de têmperas, que tinham o caráter de decorações de templos e edifícios públicos.

Os escritos de alguns cronistas da época, como Vitruvius (I a.C), Plínio (I d.C) e Pausânias (115 - 180 d.C.)²⁰² revelam os nomes de alguns artistas como Polignoto de Tasos (século V a.C), Apeles (IV a.C) e Protógenes (IV a.C), mas sem entrar em detalhes sobre a técnica.

Em países orientais também era comum a aplicação de pigmentos sobre uma argamassa úmida, tendo estes, um caráter religioso. Encontramos exemplos na China Ocidental e na Índia, com pinturas budistas pintadas em cavernas.

Durante a Idade média, a têmpera foi a técnica de pintura predominante, ao lado dos mosaicos e dos vitrais e somente nos primórdios do Renascimento, o afresco voltou a ser praticado.

²⁰² No site www.theoi.com/Text/PausaniasIA.html encontram-se traduções dos textos de Pausânias para o inglês.

As pinturas cristãs, com seu desenvolvimento nos séculos XIII e início do século XV, foram de grande importância na pintura mural, sendo este um momento que inspirou gerações de grandes mestres. Poderíamos citar dezenas de nomes, entre os principais estão: Cimabué (1240-1301), Giotto (1266-1336), Fra Angelico (1387-1455), Masaccio (1401-1428) e Piero della Francesca (1416-1492). Por volta de 1437, surge, então, o primeiro escrito aprofundado sobre a técnica do afresco, realizado por Cennino Cennini (1370-1440), denominado “*Il libro dell’Arte*”. Cennino havia aprendido com Agnolo, que por sua vez havia estudado com Taddeo Gaddi, discípulo direto de Giotto.

No Renascimento, seguindo os passos dos antigos mestres, surgem então artistas que vão desenvolver a técnica do afresco de forma monumental, como Michelangelo e suas pinturas na Capela Sistina, assim como Rafael, nas Câmaras do Vaticano. Daquela época, também aparecem escritos sobre a técnica registrada por Vasari.

Após o Renascimento, a técnica deixou de ser praticada em grande escala, somente retornando com força no século XX, com a vanguarda mexicana e italiana, assumindo um caráter político.

É importante destacar a atuação do pintor francês Puvis de Chavannes (1824-1898) no século XIX, apontado por Modesto Brocos²⁰³ e Quirino Campofiorito²⁰⁴ como um dos expoentes do muralismo nesse período. Chavannes tinha como principal técnica mural a *marouflage*²⁰⁵, exercendo uma clara influência sobre os artistas brasileiros do entre-séculos, como pode-se verificar nas pinturas a óleo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O artista

²⁰³ Para Modesto Brocos, “A pintura mural, antes de Puvis de Chavannes, estava inteiramente desconhecida, como o provam as decorações de *S. Francisco el Grande*, em Madrid, feitas de 1884 até 90, que não tem nada de murais e que se pode qualificar de pinturas de cavalete. Porque nenhum dos pintores chamados para decorar a igreja respeitaram a nota de cor do arco triunfal, que devia servir de ponto de partida para as decorações ulteriores da igreja. Pois bem, aquelas pinturas dão uma justa idéia da desordem que sempre houve na Espanha até aqueles tempos: veio o primeiro pintor e pintou ao lado com uma tonalidade mais viva; veio outro e pintou do outro lado com uma nota mais baixa; veio um terceiro e pintou a abóboda com um claro-escuro mais intenso, dando a impressão de um dilúvio de pernas e braços que caem pela abóboda abaixo; e neste passo todos os pintores provaram a ignorância de desconhecer a pintura mural que deve dar a impressão da janela aberta, respeitando sobretudo a arquitetura”. (BROCOS, 1933, p.129).

²⁰⁴ CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Caderno de Artes, Jan. 1974.

²⁰⁵ A técnica de *marouflage* consiste em uma pintura a óleo sobre tela, posteriormente colada na parede, que assim como o painel permite a remoção. Modesto Brocos nos oferece algumas informações sobre a técnica: “No último quarto do século XIX, as pinturas murais do Panteon em Paris, foram pintadas a óleo em telas especialmente preparadas para substituir a pintura a fresco. Estas pinturas são coladas na parede com tinta a óleo, de maneira que a tela, única coisa que os anos poderiam destruir, fica preservada pela tinta da pintura e pela tinta da parede onde a pintura foi colocada. O primeiro que usou deste processo foi Flandrin, nas decorações de S. Germain des Prés, e depois todas as grandes decorações, tanto do Panteon como das outras igrejas e teatros, foram decoradas por aquele processo”. (BROCOS, 1933, p.119).

francês foi professor de Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Visconti (1866-1944) em Paris, e sua influência é perceptível até mesmo nas obras de cavalete de Visconti. Segundo Quirino, Chavannes recuperou a composição de caráter mural, que “não ‘furava’ o plano” da parede, “fazendo retornar a certa fisionomia arcaizante, isto é, simples, de cores planas e contornos acentuados.” No mesmo texto, Quirino aponta a mesma característica no painel da CAIXA de Bandeira. Em suas palavras: “Pois é nesse sentido que muito valoriza e justifica hoje a pintura mural, que nosso bravo pintor, Lydio Introcaso Bandeira de Mello dirigiu a concepção e execução de seu mural monumental, medindo 240 m², no edifício da CAIXA Econômica Federal.”²⁰⁶

Hoje em dia, devido a muitos fatores, a percepção do tempo é diferente, seja pela velocidade dos meios de comunicação e transporte, seja pelo modelo econômico capitalista de consumo. Assim, o afresco caiu em desuso, principalmente devido à arquitetura moderna, na qual as paredes não são mais estruturais, mas apenas divisórias de ambientes. O fato de existirem sistemas hidráulicos e elétricos dentro dessas paredes afasta a escolha desta técnica, sendo preferível o painel removível, em lugar do afresco, como fez Bandeira de Mello no prédio da CAIXA, no Rio de Janeiro.

O afresco está ligado à ideia da permanência, o que não é uma característica da vida moderna. Para executá-lo é necessário exímio conhecimento técnico, disponibilidade de material próprio, local que se adéque a realização da obra e tempo para realizá-la.²⁰⁷

No entanto, é importante levarmos em conta o fato de que existem pinturas com mais de 3.000 anos, atestando sua durabilidade e que as possibilidades no afresco são muitas, algumas únicas²⁰⁸, sendo assim um instrumental precioso na arte da pintura. Havendo as condições adequadas para essa técnica, ou seja- local fechado; parede crua de tijolo cozido

²⁰⁶ CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Caderno de Artes, Jan. 1974.

²⁰⁷ Além do tempo necessário para feitura do mural em afresco, que depende de inúmeros fatores, convém destacar que o processo de carbonação da argamassa continua lentamente por milênios, sendo sua resistência alcançada a longo prazo. (MOTTA, 1976, p.49).

²⁰⁸ Além de sua durabilidade, já comprovada pelo tempo, o afresco apresenta possibilidades únicas de textura, já que é uma argamassa. Seu efeito fosco, devido ao baixo índice de refração da luz, torna essa técnica ideal para grandes superfícies, evitando assim “ruídos” do brilho. Entre suas características estruturais destaca-se a transpirabilidade, “que permite que as alvenarias históricas, em geral úmidas, possam transudar esta umidade através da porosidade das argamassas, o que não aconteceria se o sistema de pintura adotado fosse à base de modernas resinas sintéticas (acrílico e PVAc) que curam através do fenômeno de coalescência, criando uma película impermeável, o filme”. Também podemos destacar: a incombustibilidade, pelo fato de ser mineral; a regulação térmica, já que sua “estrutura cristalina reflete luz e calor”; e a resistência a fungos, “proporcionada pela alcalinidade da cal”. (PÔRTO, 2009, p.75).

maciço protegida da umidade e de sais ácidos²⁰⁹; espaço para o preparo da argamassa e armazenamento da cal²¹⁰; tempo para executar a pintura pacientemente por etapas; e, finalmente, interesse de que a pintura seja preservada, já que não poderá ser facilmente removida²¹¹, seu uso é insubstituível. Como exemplo dessas condições ideais, basta pensarmos nos murais de Bandeira de Mello em Poggio Bustone, analisados no terceiro capítulo dessa dissertação.

Atualmente a Fundação Oswaldo Cruz está organizando o curso “A Arte e a Técnica do Afresco” sob a orientação de Bandeira de Mello.²¹² O curso de dois anos de duração irá

²⁰⁹ A cal é alcalina sendo o sal prejudicial para sua permanência. Na superfície, o sal se cristaliza formando as eflorescências salinas. Em seu interior, cristalizam-se “causando pressões internas que a podem desagregar por pulverulência”. (PÔRTO, 2009, p.79).

²¹⁰ Até o preparo da argamassa, o hidróxido de cálcio deve ser mantido submerso em água, por um tempo mínimo de 3 meses. Segundo Nelson Pôrto, a cal extinta “deve ser armazenada em grandes recipientes e mantida sempre submersa por uma lâmina d’água de um a dois centímetros de espessura: dessa forma ela ficará isolada do CO₂ do ar que desencadeia o processo de cura e poderá ser armazenada indefinidamente. Além disso, o armazenamento da cal como pasta melhora sensivelmente a plasticidade do material facilitando sua trabalhabilidade no canteiro. Segundo o professor Torraca, uma longa permanência da pasta de cal na água favorece a formação de grandes cristais tabulares de cal hidratada (*portlandite*), o que melhora sensivelmente a sua plasticidade. Os antigos, na prática, já sabiam disso e faziam grandes fossos de armazenamento para a pasta de cal, que segundo alguns autores deveriam ficar armazenadas por alguns anos: Vitruvius recomendava 10 anos”. (PÔRTO, 2009, p.68).

²¹¹ “*During the 18th century, new techniques were perfected for the restoration and conservation of ancient works of art, including methods of detaching fresco paintings from walls. Detachment involves the separating the layer of paint from its natural backing, generally stone or brick, and can be categorized according to the removal technique used. The oldest method, known as the **massello** technique, involves cutting the wall and removing a considerable part of it together with both layers of plaster and the fresco painting itself. The **stacco** technique, on the other hand, involves removing only the preparatory layer of plaster, called the **arriccio** together with the painted surface. Finally, the **strappo** technique, without doubt the least invasive, involves removing only the topmost layer of plaster, known as the **intonachino**, which has absorbed the pigments, without touching the underlying **arriccio** layer. In this method, a protective covering made from strips of cotton and animal glue is applied to the painted surface. A second, much heavier cloth, larger than the painted area, is then laid on top and a deep incision is made in the wall around the edges of the fresco. A rubber mallet is used to repeatedly strike the fresco so that it detaches from the wall. Using a removal tool, a sort of awl, the painting and the **intonachino** attached to the cloth and glue covering are then detached, from the bottom up. The back of the fresco is thinned to remove excess lime and reconstructed with a permanent backing made from two thin cotton cloths, called **velatini**, and a heavier cloth with a layer of glue. Two layers of mortar are then applied; first a rough one and then a smoother, more compact layer. The mortars make up the first real layer of the new backing. The **velatini** cloths and the heavier cloth serve only to facilitate future detachments, and are therefore known as the **strato di sacrificio**, or **sacrificial layer**. Once the mortar is dry, a layer of adhesive is applied and the fresco is attached to a rigid support made from synthetic material which can be used to reconstruct the architecture that originally housed the fresco. After the backing has completely dried, the cloth covering used to protect the front of the fresco during detachment is removed using a hot water spray and decoloured ethyl alcohol*”. (Grifo nosso). Disponível em: <http://www.museobenozzogozzoli.it/technics/StrappoDetachment.html>. Acesso em: jul 2014.

²¹² O curso é promovido pela Casa de Oswaldo Cruz, por meio da Oficina Escola de Manguinhos, do Núcleo de Educação Patrimonial/ Departamento de Patrimônio Histórico. Além da formação, o projeto prevê, a realização, de DVD com o registro da experiência e a divulgação da arte e da técnica do afresco, assim como do mestre Bandeira de Mello. O DVD irá integrar o projeto Mestres e Oficinas da Construção Tradicional Brasileira, da Casa de Oswaldo Cruz, que teve seu primeiro produto, o DVD “Mestre Adorcino e o Estuque Ornamental”, lançado recentemente. A realização do projeto tem o apoio da Universidade Santa Úrsula, da Escola de Belas

formar 12 alunos, escolhidos por meio de um concurso público. Como trabalho de conclusão cada aluno irá executar um mural num edifício público da região. Tal iniciativa demonstra que apesar da baixa procura pela técnica ainda existem ações pontuais a seu favor.

2.1.2. O muralismo no Brasil

Diferente das tribos sedentárias do México e da Europa, o Brasil não possui tradição muralista. As civilizações indígenas brasileiras eram nômades e seus “murais” eram feitos no próprio corpo, templo do espírito.

Durante o período colonial, o muralismo de influência portuguesa se manifestou principalmente na azulejaria dos mosteiros franciscanos e na pintura a óleo sobre madeira nos retábulos e tetos das igrejas. No período do Império, começaram a ser executadas as pinturas históricas em grandes dimensões, mas sem relação com o muralismo, se manifestando com grandes telas pintadas a óleo.

No século XX o muralismo ganhou força. Por sua ligação com a arquitetura, acompanhou os principais momentos da história do país, como o crescimento do Rio de Janeiro no início do século XX - com a produção de pinturas decorativas - e o Modernismo, na década de 30 - com azulejaria, afresco e painel - ambos atuando em edifícios públicos.²¹³

O crescente interesse pelo muralismo em diversas partes do mundo a partir da década de 1920, estava em parte relacionado à sua compatibilidade com os ideais do momento. Ideologicamente, o muralismo poderia libertar a arte da individualidade das coleções particulares, normalmente relacionadas à aristocracia. Sendo parte da arquitetura de um edifício público, como uma biblioteca ou um congresso, pertenceria ao povo, o que se adequava perfeitamente aos ideais socialistas que se propagavam pelo mundo.²¹⁴

Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Senai/RJ, e patrocínio da Fundação para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico em Saúde (Fiotec), da Secretaria de Cultura do Município Rio de Janeiro, da empresa Sanofi Aventis e do Ministério da Cultura.

²¹³ Das primeiras décadas do século XX, no Brasil, tivemos notícia de duas publicações sobre afresco: a tese de Aldo Locatelli sobre muralismo e um pequeno trecho do livro “Retórica dos Pintores” de Modesto Brocos, no qual aborda essa técnica. Brocos menciona o livro “*Arte de la Pintura*” de Pacheco, uma de suas referências no estudo sobre técnicas de pintura. Provavelmente trata-se do livro escrito em 1638 pelo pintor espanhol Francisco Pacheco del Río (1564 – 1644), artista e estudioso formado pela Academia de Sevilha, sogro e professor de Diego Velázquez. Para maiores informações sobre Pacheco, consultar:

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1374124/pintar/bajo/la/doctrina/pacheco.html>

²¹⁴ “A pintura não é feita para ficar entre quatro paredes, e sim para beneficiar a grande massa do povo. O Partido Comunista compreende mais do que ninguém essa necessidade e, no seu programa, figuram estas justas reivindicações. É preciso incentivar a pintura e dar possibilidades ao povo de gozar também seus benefícios. Os

Politicamente, o muralismo poderia ser uma poderosa arma de propagação de ideias, num contexto em que a tensa realidade das Guerras Mundiais convocava muitos artistas a um posicionamento político. Nesse sentido, podemos destacar o muralismo mexicano, representado por Rivera, Siqueiros e Orozco, repercutindo por toda a América.²¹⁵

A partir da década de 1940, uma onda de *americanismo* invade a América Latina, num movimento conhecido como Birô Interamericano. Segundo José Carlos Durand, tal afluência advinha do temor por parte do governo norte-americano, “da influência nazifascista na América Latina”, que assim “orquestra através do Departamento de Estado amplo programa ideológico de reforço do valor da nação americana perante os povos da América do Sul”. Ainda segundo o mesmo historiador, esse

serviço chamou-se *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, e foi confiado por Roosevelt ao jovem banqueiro Nelson Rockefeller. Cabia a tal serviço, (...) além do apoio econômico, “estabelecer um vigoroso programa educacional, de relações culturais, de informação e de propaganda”. O Birô não gastava apenas verbas do governo dos Estados Unidos, mas coordenava quaisquer programas financiados com recursos privados ou públicos; comportava uma Divisão de Relações Culturais que incluía arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação.²¹⁶

Tal intercâmbio de ideias fez com que muitos artistas e intelectuais como Mario Pedrosa e Edson Motta, procurassem o EUA como local de trabalho e estudo.²¹⁷ Além de fatores políticos, não podemos esquecer que a Europa neste momento estava em crise, o que incitava ainda mais a escolha do país norte americano como local de estudo e exílio, muitas vezes com escala no México.²¹⁸

pintores acadêmicos ou modernos, devem tornar-se uma força viva contribuindo para a elevação do nível cultural de nosso povo”. (PORTINARI in FABRIS, 1996, p.141).

²¹⁵ “Quando as polarizações político-ideológicas dos anos trinta clivaram o campo das artes visuais de uma exigência de posicionamento político, o muralismo mexicano despontou como exemplo edificante de progressismo, posto que não só celebrava as ‘forças vivas da nação’, a glória do povo em armas, como também renunciava à ‘apropriação mesquinha da coleção particular”’. (DURAND, 1989, p.109).

²¹⁶ *Id., ibid.*

²¹⁷ Segundo Frederico Morais: “Rescala e Malagoli cumpriam seus prêmios nos Estados Unidos, residindo na mesma pensão, para onde também se dirigiram, em seguida, Edson Motta, Dacosta e Djanira, os três primeiros realizando cursos de aperfeiçoamento em centros universitários. Também Pancetti projetara viajar aos Estados Unidos (...). Não é demais lembrar a ótica pragmática da pintura norte-americana, a boa tradição pictórica de um ponto de vista técnico, e sua vocação realista. Por outro lado, a caminho dos Estados Unidos estava o México, visitado por Rescala e Malagoli durante o prêmio de viagem. (MORAIS in DURAND, 1989, p.109).

²¹⁸ “Se a recessão e a guerra distanciavam a Europa dificultando seu papel de polo de referência, por outro lado emergia um novo centro de atração internacional em termos econômicos e culturais – os EUA. No caso das artes visuais destacou-se também o México: o muralismo de Rivera, Siqueiros e Orozco, segundo Frederico Morais, desde os anos vinte estendeu influência na América Latina. Assim, com a Guerra Mundial- finaliza o mesmo

Entre os beneficiários do Birô Interamericano, destacamos o pintor Portinari, que além de premiações, recebeu uma série de encomendas para painéis e murais em edifícios públicos norte-americanos. Mario Pedrosa observa bem que os murais do artista na biblioteca de Washington se diferenciavam do característico realismo do muralismo americano e do cunho político do muralismo mexicano. Se aproximavam mais do lirismo de Picasso, na busca pela liberdade de expressão.²¹⁹

Também merecem destaque a atuação de imigrantes europeus, muitos ligados ao movimento “Retorno a Ordem”, que além de trazerem para o Brasil as tendências modernas, introduziram a técnica do afresco²²⁰. Pintores como o italiano Fulvio Pennacchi (1905-1992)²²¹ vinham da tradição dos pintores do *Novecento* italiano, que buscavam resgatar “soluções formais arcaizantes e hieráticas principalmente a partir da década de 1930”²²². À semelhança de Bandeira de Mello, tais pintores não se identificavam nem com o academicismo nem com as vanguardas artísticas.²²³ Além disso, interessavam-se

crítico- muito artista brasileiro trocou a Europa pelos Estados Unidos, em cuja rota se impunha o México.” (DURAND, 1989, p.109).

²¹⁹(...) é preciso não confundir a pintura "social" de Portinari (ou, em escala internacional, de um Picasso) com "realismo social". A série Retirantes, O Café ou os painéis da sede do Ministério da Educação, no Rio, são mais cor, composição e deformação cubista do que narrativa de glorificação. Cândido Portinari além disso quase nunca procurou enaltecer a liderança "partidária pelo retrato - tema "válido" ao pintor comunista, deixando apenas um retrato, em desenho, do secretário geral Luiz Carlos Prestes, além de seu rosto a óleo, dissimulado em um personagem do painel Tiradentes". ²¹⁹ (DURAND, 1989, p.142).

²²⁰ “Cabe destacar aqui o pioneirismo atribuído a Pennacchi na técnica do afresco no Brasil, técnica esta que também era referendada na tradição da arte italiana. O artista acompanhava, mais uma vez, uma tendência manifestada entre os artistas italianos do Novecentos- em 1933, Mario Sironi, Carlo Carrá, Máximo Campligui e Aquile Funi, assinaram o Manifesto da Pintura Mural – propondo um debate acerca da ideia de sociabilização da arte através da atividade da pintura mural”. (AMORIM, 2012, p.99).

²²¹ Entre as obras murais de Pennacchi em São Paulo destacam-se o “Ciclo da História da Imprensa”, no hall de entrada da antiga sede do jornal A Gazeta, hoje Tribunal Regional do Trabalho; e os afrescos da Igreja de Nossa Senhora da Paz, na região da várzea do Glicério.

²²² Pennacchi acompanhava “uma tendência manifestada entre os artistas italianos do Novecentos - em 1933, Mario Sironi, Carlo Carrá, Máximo Campligui e Aquile Funi, assinaram o Manifesto da Pintura Mural - propondo um debate acerca da ideia de sociabilização da arte através da atividade da Pintura Mural.” (AMORIM, 2012, p.99). Por meio da temática religiosa, assim como no “rigor da estruturação formal”, Pennacchi faz uma clara “referência aos pintores do Pré-renascimento como Massaccio (1401-1428) e Fra Angelico (1387-1455)” resgatando as tradições de sua terra natal assim como os artistas do *Novecento* italiano. “Pennacchi mantém, através da simplicidade do desenho e do modelado que realiza através de uma trama e grafismos, uma solidez volumétrica muito comum tanto nos pintores italianos antigos, como na vertente “arcaico-mítica” do Novecentos, na definição proposta por Marco Lorandi”. (*Id., ibid.*, p.100).

²²³ “Nos, os ditos ‘pintores proletários’, não concordávamos nem com os acadêmicos e muito menos com os presunçosos inovadores. Gostávamos de pintar paisagens urbanas, naturezas-mortas ou figuras ao vivo. Eu gostava e pintar a vida dos Santos, de gente humilde e sofredora, por isso preferia Cézanne, Segall, Portinari e mais os meus mestres toscanos do Trezentos e do Quatrocentos[...]”. (PENNACCHI in AMORIM, 2012, p.95).

profundamente pela técnica e composição dos mestres toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento*, dando ênfase a pintura mural e a têmpera.²²⁴

No sul do Brasil, é de grande relevância a atuação do pintor italiano Aldo Locatelli (1915-1962). Com diversas obras em espaços públicos e igrejas da região, incluindo seus afrescos na Igreja de São Pelegrino, executados de 1951 a 1961, criou uma verdadeira escola no sul do país, sendo uma referência nas artes da região.

Dentre as principais obras murais de Bandeira de Mello, destacamos os murais de Poggio Bustone, realizados na Itália, em 1961; o painel da CAIXA, realizado no Rio de Janeiro, em 1969; e os painéis *Dança, Equilíbrio, Comunicação e Mascates* realizados no Complexo Educacional do Senac, também no Rio de Janeiro, em 1995.

O painel da CAIXA é uma das poucas obras de Bandeira de Mello que se aproximam de uma temática social, no sentido em que são retratados trabalhos, jogos e atividades que podem ser associados a uma sociedade e época específicas. Na obra encontram-se atributos que remetem a cultura e aos ciclos econômicos brasileiros, como os seringueiros do norte do país, os boiadeiros do nordeste, os pescadores do litoral sudeste e os floricultores do sul. Esse tipo de temática foi muito explorado no Brasil a partir da década de 30, principalmente com Portinari e com os Clubes de Gravura. Segundo Angela Ancora da Luz, se o primeiro modernismo foi marcado pelo interesse de nacionalização, o segundo modernismo, entre outras pesquisas, é caracterizado pelo interesse social, por meio da glorificação do povo e do trabalhador.²²⁵

O Partido Comunista do Brasil teve seu auge nessa época e grande parte dos artistas, em algum momento, fizeram parte do movimento, ainda que superficialmente. Pintores como Portinari, Di Cavalcanti, Renina Katz e o próprio Bandeira de Mello chegaram a integrar o grupo. Bandeira não chegou a se filiar ao partido, mas, assim como muitos outros, fazia parte das rodas de conversa e discussão. Enquanto morava em Santa Teresa, na década de 60, mantinha contato com Otavio Brandão, político, ativista brasileiro e um dos principais teóricos do PCB. Brandão influenciou uma geração de militantes de esquerda e foi responsável pela difusão dos conceitos marxistas no Brasil por meio de livros e manifestos²²⁶.

²²⁴ Segundo Antonio Reis Quedas, Pennacchi “valorizava a plasticidade dos artistas renascentistas e a depurava com uma estrutura geometrizada oriunda de Cézanne, o artista francês onde está a raiz do cubismo.” Disponível em: <http://www.unesp.br/aci/jornal/198/artesplasticas.php>. Acesso em set.2014.

²²⁵ LUZ, 2008, p.112.

²²⁶ In: Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oct%C3%A1vio_Brand%C3%A3o>. Acesso em 17 de jun. 2013.

No entanto, vale lembrar que muitos artistas não tinham um interesse político aprofundado, e se aproximaram do partido devido ao fato deste estar atento ao movimento artístico. O partido era uma espécie de local de encontro de artistas, onde podiam conversar sobre arte e também sobre política. Tanto era verídico tal fato que, quando a política começou a interferir na vida artística de alguns destes artistas, estes se esquivaram, ou até saíram do grupo, como é o caso de Di Cavalcanti.²²⁷

Não iremos nos aprofundar nesse assunto, porque Bandeira de Mello não busca uma questão política ou social em sua obra, mas sim, uma questão existencial. Olhando a obra do pintor com um todo, tal busca se torna evidente, principalmente em seus desenhos, e ainda mais forte nos trabalhos mais recentes. Até mesmo no painel da CAIXA, onde ainda existe uma aproximação social, percebemos que é também um retrato da humanidade e seus costumes, independentemente de uma determinada região geográfica. Os jogos, as artes, o relacionamento humano e o trabalho com a natureza como forma de sobrevivência, sempre existiram e sempre existirão.

Se o interesse pelo muralismo, a valorização do *metier*²²⁸ e dos temas humanísticos aproxima Bandeira de Mello de parte dos artistas citados acima, é importante destacar o que os separa. No conjunto da obra de Bandeira de Mello não há o interesse pela caracterização de tipos raciais assim como a construção de uma imagética popular nacionalista. Suas figuras fazem parte de uma tribo “universal”, que simboliza a humanidade. Esse assunto será melhor discutido no próximo tópico. Analisando sua obra como um todo, apenas encontramos referências a um biotipo específico, como a pele negra por exemplo, em uma das cenas do painel da CAIXA (Fig.67) e nos dois retratos de seu amigo Pedro Matheus (Fig.68), o que seria natural.

²²⁷ DURAND, 1989, p.141.

²²⁸ Portinari, Penacchi e Locatelli tiveram grande interesse pelo resgate de técnicas tradicionais da pintura, como a têmpera e o afresco por exemplo.



Fig.67
Lydio Bandeira de Mello
Detalhe do painel da CAIXA.



Fig.68
Lydio Bandeira de Mello
Retrato de Pedro Matheus, 1974

De um modo geral, o que encontramos é a construção de um arquétipo, muitas vezes sem cabelos, com os pés e as mãos inchadas, no qual o corpo materializa as emoções do interior de uma figura, de um casal ou de um grupo (Anexo III: o homem).

Jorge Coli em um artigo dedicado ao mestre observa muito bem que a arte de Bandeira de Mello “tem vocação narrativa. O pintor, de um modo ou de outro, está sempre contando uma história misteriosa. Mistério que não é armado por artifícios, mas que emana sabe-se lá de que funduras.”²²⁹

O universo fantástico e arcano observado por Coli é intensificado pelas tensões e ambiguidades que a imagem possibilita, sendo o caráter narrativo criado de forma poética e não descritiva ou literária. Observando o painel da CAIXA como um todo, percebemos que a série de eventos sincrônicos constroem juntos uma vivência.

2.2. A presença do homem.

A natureza forma um ser vivo mas qualquer, o artista forma um ser morto mas dotado de significação. (Goethe)²³⁰

²²⁹ COLI, J. Mão de mestre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ponto de Fuga, Fev. 2010.

²³⁰ GOETHE in BRAS, 1990, p.18.

Analisando o conjunto da obra de Bandeira de Mello percebemos que o interesse pela figuração e pela presença do homem em sua temática são constantes. Segundo o artista, o homem em sua obra é como seu barro, o meio onde molda suas questões simbólicas referentes à existência da humanidade²³¹. O homem aparece como uma tribo, na qual percebemos mais o grupo do que os indivíduos separadamente. Simbolizam as lutas e anseios que sempre existiram e existirão em nossa história.

Sua obra, muitas vezes, parece estar na mesma esfera de ideias de alguns artistas expressionistas, apresentando, assim como aponta Claudia Valladão de Mattos, em relação aos artistas deste movimento: “uma forte tendência à abstração e à universalização da temática. De uma forma geral, a literatura expressionista tende a tratar de tipos mais do que de indivíduos, o que se revela de modo especialmente claro no teatro.”²³².

Assim como Schopenhauer, Bandeira de Mello expressa muitas vezes a "experiência de uma realidade voltada para um 'eu' defrontado com um mundo em colapso".²³³ Parte de uma preocupação fundamentalmente existencial, "de sentimentos exaltados, ou seja, um aumento considerável do *páthos*, da dramaticidade"²³⁴ (Anexos III e IV).

Tal identificação com o expressionismo não se restringe ao movimento alemão organizado na primeira década do século XX, mas a necessidade de se expressar por meio de imagens, sem que haja um intuito puramente naturalista, mas antes, emocional.²³⁵ A distorção das figuras acontece com uma finalidade poética e não como uma incapacidade de representar a natureza como ela se aparenta. Expressar, sim, como ela se apresenta aos olhos da alma, como fez Grunewald em sua “Crucificação de Cristo”, na qual a base de madeira da cruz, que apoia as mãos de Cristo, se entorta para baixo, intensificando o peso espiritual do crucificado. As mãos inchadas, e as dilacerações do corpo, criam o clima de dramaticidade da obra. Também como fez Munch, em “O Grito”, quando a paisagem de fundo torna sonoro o

²³¹ Entrevista concedida a presente pesquisa em 2013.

²³² GUINSBURG, 2002, p.53.

²³³ id., ibid.

²³⁴ id., p.55.

²³⁵ “Em sentido amplo, ou seja, não como vertente estética específica do século XX, o expressionismo está presente em obras pertencentes aos mais diversos períodos históricos, alguns dos quais muito recuados no tempo. Assim, a pintura das cavernas pré-históricas, as máscaras do teatro grego e dos rituais africanos, a arte pré-colombiana, as esculturas românicas e góticas, os totens indígenas da América do Norte, a pintura de Hieronymus Bosch, de El Greco, Goya, Grunewald, Van Gogh (...)” tem em comum “a tendência à metamorfose.” (DIAS, 1999, p.9).

grito interno do desesperado, apesar de mudo para o casal que caminha fechado em outra realidade.

Certamente é preciso cuidado quanto às definições de estilo, pois Bandeira difere profundamente em alguns pontos da filosofia do movimento expressionista alemão do século XX, que via a arte como um instrumento de crítica social, no qual a obra passa a ser tomada, não mais como objeto de contemplação, mas como objeto de impacto. Para muitos artistas deste período a técnica deixou de ser aspecto fundamental para a obra de arte, o que não condiz com o pensamento de Bandeira de Mello.

Por outro lado, a semelhança de muitos desenhos de Bandeira com a estética do cinema expressionista e romântico alemão da década de 1920 é imensa, e parece ter acontecido instintivamente, já que o artista não conhece muitos dos filmes dessa época. Vale destacar, que muito do que foi explorado por esses diretores veio da observação de pinturas, como por exemplo, dos recortes de luz e sombra de Rembrandt, as paisagens de Albrecht Altdorfer, e as distorções de Grunewald.²³⁶ Um exemplo significativo dessa relação entre cinema e pintura pode ser observado no filme *Fausto*, de F.W.Murnau, no qual se encontram muitas referências pictóricas.²³⁷

2.2.1. O homem ao longo da história da arte

A presença do homem na arte revela informações que vão além da própria arte.²³⁸ O modo como é representado permite o conhecimento da própria sociedade num determinado contexto.²³⁹ Na arte gótica da Idade Média, o homem aparece muitas vezes na forma de um

²³⁶ "Robert Herlth, o cenógrafo de *Fausto* juntamente com Ernst Röhrig, se inspirou em Albrecht Altdorfer (1480-1538) para a maquete da viagem aérea de Mefisto e Fausto". (Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=10679>. Acessado em: 2 jun. 2013).

²³⁷ "uma reinvenção da Alemanha "tipicamente" medieval ou, antes, da Reforma; casas com estrutura de madeira, ruas íngremes e tortuosas em paisagens urbanas tortas, cadeias de montanhas e vales, florestas fechadas e cachoeiras" e mais adiante "toda a Renascença ao norte da Europa através de uma iconografia de autenticação, de Albrecht Dürer a Lukas Cranach, de Mattias Grünewald a Albrecht Altdorfer". (Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=10679>. Acessado em: 2 jun. 2013).

²³⁸ "Desde a Antiguidade até o início do século XX, a representação da figura humana foi a preocupação maior da arte ocidental, e sua principal característica em relação às tradições artísticas judaica ou muçulmana." (LANEYRIE-DAGEN In LICHTENSTEIN, 2006, vol. 6, p.9).

²³⁹ "Vitruvius, no século I a.C., propõe um sistema de medidas ideais dos corpos, inspirado pela teoria das ordens arquitetônicas das quais é o inventor e o propagador, e que influencia depois do final da Idade Média os artistas e os comentadores, de Cennino Cennini a Poussin, David e Jean Dominique Ingres, passando por Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Piero della Francesca, Luca Pacioli e Rubens. Como o modelo antigo está nú ou coberto de panos soltos e de maneira atemporal, a ideia de beleza defendida pelos partidários da tradição clássica passa, a partir do fim do século XV, época de sua redescoberta, pela predileção por figuras sumariamente vestidas ou

signo universal, como figuras que representam a humanidade. A busca pela verticalidade espiritual se refletia na arquitetura e nas composições pictóricas, na qual a paisagem muitas vezes era reduzida ou anulada em prol de um simbólico céu de ouro. O interesse pela verticalidade espacial fez com que as paredes de sustentação das igrejas fossem substituídas por arcos transversais nas abóbodas que permitiam a construção ascendente de imensas catedrais, além da abertura de janelas. Os antigos afrescos foram substituídos por vitrais coloridos que, por meio de seus efeitos de luz inspiravam os fiéis a sentir “que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria.”²⁴⁰

As composições pictóricas e escultóricas eram movidas pelo mesmo sentimento espiritual. Segundo Edson Motta,

(...) a compensação equitativa de pesos e volumes no quadro era a favor da simetria e da frontalidade. É a composição estática, chamada de balança, em que as formas rebatem-se à direita e à esquerda de um eixo vertical, com iguais dimensões e peso. A disposição harmônica procurada, então, implicava em um sentido superior de dignidade e elevação, próprias da posição de Deus e dos santos. Na simetria absoluta e na verticalidade eles pretendiam distinguir o mundo povoado pelas santidades do outro, terreno e agitado pelos gestos comuns dos seres humanos.²⁴¹

Com o humanismo, o olhar voltou-se para a horizontalidade material da existência, se manifestando desde as construções renascentistas ao resgate da técnica de afrescos em paredes maciças. O homem muitas vezes expresso como um signo, pouco a pouco, ganhou personalidade e autonomia, ganhando evidência na obra de Giotto. Nas palavras de Motta, a reação de Giotto:

manifesta-se pelo naturalismo, evidenciado na Capela dos Scrovegni, em Pádua, e em São Francisco, em Assis. As suas cenas sacras são representadas como acontecimentos cotidianos; as figuras movem-se como criaturas normais, agitam-se, choram e falam, como não havia acontecido anteriormente. Contudo a composição, sem a preocupação de profundidade, continuava obedecendo a um plano frontal.²⁴²

inteiramente nuas. De Botticelli e Rafael a Winckelmann, apologista da quase nudez do *Laocoonte*, a David, que defende energicamente sua escolha de pintar heróis nus, e ao Ingres de *Le Bain turc* [O banho turco], a arte europeia se povoa de tais figuras”. (*Id., ibid.*, p.9-10).

²⁴⁰ GOMBRICH, 2008, p.189.

²⁴¹ MOTTA, 1979, p.62.

²⁴² *Id., ibid.*

A mesma autonomia que aos poucos ganhou o homem, foi conferida à paisagem, ainda que posteriormente. A arte não apenas materializa um sentimento, mas juntamente com os outros campos do conhecimento humano, constrói o que chamamos de realidade.

Ao longo da história, a figura do homem recebeu diferentes roupagens. O século XX presenciou duas guerras mundiais além dos impactos da Revolução Industrial, iniciada há mais de um século antes, por meio do inchaço e verticalização das cidades, transferência da mão-de-obra do campo para a cidade, e da agricultura para a indústria. O mundo espiritual e metafísico foi substituído pelo mundo material. Os deuses foram substituídos pelas máquinas, que naquele momento pareciam dominar o homem, ou por um mundo caótico, onde os seres encontravam-se sozinhos.

Na obra dos muralistas mexicanos, o homem é um ser político e social. Diferente do arquétipo do período gótico, os personagens são representações de personalidades significativas do contexto da época.

No Brasil, o realismo social encontrou ressonância em Portinari. O povo brasileiro com suas diferentes etnias é então explorado como tema. Os mulatos, os índios, os negros, os brancos passam a ser estudados por Portinari como os santos e os deuses mitológicos o eram na Idade Média e Renascimento. Os atributos da cultura de nossa sociedade são pintados: a pipa, a bola, a favela, os retirantes, etc.²⁴³

No palácio Capanema, antigo Ministério Da Educação, encontra-se um dos importantes murais de Portinari. Trata-se de uma série de afrescos que representam o ciclo econômico brasileiro. A maneira monumental e escultórica de modelar a figura humana, a temática e a composição de caráter narrativo temporal, dividida em cenas, provavelmente inspirou Bandeira de Mello na construção do painel da CAIXA, ainda que indiretamente. É importante destacar que muitas dessas questões estão presentes na obra de muitos artistas dessa época, o que comprova que tratavam-se de aspectos do espírito da época. Dentro da Escola Nacional de Belas Artes, podemos destacar a presença de Quirino Campofiorito, que, segundo Bandeira de Mello, teve importante papel em sua formação estética e intelectual. Talvez, Quirino tenha agido como espécie de mediador entre o jovem Bandeira, ainda em formação, e as pesquisas que tanto marcaram essa época. Além do empenho pela temática

²⁴³ Vale lembrar que no século XIX o pintor Almeida Junior (1850-1899) já retratava em suas pinturas motivos da cultura brasileira.

social, a obra de Quirino conta com pesquisas semelhantes às discutidas no primeiro capítulo, como o interesse pela geometrização e síntese da forma.

Quirino Campofiorito lecionava Desenho Artístico por meio de exercícios de desenho de observação, no entanto, foram as conversas sobre a estética e a filosofia da arte que mais marcaram Bandeira de Mello.²⁴⁴ Segundo Pamplona, Quirino foi um dos precursores no estudo sobre o cubismo dentro da Escola, pois até então a história da arte encerrava-se no impressionismo e nos pós-impressionistas: Van Gogh, Gauguin e Cézanne.

2.2.2. Os estudos de fisiognomonia

Além do interesse formal, Bandeira de Mello sempre interessou-se pela filosofia, que o ajudou a desenvolver sua poética. Por trás de um conjunto de obras tão coerentes e amarradas encontra-se um discurso filosófico sobre a existência do homem na terra, que no seu caso é expresso por meio de imagens pintadas e desenhadas, mas que também se manifesta com frequência em seus escritos, entrevistas e palestras.

Tão importante para o desenvolvimento do artista e sua obra quanto sua formação na ENBA e a contemplação de imagens de obras do Renascimento, foi a literatura de Dostoievsky, Gorky e outros mestres russos, que somados às vivências pessoais no interior de Minas Gerais, e aos ensinamentos de filosofia de seu pai, construíram e povoaram o universo interior do artista.

Para insuflar vida em seus personagens não bastava o conhecimento anatômico do corpo humano, era preciso estudar também o próprio comportamento humano.²⁴⁵

Segundo Laneyrie-Dagen,

(...) a orientação naturalista tomada pelas artes a partir do fim da Idade Média leva até mesmo os pintores que defendem um belo ideal a refletir sobre os meios de dar carne e movimento a suas figuras. De fato, o século XV inventa o corpo. Ele investiga sua anatomia (Leonardo), explora as condições de sua estabilidade e as modalidades de sua locomoção (Alberti), e, em nome das necessidades da *istoria*, busca os meios de fazer ver, pelos gestos e a expressão, as paixões dos diferentes personagens, que a literatura teria exprimido por palavras. De Xenofonte ao abade Du Bos e a Diderot,

²⁴⁴ Em entrevista concedida a presente pesquisa em 2014, Bandeira de Mello afirmou: “ainda que ligado aos movimentos modernos, sua aula [Quirino Campofiorito] era de um rigor absoluto.”

²⁴⁵ “O artista precisará ser grande observador, conhecer o coração humano, estudar os gestos que as paixões operam na fisionomia dos indivíduos. Também será preciso que, tanto o artista como o literato, sintam a paixão que desejam expressar. Se não o sentirem, impossível será expressá-la com verdade”. (BROCOS, 1933, p.16).

apologistas da pantomima tanto em pintura como no teatro, os estudos fisiognomônicos se desenvolvem de forma contínua, culminando na segunda metade do século XVII com os comentários de Le Brun sobre a “expressão particular das paixões” e as diversas conferências pronunciadas nas sessões da Academia Real de Pintura e Escultura.²⁴⁶

Talvez o século XV não tenha inventado o corpo, já que as antigas esculturas gregas com suas cópias romanas já utilizavam com maestria o corpo humano em sua poética, e mesmo os estudos fisiognomônicos remontam a antigos tratados filosóficos²⁴⁷, mas de fato, desde então, tornou-se o objeto central do que ficou conhecido como o humanismo.

Segundo Marques Júnior, professor de Bandeira de Mello,

As expressões fisionômicas foram observadas, se assim podemos dizer, empiricamente, desde a pré-história, quando, nas cavernas, os primitivos habitantes gravavam figuras de animais e homens, caçadores e lutadores. Eram já expressões de força, de agilidade, de atitudes diversas, que representavam ações perfeitamente caracterizadas, de determinadas emoções.

Com essas palavras, Marques Júnior nos lembra que o estudo fisionômico transcende as expressões faciais, está relacionado à própria forma. Georges Dumas, ainda segundo Marques, chamava de expressões das emoções “todas as reações motoras e secretoras, todas as variações de cor, de temperatura, todas as manifestações naturais, pelas quais a emoção se revela exteriormente.”²⁴⁸

Jurgis Baltrusaitis, parafraseando Oscar Wilde, aponta:

“As verdades metafísicas são as verdades das máscaras”. São também as verdades das fábulas. As ilusões e as ficções que nascem em torno das

²⁴⁶ LANEYRIE-DAGEN In LICHTENSTEIN, 2006, vol. 6, p.10-11.

²⁴⁷ Os registros mais antigos sobre a fisiognomonia são atribuídos a pseudo-Aristóteles, Polemon, Adamantios e pseudo-Apuleio. Segundo Baltrusaitis “A Idade Média tornou a encontrar as fisiognomias greco-romanas diretamente e através do Islã. Polemon, cujo capítulo II trata da semelhança do homem com os animais, dos caracteres dos dois sexos e da maneira de deduzir o caráter do homem segundo sua semelhança com o animal, foi traduzido para o árabe já no século X. E é aos muçulmanos que se deve uma versão abreviada do tratado de Aristóteles (Sirr-al-Asrâr ou Segredo dos segredos), na forma de uma carta a Alexandre, em que o filósofo aconselha o rei quanto à escolha de seus ministros, amigos e escravos. Mas a Fisiognomonia árabe tinha também sua tradição com uma abundante literatura. O manual de medicina (Al-Tibb al Mansûrî) de Rhazès dedica-lhe cinquenta e oito capítulos. Entre os livros importantes, o Kitâb-al-Firâsa, de Al-Râzî (1209), tem excelentes especulações sobre a natureza e as formas animais do homem, enquanto Al-Damashkî (1327) alia à fisiognomonia propriamente dita os elementos astrológicos que durante muito tempo presidirão à sua propagação e desenvolvimento”. (BALTRUSAITIS, 1999, p.16-17).

²⁴⁸ JÚNIOR, 1955, p.21.

formas correspondem a uma realidade e engendram, por sua vez, formas em que as imagens e as lendas são projetadas e se materializam na vida.²⁴⁹

Ainda segundo o historiador:

O corpo do homem tem sido, em todas as épocas, perscrutado pelos advinhos e filósofos que buscavam nele os sinais de suas tendências profundas. A forma do nariz, dos olhos, da testa, a composição de cada parte e do conjunto revelam, para os que sabem ler, seu caráter e seu gênio. O fisiognomonista observa-o, como o astrólogo, o céu, onde estão inscritos as arrumações e os destinos do mundo, e age ora por dedução direta, ora por analogia.²⁵⁰

Leonardo da Vinci, no século XVI, já alertava sobre a importância de construir a personalidade das figuras de uma pintura por meio dos gestos, não apenas dos personagens, mas também no modo de expressão do artista, como observamos anteriormente.²⁵¹ No trecho abaixo, Leonardo, retoma o interesse pela expressão da personalidade da figura por meio do estudo dos gestos da mesma, como impulsos da alma que se materializam no corpo:

As figuras devem representar com aquela atitude própria unicamente da operação em que se fingem; de modo que ao vê-las se conheça imediatamente o que pensam, o que querem dizer. Isto o conseguirá melhor aquele que estude com atenção os movimentos e gestos dos mudos, os quais só falam com o movimento das mãos, dos olhos, das sobancelhas e de todo seu corpo, quando querem dar a entender com veemência o que aprendem. Não pareça piada o que aponto por Mestre um que não tenha língua, para que ensine uma arte em que se acha ignorante; pois muito melhor ensinará ele com seus gestos, que qualquer outro com sua eloquência. E assim tú, Pintor, de qualquer escola que sejas, atende segundo as circunstâncias, a qualidade dos que falam, e a natureza das coisas de que se fala.²⁵²

Bandeira de Mello parece ter seguido as orientações de Leonardo, já que trabalhou durante trinta anos no Instituto Nacional de Educação de Surdos em Laranjeiras como professor de artes para crianças deficientes da audição. Na década de 1950 conheceu o psiquiatra Alan Parente que assim como Bandeira de Mello interessava-se pelo estudo do comportamento humano. Por meio desse contato, o pintor passou a fazer estudos na Colônia

²⁴⁹ BALTRUSAITIS, 1999, p.10.

²⁵⁰ *Id. ibid.*, p.15.

²⁵¹ citação referente à nota de rodapé número 179, da página 75 dessa dissertação (VINCI in GOMBRICH, 1990, p.77).

²⁵² VINCI, 1945, p.51.

Juliano Moreira, a fim de analisar a influência das diferentes personalidades na fisionomia dos internos, entre eles Bispo do Rosário.

O olhar sobre o corpo não buscava noções científicas relativas a algum tipo de deficiência ou desvio, mas antes impressões visuais das vivências sobre a forma humana. As marcas profundas do sofrimento e da intensidade de sentimentos dos internos se refletia no externo. Tais formas atraíram o pintor, pois realizavam o que buscava em sua poética.

É interessante observar os desenhos de suas figuras isoladas, e assim perceber o desenvolvimento de uma tribo, de um arquétipo, que atua como um símbolo universal da humanidade (Anexo III: O Homem). O desenho abaixo (Fig.69) nos remete aos estudos de fisiognomonia de Charles Le Brun, nos quais, por meio da associação de figuras com animais, Le Brun criava símbolos de determinadas personalidades.²⁵³



Fig. 69:
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1978.

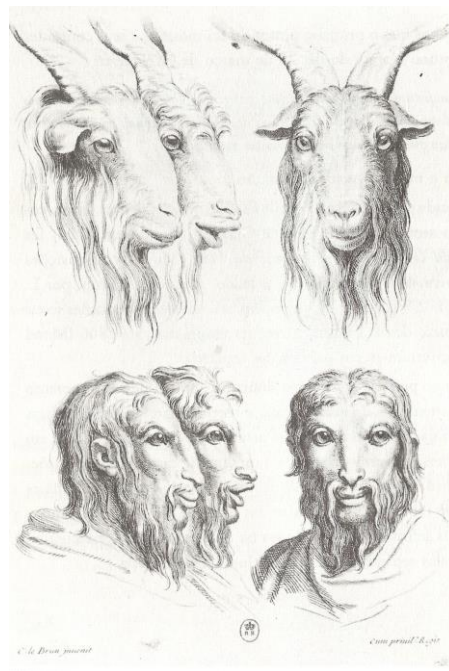


Fig. 70:
Simonneau, o jovem.
“Fisiognomonia do bode, segundo Le Brun”,
antes de 1727.

²⁵³ A associação da personalidade com a fisionomia de animais remonta a antigos escritos sobre o assunto. Contudo, enquanto imagem, destacam-se as obras: Ticiano em sua pintura “Alegoria da prudência” (1565-1570), Giambattista dell Porta (1541-1615), com desenhos presentes em seu tratado “A Fisiognomonia humana”, publicado em 1586; Leonardo da Vinci em “Esboços fisiognomônicos”; P. P. Rubens nos desenhos “Homens leoninos” e “A beleza humana imitada da do cavalo”; Charles Le Brun com suas 41 máscaras de paixões simples e de seus derivados compostos, apresentados na Academia francesa em 1678, reproduzidos em seu *Traité de l’expression* e sua série “A Fisiognomonia humana”; e H. Daumier com suas gravuras, como em “Que belo tempo...” (1841). (BALTRUSAITIS, 1999).

2.3. A relação entre o homem e o universo.

Se constatamos, anteriormente, que a presença do homem é a essência da obra de Bandeira de Mello, é necessário atentarmos para o fato de que esse homem não está sozinho. A poética de Bandeira se dá justamente na relação entre o homem e o mundo, e nas inter-relações entre os próprios seres humanos.

Esse mundo alterado, seja pelas mãos do homem, seja pelo seu olhar, pode ser chamado de paisagem. Este conceito está diretamente ligado ao de realidade. A forma como o homem enxerga o exterior, a chamada realidade é discutida há milênios pela filosofia. Materialistas, idealistas e tantas outras escolas e pensadores questionaram e sempre questionarão se de fato existe uma realidade independente do homem, ou se o mundo é uma representação de nós mesmos.

Não pretendemos nos aprofundar nas definições de paisagem nem nas discussões acerca da realidade. O que queremos analisar, nesse momento, é de que maneira a relação entre o homem e a paisagem se manifesta na obra de Bandeira de Mello, utilizando uma postura distinta da buscada pelos impressionistas, interessados nos efeitos da luz, e diferente da dos naturalistas, interessados na representação externa da natureza. Assim como para muitos expressionistas, a paisagem na obra do pintor brasileiro é um reflexo da alma, uma representação interior, uma materialização das emoções internas onde a face se transforma em espírito, seja do próprio artista, ou do personagem em cena. Com um forte caráter simbólico e psicológico, volta-se para uma realidade atemporal e arquetípica (Anexo V: paisagem).

Tal fato é bem explicado por Rosenfeld quando aponta a mesma tendência no teatro alemão do início do século XX, em que o diretor transforma "o palco no mundo interno do personagem, fazendo de sua unidade um substituto das tradicionais categorias de espaço, tempo e ação. Como na poesia e no romance, no entanto, essa personagem é sempre um arquétipo, mais do que um indivíduo, através do qual esboçam-se ideias universalmente válidas sobre a humanidade."²⁵⁴

²⁵⁴ GUINSBURG, 2002, p.53.

2.3.1. O temor do homem diante do universo desconhecido

Primum in mundo fecit deus timor. (Tibulo) ²⁵⁵

O surgimento do conceito de paisagem está diretamente ligado à pintura. É suposto que os artistas pintores e poetas foram os primeiros a despertarem este tipo de olhar sobre o meio ambiente. ²⁵⁶

As primeiras manifestações da noção de paisagem nas artes podem ser encontradas nos registros dos jardins criados no Egito e na Mesopotâmia. Em todos eles, inclusive nas posteriores construções romanas, os jardins eram cercados. Tais ambientes controlados eram uma paisagem segura para o homem pequeno diante do imenso universo desconhecido.

Maximiano, em suas *Considerações sobre o Conceito de Paisagem*, nos lembra de que na "Antiguidade o ambiente fora do controle humano era olhado com desconfiança e entendido como elemento hostil, daí serem construídos jardins fechados para lazer, contemplação ou plantio de algumas espécies."²⁵⁷ Essa ideia de proteção, de uma paisagem controlada e organizada, certamente está ligada às angústias vistas acima. Seguramente tal temor não vinha somente da natureza, mas também do medo da invasão de outros povos inimigos, o que não deixa de ser parte da natureza.

Mesmo quando a pintura de paisagem já havia se difundido pela Europa, ainda assim as cenas eram sempre voltadas para lugares tranquilos, habitáveis, sendo sempre evitados os desertos, as montanhas e o litoral²⁵⁸, justamente os motivos de maior interesse de Bandeira de Mello (Anexo V: paisagem). ²⁵⁹

²⁵⁵ TIBULO in WORRINGER, 1953, p.30.

²⁵⁶ Apesar de presentes na arquitetura (jardins) e na pintura (vasos e murais) desde a Mesopotâmia (2.500 a.c), enquanto uma temática única, sem outra finalidade que não ela mesma, só aparece com maior frequência a partir do Renascimento na Alemanha, sendo as aquarelas do pintor Albrecht Dürer, em sua viagem a Itália, o melhor exemplo. (MAXIMIANO, 2004)

²⁵⁷ *Id. Ibid.*, p.83.

²⁵⁸ "A noção tradicional de paisagem esteve associada ao belo, mas até serem "transformados" em paisagem os espaços das montanhas, das florestas, dos desertos ou do mar eram espaços penosos e repulsivos" (ALVES, 2001, p.69).

²⁵⁹ "(...)as razões da penosidade e da repulsa destes espaços estavam associadas, no caso das montanhas e dos desertos, ao rigor do clima, às dificuldades de circulação e ao medo do desconhecido, no caso do mar ao facto de ter havido, até determinado momento, uma certa fobia à água - a generalidade das pessoas não via o banho como algo agradável - reforçada por razões religiosas: o pecado da exibição da nudez." (ALVES. 2001, p.69).

Com o Romantismo, o medo que antes era evitado passou a ser exaltado.²⁶⁰ A imensidão da natureza passou a dar sentido à vida, sendo inclusive, neste período, considerada como a verdadeira realidade, em contraste com o seguro mundo clássico, cartesiano.²⁶¹

Este medo do desconhecido sempre existiu no homem. Desde a pré-história, o desenho auxilia o homem a se sentir superior àquilo que ele desconhece. Se a pintura de animais nas paredes das cavernas era um ritual, uma forma de tomar posse do que era expresso, talvez fosse, também, uma maneira de organizar o caos, de compreender o instável, o fugaz.

O temor do homem diante de sua pequenez em relação ao universo é o cerne da temática de Bandeira de Mello. É justamente nesse contexto que grande parte da produção do artista se desdobrará. Nas palavras do pintor:

Faço da arte uma tentativa de expor os meus pontos de vista em relação aos problemas da existência. A temática é aquela ideia de que a Terra não seria o lugar ideal para o homem viver. Ele está sempre disputando espaços, lutando com a fome, a sobrevivência e o amor, que garantem a sobrevivência da espécie. Desde que comecei a pintar, o homem é uma temática constante, sempre tentando se harmonizar com a natureza.²⁶²

2.3.2. A forma da paisagem

Em muitas das paisagens de Bandeira de Mello percebemos a utilização de formas sinuosas, o que constrói um movimento fluido e melancólico, o que não reduz o caráter dramático da obra. São ermos infinitos, lugares inabitáveis (Fig.71 e Anexo V), como disse Antonio José da Silveira "espaço de vida, onde o mundo surge como deserto d'alma, sedento de infinito e uma metáfora do transitório".²⁶³

Tal significado advindo das formas sinuosas pode ser melhor constatado quando comparamos com um trabalho com sentido oposto. Tomemos a paisagem do pintor

²⁶⁰ Na pintura, os registros mais antigos revelam uma cena organizada, com um forte caráter simbólico, se aproximando da escrita. Se esta técnica contribuiu para o desenvolvimento do conceito de paisagem, é a literatura que no século XVIII "descobrirá" a montanha e o litoral, antes vistos com certo pesar. Por meio dos poemas de Rousseau, de relatos de viagem e de investigações, como as de Humboldt por exemplo, pouco a pouco tais locais inóspitos passam a imperar nas obras pictóricas. Mudanças de hábitos devido a novos modelos de valores também contribuíram para o descobrimento de novas paisagens, como o interesse pelo banho de mar nas praias e pelo safári em regiões exóticas por exemplo. (ALVES, 2001).

²⁶¹ Pintores como Turner, conduzirão a pintura para o caminho da subjetividade e da abstração. Sua obra se afasta da literatura e se aproxima da música, abrindo caminho para as novas pesquisas do século seguinte.

²⁶² Depoimento concedido ao autor, por Bandeira de Mello, em 2014.

²⁶³ SILVEIRA. 2009, p.68.

equatoriano Guayasamín (1919-1999) como exemplo (Fig.72). Suas formas são angulosas e pontiagudas, o que as tornam mais agitadas e violentas que a obra do pintor brasileiro. Além da configuração da forma existem uma série de elementos que contribuem para a construção do significado, como a ação das cores e do claro-escuro. Na paisagem de Bandeira a melancolia é construída também pela calma das meias tintas. É evitado qualquer tipo de contraste mais agressivo, de maneira que são silenciados os extremos da escala de valores. Na obra de Guayasamin, por outro lado, percebemos uma grande sonoridade, advinda dos intensos acordes de oposição.

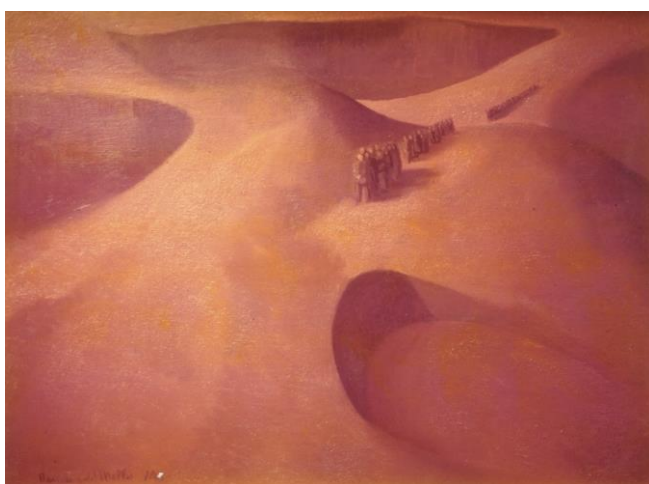


Fig.71:
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.



Fig.72:
Oswaldo Guayasamín
“Quito Negro”, 1976.

Além da relação entre a forma e expressão, poderíamos, nesse momento, relacionar as pinturas acima aos estudos de Köhler sobre a relação entre a imagem e o som. Em um de seus experimentos, o psicólogo alemão apresentou duas formas (Fig.73) e duas palavras: “takete” e “maluma” e pediu que os entrevistados associassem cada forma a uma das duas palavras.

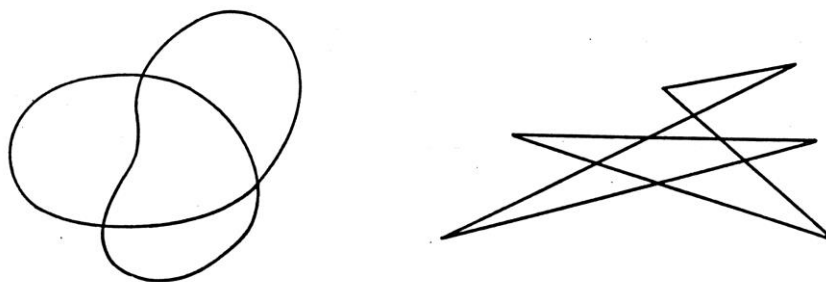


Fig.73

Imagens retiradas do livro KRECH, D. Elementos de Psicologia [por] David Krech e Richard S. Crutchfield. São Paulo: Pioneira, 1974. p.42

O resultado da pesquisa foi quase unânime, “maluma” foi relacionado à figura da esquerda e “takete” à figura da direita. “A constância com que as pessoas ligam estes desenhos às palavras, ambas desconhecidas e sem sentido, demonstra que a aparência visual das figuras e os sons das palavras possuem algumas propriedades fisionômicas comuns”.²⁶⁴

A relação entre imagem e som apresentada por Köhler nos remete a carta de Poussin analisada no início dessa dissertação²⁶⁵, quando analisa a sonoridade das palavras utilizadas por Virgílio em seus poemas. Tais apontamentos nos chamam a atenção para o conteúdo formal da arte, para o significado criado pela dinâmica, ritmo e configuração dos elementos que compõe o meio expressivo.

Segundo Arnheim,

A tensão dirigida é uma propriedade tão universal da percepção que vai muito além da representação visual dos objetos comprometidos com a locomoção. Numa paisagem pintada não existe nenhuma diferença em princípio entre o movimento percebido no contorno sinuoso de uma linha costeira e na forma das ondas. O contorno ondulado de uma boina num retrato de Rembrandt pode ser tão dinâmico quanto a saia de uma bailarina desenhada por Toulouse-Lautrec, mesmo que se saiba que a boina não tem movimento e que a saia se move.²⁶⁶

Na obra de Bandeira de Mello, a paisagem é, em alguns casos, uma pura abstração, intensificando ritmos, direções, aumentando a sensação musical da obra, criando a atmosfera do quadro. Como na imagem seguinte, utilizando um termo do cineasta russo Eisenstein: “uma marcha marchadora”²⁶⁷ (Fig.74). O fundo, além de acentuar o dinamismo da cena por meio dos intensos contrastes de luz e sombra, também cria o movimento, “corre” diante do olhar.

²⁶⁴ KRECH, 1974, p.42.

²⁶⁵ Citação presente na página 11 dessa dissertação, referente a nota de rodapé nº23: POUSSIN In LICHTENSTEIN, 2006, vol. 7, p.39.

²⁶⁶ ARNHEIM, 1989, p.431.

²⁶⁷ EISENSTEIN, 2002, p.142.



Fig.74
Lydio Bandeira de Mello
Sem título, 1997.

Segundo Eisenstein:

O objeto da imagem e a lei estrutural, pela qual a imagem é representada podem coincidir. Este seria o mais simples dos casos, e o problema da composição neste caso cuida mais ou menos de si mesmo. Este é o tipo mais simples de estrutura: “pesaroso pesar”, “alegre alegria”, “uma marcha marchadora” etc. Em outras palavras: o herói se entristece, e, em uníssono, a natureza se entristece, e a iluminação, algumas vezes a composição do plano e (mais raramente) o ritmo da montagem – porém mais frequentemente apenas acrescentamos música.²⁶⁸

Na obra de Bandeira de Mello, além de funcionar como uma “melopeia”, a paisagem se apresenta como um elemento simbólico. A paisagem desértica, o espaço profundo e infinito, mostra a pequenez do homem diante de um universo imenso e desconhecido. Assim como o artista constrói uma tribo que representa a humanidade, modela um espaço que simboliza o universo interior desse mesmo homem, que se reflete na paisagem.

Em alguns casos, a mesma natureza que assusta e aflige, é a que abriga e protege. A caverna, o abrigo mais antigo do homem, serve de refúgio para aquele que foge, seja de uma guerra, seja de um conflito consigo mesmo (Fig.147 – Anexo IV).

Em todos os casos, a paisagem reflete um sentimento psicológico. O pintor não tem interesse em representar o aspecto exterior da natureza, como queriam os naturalistas, ou os efeitos da luz sobre os objetos, como os impressionistas. O olhar é voltado para dentro. Assim

²⁶⁸ *Id. ibid.*

como defendiam os idealistas como Schopenhauer, a paisagem é uma representação do nosso mundo interior.

No painel da CAIXA, esta relação entre o homem e a terra se dá por meio do trabalho, das artes e das relações humanas e, diferente de muitos artistas de sua época, sem qualquer alusão à máquina. Diferente dos êxodos que se manifestam em muitos de seus trabalhos, principalmente nos mais atuais (Anexo IV), no painel da CAIXA, a tribo é mostrada como sedentária, buscando viver em harmonia com a terra para sobreviver. Ainda assim, a forma como são construídas as figuras, nos mostra a dramaticidade dessa busca pela harmonia. As figuras são muitas vezes sem cabelos, com os planos do rosto marcados. Os pés e as mãos são inchados, como que calejados pelo trabalho e pela vida.

A composição é constituída por grandes massas de luz e sombra que nos ajudam tanto a perceber a obra como um todo, quanto a ambientar cada cena do grande painel (Fig.159-Anexo VIII.1). A paisagem, assim como na pintura apresentada anteriormente (Fig.71), é sinuosa, sendo evitadas as formas angulosas. Além de unir as cenas, o fundo constrói a atmosfera da pintura, sempre se manifestando como um prolongamento do estado psicológico do personagem em questão. Diferente da pintura anterior (Fig.71), em certos momentos aparecem retas verticais que contrastam com as sinuosas manchas horizontais que amarram o painel. Tais verticais pontuam momentos, criando um ritmo cadenciado, sob a dinâmica constante das grandes curvas.

O fundo oscila entre a bidimensionalidade e a ilusão de profundidade, criando um espaço fantástico. Algumas vezes percebemos uma paisagem distante, que é quebrada pela sombra chapada de um personagem, fazendo surgir dois planos, o primeiro representado pela figura e o segundo, como um pano de fundo (Fig.119 – p.156).

A paleta é sóbria e não atinge os extremos da escala de valores. Permanece nas meias tintas, conferindo uma certa melancolia ao trabalho. No entanto, a dinâmica das linhas curvas e alguns acentos tonais trazem certa tensão à obra, reforçados pela construção marcada das figuras.

Há, ainda que de forma sutil, referências a elementos simbólicos relativos à cultura brasileira. O futebol, os seringueiros, os garimpeiros entre outros, foram intencionalmente colocados para se adequar ao contexto do local. Nas palavras do pintor:

Na CAIXA, lugar frequentado por grande público, os painéis funcionam como um discurso pintado, no qual se percebe, pela composição (ritmos,

valores, cores e texturas) a relação entre o Homem e a Terra: Terra que o abriga, de onde tira seu sustento e para onde retornará. A luta pela sobrevivência do Homem (tanto como indivíduo como espécie) é o cerne da temática. Mesmo as cenas de amor estão inseridas neste contexto. A organização das superfícies pintadas não está filiada a uma determinada escola: a herança recebida dos mestres da história da arte somada às influências dos contemporâneos formam o amálgama que me forma.²⁶⁹

Capítulo 3. Análises: a relação entre a forma e o conteúdo.

3.1. Os murais de Poggio Bustone

Em 1961, Bandeira de Mello obteve o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Belas Artes, hoje extinto. Concorreu com três quadros, um dos quais o retrato de seu irmão Luiz, pintado em técnica mista de têmpera e óleo sobre madeira (Fig.76). Este prêmio era o mais cobiçado do evento, porque dava o direito e recursos para o artista permanecer por dois anos no estrangeiro.



Fig.75:
Foto de Lydio Bandeira de Mello em 1961.



Fig.76:
Lydio Bandeira de Mello
“Retrato de meu irmão Luiz”, 1961.

Bandeira de Mello optou por se fixar na Itália e estudar os grandes muralistas que viveram entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento. Segundo Walmir Ayala, nesse período acontece-lhe aquilo que Bandeira chamou de:

²⁶⁹ Depoimento concedido ao autor, por Bandeira de Mello, em 2014.

valores, cores e texturas) a relação entre o Homem e a Terra: Terra que o abriga, de onde tira seu sustento e para onde retornará. A luta pela sobrevivência do Homem (tanto como indivíduo como espécie) é o cerne da temática. Mesmo as cenas de amor estão inseridas neste contexto. A organização das superfícies pintadas não está filiada a uma determinada escola: a herança recebida dos mestres da história da arte somada às influências dos contemporâneos formam o amálgama que me forma.²⁶⁹

Capítulo 3. Análises: a relação entre a forma e o conteúdo.

3.1. Os murais de Poggio Bustone

Em 1961, Bandeira de Mello obteve o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Belas Artes, hoje extinto. Concorreu com três quadros, um dos quais o retrato de seu irmão Luiz, pintado em técnica mista de têmpera e óleo sobre madeira (Fig.76). Este prêmio era o mais cobiçado do evento, porque dava o direito e recursos para o artista permanecer por dois anos no estrangeiro.



Fig.75:
Foto de Lydio Bandeira de Mello em 1961.



Fig.76:
Lydio Bandeira de Mello
“Retrato de meu irmão Luiz”, 1961.

Bandeira de Mello optou por se fixar na Itália e estudar os grandes muralistas que viveram entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento. Segundo Walmir Ayala, nesse período acontece-lhe aquilo que Bandeira chamou de:

²⁶⁹ Depoimento concedido ao autor, por Bandeira de Mello, em 2014.

“uma porrada no olho”, o contato com os afrescos de Piero Della Francesca, no altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Arezzo. O gênio italiano do Renascimento, apaixonado pela arquitetura, pela geometria e pela matemática, inventor de novos mistérios da proporção e da perspectiva, deixou semente fértil no espírito do jovem bolsista brasileiro.²⁷⁰

Talvez a “semente fértil” já existisse, já que desde a década de 1950 Bandeira já vinha pesquisando técnicas murais. O que é certo é que encontrou na Itália as condições ideais para aflorar. Dos dois anos vividos na Europa, um deles foi dedicado à feitura de dois murais. São afrescos pintados nas paredes da pequena ermida do Convento Franciscano de *San Giacomo Apostolo*, situado em Poggio Bustone, lugarejo encravado nas montanhas que circundam o Vale de Riete - Vale Sagrado - e que fazem parte dos Apeninos, na região do Lácio (Fig.77).

Participando de uma mostra coletiva realizada na Via Marguta, em Roma, Bandeira encontrou e fez amizade com Renzo Mateucci, pintor italiano radicado em Roma. Renzo havia sido sondado pela Ordem Franciscana para projetar e pintar dois afrescos na pequena igreja do convento em Poggio Bustone. A capela havia sido atingida por um terremoto em 1948, que destruiu as paredes laterais da igreja, onde havia dois nichos. As paredes foram restauradas e permaneciam vazias. Renzo declinou o convite e sugeriu que a proposta fosse encaminhada ao pintor brasileiro Bandeira de Mello, conhecedor da técnica de afresco e que vivia na Itália, na ocasião.

Em sua última noite no Brasil, antes de partir de navio para a Itália, Bandeira, em um momento de insônia, pegou um livro para passar o tempo. A obra tratava da vida e experiências de São Francisco de Assis. Ler o livro de Chesterton, deixado sobre a mesa de cabeceira, com a página marcada, foi a última coisa que Bandeira fez antes de sair de casa para o embarque e, por incrível que pareça, foi o primeiro objeto que tocou, quando retornou à sua casa no Brasil. O artista não imaginava que durante sua viagem, em 1962, faria duas importantes pinturas em uma igreja construída pelo santo da Idade Média.

O convento românico-gótico construído no século XIII é conhecido por ser um dos primeiros locais onde São Francisco se abrigou, após sua saída de Assis, e onde deu início à Ordem Franciscana.²⁷¹

²⁷⁰ AYALA, 1986, s/p.

²⁷¹ As regiões de *Poggio Bustone*, *Fonte Colombo*, *Greccio* e *La Foresta* fazem parte do Vale Sagrado de Riete, e são hoje parte do “Caminho de Francisco”, em uma área de 80km.

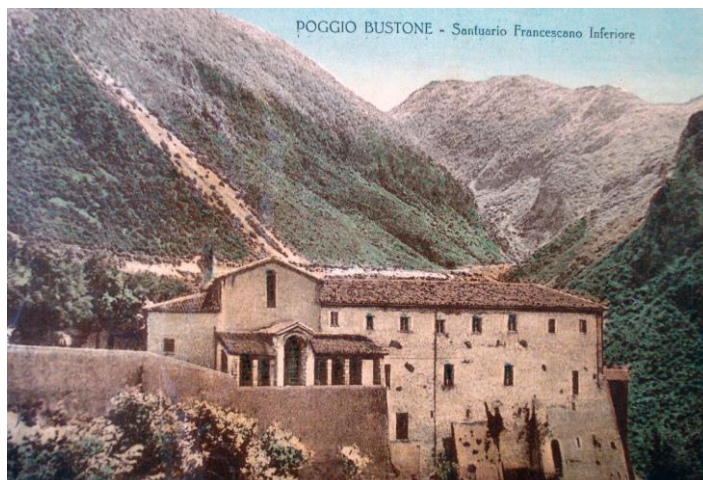


Fig.77:
Convento Franciscano de San Giacomo, Poggio
Bustone, 1962.

Os afrescos de Bandeira de Mello encontram-se na Capela de *San Giacomo Apostolo*, no dormitório dos monges. A última janela que vemos, no alto a direita, na Figura 77, é a cela onde o pintor dormia. As pinturas cobrem dois nichos na parede lateral do interior do Convento (Fig.78).



Fig.78
Murais de Bandeira de Mello no interior da Capela de San Giacomo, 2013.

O encontro do artista com os franciscanos aconteceu em novembro de 1961, quando junto a Renzo Matteucci, chegou ao local em uma manhã fria de inverno. Bandeira fez o projeto em algumas semanas (Fig.157 – Anexo VII.1), levando-os aos frades, que por sua vez os encaminharam aos seus superiores para avaliação.

O projeto foi aprovado, os trabalhos foram iniciados na primavera de 1962 e concluídos em oito meses. Nesse período viveu no convento, passando os fins de semana em Roma, onde se instalaram sua mulher e duas filhas. Para a feitura do afresco, Bandeira encontrou os melhores materiais disponíveis na região. Com o auxílio de frei Agostino, do *muratore* Armando e de seu auxiliar Primo, encontrou uma cal extinta²⁷², especialíssima, em um lugarejo próximo. A cal estava imersa em água há muitos anos, dentro de um buraco no chão, em um lençol freático, e, segundo o artista, parecia um verdadeiro creme devido à sua consistência gelatinosa.²⁷³ Os *muratores* trabalhavam no restauro de construções antigas da região, sendo os melhores guias do local.

Durante toda a execução do mural, o artista trabalhou sozinho. Fez a primeira camada de argamassa, *trullisatio*, na proporção de uma parte de cal para três de areia, com dois centímetros de espessura; e a segunda camada, no caso de Bandeira de Mello, a final (*intonaco*), com a proporção de 1/2, com espessura de meio centímetro.²⁷⁴

²⁷² Cal extinta é o termo técnico conferido a cal depois de ser submetida ao calor de 750° durante setenta horas e depois misturada com água desencadeando-se uma reação química que a transforma em hidróxido de cálcio: Ca (OH)2. Também é conhecida como cal queimada ou cal hidratada. (MOTTA, 1976)

²⁷³ Para garantir que a hidratação do óxido de cálcio (CaO) seja completa, os especialistas aconselham que a cal permaneça submersa durante um tempo mínimo de três a seis meses, preferindo alguns afresquistas, o período de um ano. O escritor romano Plínio, do século I d.C, escreveu que os artistas de seu tempo exigiam cal que tivesse sido hidratada por três anos para evitar rachaduras na parede. (MAYER, 2006, p.406). Segundo Edson Motta, a decantação faz-se por submersão da cal em água, “quando então a presença de agrupamentos de partículas por acaso não “queimadas” completam o processo, evitando-se que o mesmo venha a ocorrer dentro da argamassa, provocando pequenas explosões, abrindo mais tarde furos no painel pintado.” (MOTTA, 1976, p.49).

²⁷⁴ Os antigos pintores costumavam pintar sobre uma terceira camada e não sobre a segunda como fez Bandeira de Mello. Chamavam a camada intermediária de *arriccio*, que tinha a proporção de duas partes de areia para uma de cal, com um centímetro e meio de espessura. Na última camada preparavam a argamassa com a proporção de 1/1 e a espessura de 0,5cm. Bandeira de Mello prefere pintar na segunda camada, pois acredita ser a terceira camada, com proporção de 1/1, mais propensa a rachaduras, devido à grande quantidade de cal presente na mistura, o que conseqüentemente acarreta uma perda brusca de volume, já que haverá maior perda de água. Vale destacar, que metade da quantidade de areia utilizada na camada final dos afrescos de Poggio Bustone foi substituída pelo pó de mármore, a fim de conseguir uma superfície mais luminosa, procedimento ensinado por Edson Motta.



Fig.79:
Bandeira Mello preparando a argamassa de cal, Poggio Bustone, 1962.

Por necessidade técnica da pintura afresco, foram feitos dois pequenos estudos (projeto – Fig.157 – Anexo VII.1), na escala de 1/5, onde foi estudada a composição e no qual o artista utilizou o método de quadricular o desenho, para auxiliar na ampliação. Em seguida, foram feitos os cartões, na escala de 1/1, com um estudo minucioso das partes realizado com carvão sobre papel (figura 80). Finalmente, foram realizados os papéis de transporte, para manter a mesma estrutura formal dos projetos nos murais finais (figura 81).²⁷⁵



Fig.80
Bandeira Mello desenhando o papel cartão para os murais de Poggio Bustone, na escala de 1/1, observado pelo Frade Agostino, Poggio Bustone, 1962



Fig.81
Bandeira de Mello cortando o papel de transporte de acordo com o planejamento de *jornatas*, Poggio Bustone, 1962.

²⁷⁵ Bandeira de Mello transferiu o desenho do papel cartão para a parede por meio de uma técnica parecida com o papel carbono, só que ao invés de preencher todo lado de trás com pigmento, marcou apenas as linhas que queria transferir. Para isso, utilizou um papel vegetal, no qual marcou as linhas principais do cartão em um lado (A), virou o papel vegetal do outro lado (B) reforçando a marcação com carvão. Em seguida, o artista cortou o papel vegetal (papel de transporte) em partes suscetíveis de serem pintadas em um dia de trabalho (*jornata*). Após aplicar o *intonnaco*, Bandeira encostou o lado B sobre a parede e com um instrumento incisivo, como um lápis, retracou as linhas desenhadas no lado A, de maneira a empurrar o carvão presente no lado B para superfície da massa. Outra técnica muito utilizada entre os renascentistas italianos chama-se *carta de spollo* (*spollo*, palavra de origem italiana, significa pulverizar, colocar pó) que consiste em perfurar os contornos do desenho feito no cartão ou no papel de transporte, encostá-lo sobre a argamassa úmida, e com um saquinho de musselina (uma boneca de pano) recheada de pigmento, ir batendo suavemente, de modo a fazer com que o pigmento passe pelos pequenos buracos do papel marcando o muro com o desenho. Outras técnicas utilizadas são a quadrícula de proporção e o método de decalcar o desenho com um estilete de madeira, sem chegar a cortar o papel, apenas fazendo um sulco na massa ainda úmida.

Sobre os projetos, Quirino Campofiorito comentou poder apreciar:

a beleza da paleta “a-fresquista”, e uma inteligência de composição que impressiona pela estrutura grave e serenamente ordenada dos primeiros renascentistas, ou seja, a evolução da pintura para os tempos modernos, que já se pronuncia nas obras de Cimabue e Giotto até Gaddi e Massacio e esplende no *quattrocento* italiano.²⁷⁶

As composições, assim como nas outras obras estudadas nessa dissertação, são claramente definidas, revelando a estrutura rítmica linear. Nesse caso, tratam-se de composições em balanço, simétricas, harmoniosamente organizadas de maneira a contribuir para a quietude do local.

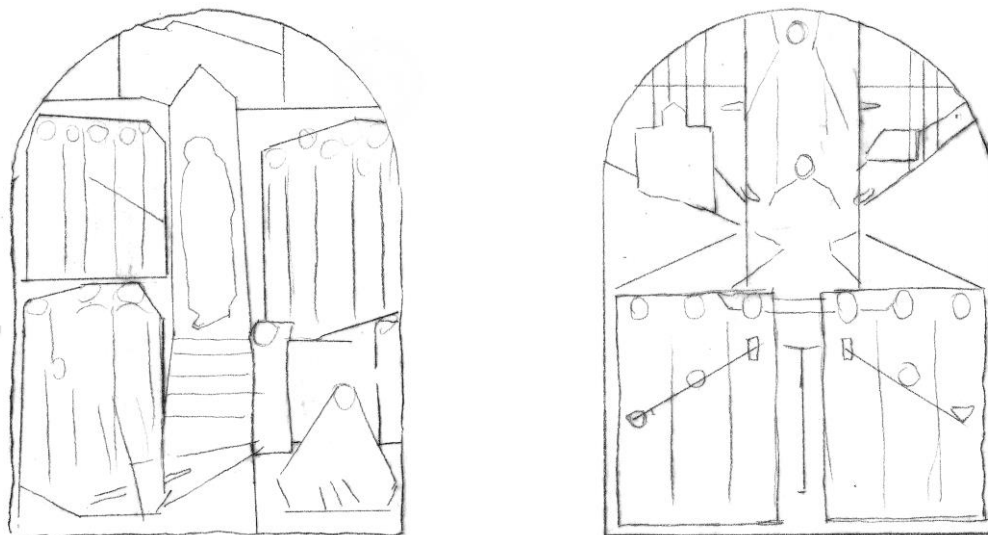


Fig.82
Análises dos murais de Poggio Bustone.

O tema do primeiro mural é a confissão pública de São Francisco de Assis, nas vielas de Poggio Bustone, afirmando não ser santo. Segundo informações do convento, com as palavras “*Buon giorno, buona gente*” Francisco saudou os moradores, quando entrou pela portada de Poggio Bustone, em 1208, junto com seus primeiros companheiros: Bernardo da Quintavalle, Pietro Cattani, Egidio, Sabatino, Morico, Maseo e Giovanni della Cappella. Os moradores, humildes camponeses acostumados a enfrentar a dureza da vida cotidiana na

²⁷⁶ CAMPOFIORITO, Q. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, 1º caderno- Artes Plásticas, Jun. 1978.

aldeia isolada, foram receptivos. As terras foram doadas à Abadia de Farfa, em 1117, por Bernardo di Rainaldo, senhor do Castelo de Poggio Bustone. Em 1217 o terreno foi doado à Ordem dos Frades Menores.²⁷⁷

Na primeira pintura de Bandeira (imagem da esquerda da Fig.158 – Anexo VII.2), São Francisco aparece solitário, sem seus companheiros, entrando na cidade com toda sua humildade. A composição é construída por grandes blocos de formas retas, que trazem equilíbrio e serenidade para cena. O povo é organizado em quatro blocos laterais, de maneira que formalmente estão inseridos em quadrados e retângulos (Fig.82). Para a criação das figuras, o artista se inspirou em pessoas conhecidas, sem o auxílio de referências, apenas com as imagens que guardava na memória. No lado direito inferior do afresco vemos três crianças. A menina de camisa laranja é Monica, a filha mais velha do artista e a criança que acaricia o cachorro é Claudia, sua outra filha, que na época moravam com o artista na Itália. A criança que contempla a cadela a amamentar seus filhotes ameniza a severidade das linhas retas e simétricas da composição. Seja por meio do delicado sentimento de amor e afeto desse momento, no qual a figura e os animais parecem a absortos do que acontece na cidade, seja pela forma triangular desse conjunto, presente apenas no centro superior do quadro. O carinho entre a criança e o animal, tão significativo dentro do contexto da filosofia franciscana (Fig.83), também aparece no grande painel da CAIXA, em uma das cenas na qual é representado o sentimento de amor (Fig.84).



Fig.83
Detalhe do mural de Poggio Bustone



Fig.84
Detalhe do painel da CAIXA

²⁷⁷ Disponível em: <http://www.comune.poggiobustone.ri.it/dettagli.aspx?c=26&sc=35&id=1&tbl=contenuti>. Acesso em: jul 2013.

A relação entre o homem e o animal é uma constante no conjunto da obra de Bandeira de Mello, principalmente o cachorro, o cavalo e os bois, seres que se tornaram parte da história da humanidade, justamente por sua proximidade. Na pintura de Bandeira, os cachorros são sempre vira-latas, elemento simbólico nesse êxodo pelo universo.

Voltemos para nossa análise do primeiro mural de Poggio Bustone. Observando o conjunto da composição, podemos constatar que tudo parece conduzir nosso olhar para o centro do quadro, justamente onde encontra-se o personagem principal. Tal movimento centrípeto também se manifesta no segundo mural de Poggio Bustone, como veremos a seguir.

No primeiro mural, as direções são conseguidas, em grande parte, pela ação simbólica dos olhares que apontam para o santo. Contudo, é importante constatar, o peso que a forma escura de Francisco assume em contraste contra o fundo claro, intensificado pela casa branca no centro do quadro. O santo ocupa a parte central de uma composição em balança, justamente a exceção num meio de simetrias e rebatimentos. Enquanto as outras figuras tendem a se dissolver em um bloco maciço, a configuração da forma do santo é projetada num elemento isolado. Uma forma única, como o próprio santo foi.

Dentro dos grupos periféricos da esquerda, emergem do silêncio duas figuras misteriosas que encaram o espectador. A criança no grupo de baixo e uma sensual mulher de azul no bloco de cima. São essas sutis variações que dinamizam e conferem vida a aparente composição estática.

O segundo mural (imagem da direita da Fig.158 – Anexo VII.2) trata da anunciação do perdão dos pecados de Francisco pelo Anjo e a representação poética daqueles que foram seus primeiros companheiros da Ordem. Segundo o convento de Poggio Bustone, com 27 anos, São Francisco de Assis retirou-se em ascese solitária, no silêncio das montanhas, com seus primeiros discípulos. Viveu em uma caverna entre as pedras (*Grotta delle Rivelazioni*), onde um anjo apareceu, sob a forma de criança, anunciando a remissão de seus pecados: "Não se atormente, Francisco, que seus pecados serão perdoados como você pediu a Deus", também lhe foi revelada a "expansão da ordem": "Deus fará tornar-se uma grande multidão, e propagar-se até o fim do mundo". A partir daí, Francisco, repetindo as palavras de Cristo:

"Ide, caríssimos, dois a dois, e anunciem para o povo a paz", convida seus seguidores, a trazer ao mundo as boas novas do Evangelho.²⁷⁸

Assim teve origem o *Santuario francescano del Perdono*. Sobre a Gruta da Revelação foi construída uma pequena *Chiesina*, chamada de *Sacro Speco*, ou *Cappella del Perdono*, em homenagem ao encontro do Santo com o Anjo (Fig 86). Para chegar ao local, um caminho íngreme sai do convento de *San Giacomo* (local dos afrescos de Bandeira de Mello – Fig.77), subindo nas encostas do *Monte Rosato*, a mais de 1000m de altura. No subsolo de *San Giacomo*, existe o outro local onde São Francisco costumava se retirar em oração, permanecendo durante dias sozinho em vigília.

No segundo afresco de Bandeira de Mello, encontram-se referências à paisagem da região. O *Sacro Speco*, com sua pequena torre sineira construída em 1300 (Fig.86), aparece no lado esquerdo da pintura, nas encostas do Monte Rosato, com os ciprestes italianos ao fundo, árvores comuns no santuário. No fundo do mural, à direita, pode-se observar a vista da cidade de Poggio Bustone que se tem de dentro do Convento de *San Giacomo* (fig 85). Ao fundo, atrás do anjo, está o lago Lungo, também parte da vista do local.



Fig.85

Vista de Poggio Bustone com lago Lungo ao fundo, a partir do Convento de San Giacomo, Poggio Bustone, 2011.

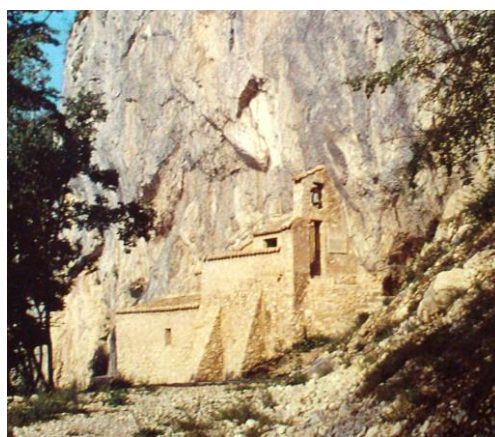


Fig.86

Sacro Speco, Poggio Bustone, 1962

Assim como no primeiro mural, tudo converge para a figura do santo. As mãos de seus companheiros formam duas diagonais que conduzem nosso olhar para o centro. As montanhas laterais tem a forma de seta, também apontando para o encontro do Santo com o Anjo. Além

²⁷⁸ Disponível em: http://www.camminodifrancesco.it/le_tappe_del_cammino/pdf/appr_poggio_bustone.pdf. Acesso em: set 2014.

da ação das direções compositivas, o Santo está no encontro de diferentes diagonais, como o vértice de um “x”. Da mesma maneira que no outro mural, a figura do Santo acha-se no centro de um luminoso retângulo vertical, que acentua seu peso visual por meio do contraste de valor. No primeiro mural, o ponto de maior contraste era a forma escura do Santo sobre uma casa branca, nessa composição trata-se também de uma forma escura sobre o manto luminoso de um anjo. Do ponto de vista formal são soluções parecidas, mas que ganham significados diferentes por meio de signos culturais inseridos. O que nos leva a afirmar, que nessa composição o personagem principal não é o Santo, mas o encontro do Santo com o Anjo.

Nas duas composições o horizonte é alto, de maneira que a atenção é voltada para as questões terrenas. No entanto, são composições verticais, que em sua dinâmica interna conduzem a um movimento de ascensão. No primeiro mural, o fato dos blocos laterais de pessoas, na parte superior da pintura, estarem mais alto que a figura de São Francisco, intensificam a sensação de humildade do santo. Mesmo sendo o centro das atenções, se coloca abaixo das pessoas, tanto por sua posição no plano da imagem (posição no plano vertical), quanto por sua postura curva e retraída, que se fecha em respeitosa reverência. Sua forma introspectiva contrasta com a do homem de camisa azul à direita.

Nos dois afrescos as mãos possuem papel importante na composição, tanto do ponto de vista formal quanto simbólico. Enquanto signos culturais, representam gestos que ajudam a expressar as emoções dos personagens. As mãos podem ligar duas cenas, como acontece no primeiro mural, por meio da criança de camisa laranja, na parte inferior direita da pintura. Seus braços fazem uma ponte entre o grupo de baixo e o de cima. A mão esquerda aponta para outra criança com os cachorros enquanto a mão direita se apoia sobre a base do bloco superior.

No segundo afresco, o papel formal das mãos é decisivo. Por meio delas, são criadas as diagonais na parte inferior da composição que conduzem ao santo. As posições das mãos dos frades são repetidas simetricamente no outro lado da composição, como um rebatimento hierático fora do tempo. Apesar do arcabouço geométrico que estrutura o todo dos dois afrescos, ambos permitem uma leitura por momentos, o que é característico do modo linear de composição. Basta pensarmos numa pintura de Carpaccio (1465-1525), com toda sua riqueza de momentos que induzem uma contemplação cadenciada, com intervalos, em contraste com uma pintura de Turner (1775-1851), que convida a uma observação dinâmica constante.

Apesar do modo linear presente nos dois afrescos de Bandeira de Mello, percebemos uma maior tendência a um “naturalismo” no primeiro mural, enquanto no segundo afresco o caráter litúrgico é ativado. O termo “naturalismo” aqui utilizado não se refere a busca de representar um momento captado da natureza, mas da aproximação dos aspectos materiais da vida, como o “iniciado” por Giotto, e desdobrado nos séculos posteriores na arte ocidental. Para isso, são exploradas as individualidades dos personagens, as personalidades e paixões.

No segundo afresco, por outro lado, há uma tendência maior a hieratização do tema. Há uma maior generalização dos personagens em prol de um signo “universal”. Os elementos presentes nessa pintura atuam como símbolos, como o crucifixo no centro dos frades. A postura do Santo, de costas para o espectador, de braços abertos para a espiritualidade, é tão simbólica quanto a pequena estatueta de Cristo, de frente para o espectador, de braços abertos no sacrifício pela humanidade. A cabeça de Cristo é o centro das retas do crucifixo, o ponto de encontro das diagonais dos braços e da vertical do corpo. Da mesma forma, o corpo de São Francisco é o encontro das principais retas da pintura, o centro das diagonais das montanhas e da vertical do bloco central da composição em balanço.

A paisagem também atua pontuando signos, como já descrito anteriormente. A escala e a perspectiva são distorcidas em favor de uma construção hierática. As formas são simplificadas de maneira a tornar claro o entendimento, como é perceptível no desenho da capela, à esquerda. Sua forma é um quadrado coroado pelas linhas retas do campanário. As linhas curvas se destacam num contexto de severas formas retas. Como podemos observar no manto do anjo, num movimento ondulante como o da água, que rima com a linha em direção ao rio. Tal movimento orgânico da roupa branca atua como a energia e as bênçãos do ser celestial sobre a forma telúrica do santo que se integra as pedras da paisagem. O encontro do santo com o anjo é também o encontro do céu com a terra, da água com a pedra, do frio com o quente.

Até agora só apontamos a dinâmica das formas, vejamos a ação das cores. Assim como nos murais renascentistas, as cores no modo linear de composição acentuam momentos, criam ritmos e intensificam o desenho da configuração das formas. Os dois afrescos têm o amarelo ocre como tônica do trabalho. É por cima dessa base terrosa que os ritmos de cores puras atuam, pontuando momentos, num contraste de saturação. Analisando os projetos desses murais (Fig.157 – Anexo VII.1) percebemos que o artista “queimou” o fundo com suave amarelo ocre transparente. Por cima dessa base aguada de têmpera de caseína, Bandeira

pontuou a composição com as opacidades e cores saturadas. No projeto, o fundo quente luminoso respira nas meias tintas, como é perceptível nas vestes dos frades, assim como na figura do anjo. Além do contraste de saturação, principal contraste cromático dessas composições, percebemos também a dinâmica do contraste de quente e frio. As cores frias são quase sempre opacidades, presentes nas áreas de luz. Tal contraste, permite a criação de vibrações luminosas, que parecem conferir vida a pintura.

É importante destacar a singularidade da técnica do afresco. A “queima do fundo”, tão característica na pintura ocidental, é evitada nessa técnica. As hachuras são preferíveis em relação às grandes machas e aguadas, não sendo utilizados os empastamentos característicos da tinta óleo, ou as camadas mais generosas de opacidade da têmpera. As duas principais técnicas são: trabalhar com hachura sobre o fundo branco da argamassa de cal, preservando o fundo nas áreas mais claras, como na técnica de aquarela; e a sobreposição de camadas, sendo os brancos e as áreas de luz conseguidos pela adição da própria cal extinta na tinta, o que os antigos italianos chamavam de *bianco sangiovanni*. Bandeira de Mello optou pela primeira opção, desdobrando as variações tonais por meio das hachuras.

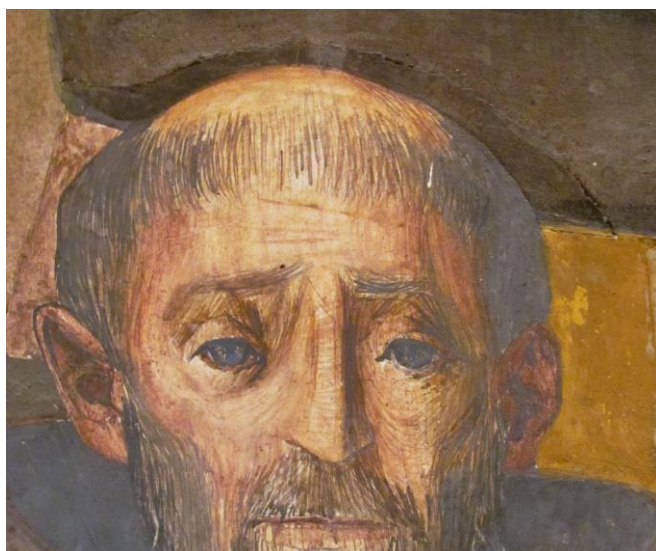
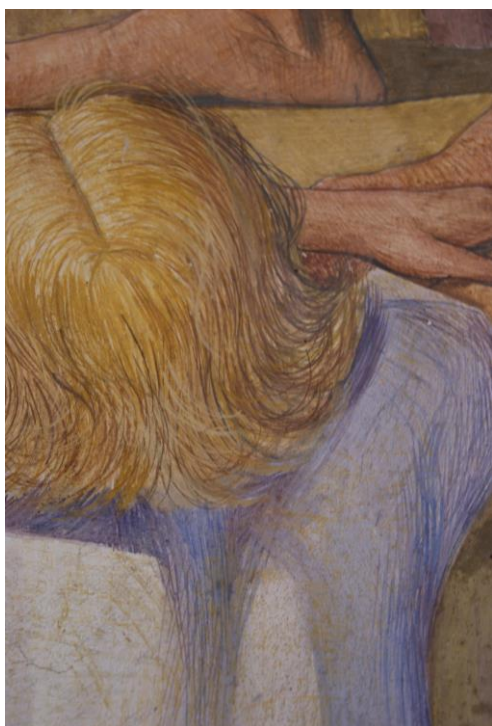


Fig.87

Detalhes dos murais de Poggio Bustone.

Na parte superior da segunda imagem da figura 87 é possível perceber uma das emendas do mural. Visto que a argamassa de cal tem um tempo de secagem, o artista deve definir de antemão qual área pretende pintar. As emendas revelam as *jornatas*, ou seja, as áreas que foram pintadas na mesma seção. Como as emendas ficam aparentes, os afresquistas buscam integrá-las ao desenho da composição, como o chumbo no vitral. No segundo mural, Bandeira de Mello cortou as emendas dos frades no contorno das roupas. Porém nas cabeças o chanfro foi feito à alguns centímetros da figura (Fig.87), já que em partes delicadas, como as que contém um desenho com muitas sutilezas na linha, deve ser evitada a emenda. Essa solução pode ser observada em grande parte dos afrescos renascentistas, como nas pinturas de Michelangelo na Capela Sistina, por exemplo. Para fazer o corte da massa Bandeira utilizou espátulas de aço, próprias para o afresco (Fig.88).



Fig.88

Espátulas de aço utilizadas por Bandeira de Mello na confecção dos murais de Poggio Bustone

Terminado o trabalho, no fim de novembro, despediu-se dos monges e voltou para Roma. Algumas semanas depois, recebeu uma ligação e o convite para a Missa do Galo que seria realizada no local. Subiu com a família e ficou hospedado em uma pousada. A procissão saiu de noite por meio da mata coberta de neve e todos levavam velas acesas, em meio à paisagem branca. No meio do caminho, por acaso, encontrou um amigo brasileiro. Chegaram ao convento e lá assistiram a maravilhosa Missa do Galo em frente aos afrescos que havia acabado de pintar. Segundo o artista, neste momento sentiu uma emoção muito forte, uma sensação de que não tinha sido ele que tinha feito aquela pintura.

Bandeira afirma: “ainda que vivesse milênios, jamais esqueceria a vida que tive lá em cima daquelas montanhas”. Na mesma entrevista concedida a Walmir Ayala, na década de 1970, contou:

Foram tempos muito felizes na paz daquele recinto construído pelos Franciscanos a partir do século XIII. Quando não trabalhava, me perdia pelos campos, sob um céu paradisíaco, testemunhando a vida singela e perfeita dos pastores e habitantes do povoado. Havia uma promessa de transformar este trabalho que lá está intacto, em postais, o que ainda não foi feito. Mas certamente será.²⁷⁹

A promessa dos monges foi cumprida, e hoje os postais com as pinturas de Bandeira são vendidos como símbolo do local.

Quirino Campofiorito escreveu o seguinte comentário sobre os murais de Poggio Bustone:

Obra de relevante fôlego artístico, de que se desincumbiu um jovem artista brasileiro no estrangeiro e precisamente num gênero raramente tratado por nossos pintores dentro da severidade que lhe compete. Com esses murais da igreja italiana e os imensos murais da CAIXA Econômica Federal (Rio), Lydio Bandeira de Mello situa-se entre os muralistas brasileiros de maior acesso ao gênero, como Visconti e Portinari.²⁸⁰

Durante sua viagem à Itália não conheceu nenhum pintor afresquista, tendo apenas recebido muitas visitas de estudantes da Escola de Belas Artes de Roma.

Antes de voltar ao Brasil, o artista viajou para Portugal, França e Espanha, onde se impressionou com as obras de El Greco, Grunewald, Bosch, Bruegel, Van Eyck e outros tantos mestres da Europa.

Destacamos a importância do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro para os artistas brasileiros e para o país, e expressar o grande vazio que sua extinção deixou no meio artístico. O prêmio era uma oportunidade para os artistas que não tinham recursos para viajar para o estrangeiro. Foi criado em 1845, como um aprimoramento dos prêmios que eram distribuídos pela Academia Imperial de Belas Artes, desde 1834. Seu fundador foi Félix-Émile Taunay, diretor da Academia, com o apoio de D. Pedro II, então imperador do Brasil e incentivador das artes. Os beneficiados foram muitos, como: Vitor Meirelles (1852), Zeferino da Costa (1868), Rodolfo Amoedo (1878), Portinari (1929), Bandeira de Mello (1960), dentre outros. Estas

²⁷⁹ AYALA, 1986, s/p.

²⁸⁰ CAMPOFIORITO, Q. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, 1º caderno- Artes Plásticas, Jun. 1978.

oportunidades traziam ao país o que tinha de mais atual na época, além de possibilitar ao artista a visão das obras dos antigos mestres, fundamental em sua formação.²⁸¹

3.2. O painel da CAIXA

Bandeira de Mello voltou de sua viagem à Europa em 1964, quando fez uma série de desenhos inspirado nas touradas espanholas, reunidos numa exposição na Galeria Goeldi, dirigida por Clarival do Prado Valadares, localizada na Praça General Osório, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Todos os desenhos foram realizados de memória, processo, que segundo o artista, possibilita a expressão do essencial das formas suprimindo os detalhes supérfluos.



Fig.89
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 1964.



Fig.90
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 1964.

Em 1969, a CAIXA promoveu um concurso para um grande mural em seu interior. A comissão julgadora era constituída pelos arquitetos responsáveis pelo projeto do edifício, por Thales Memória (diretor e professor da Escola de Belas Artes), Max Newton Bezerra (representante da administração da CAIXA), Sergio Lázaro Dantas (representante do grupo de trabalho da nova sede) e pelo pintor e crítico Quirino Campofiorito (cujo nome teve maior votação processada dentre os concorrentes para representar a crítica de arte).

O edifício da sede central da CAIXA Econômica Federal foi construído em 1957 na Av. Rio Branco, no terreno em que se encontrava o Liceu de Artes e Ofícios. O projeto

²⁸¹ LUZ, 2005.

arquitetônico foi escolhido após um concurso promovido pela CAIXA em 1955, sendo os autores- Paulo C. Mourão, João Alfredo Ortigão Tiedemann e Ney Fortes Gonçalves.

Para construção do mural apresentaram-se 33 concorrentes dos 113 inicialmente inscritos, sendo o vencedor escolhido por unanimidade. O resultado do concurso foi: em 1º lugar usando o pseudônimo “o Mineiro”, Lydio Bandeira de Mello, recebendo o prêmio no valor de Cr\$ 30 mil, em 2º lugar Lorenz Heil, com o pseudônimo Cosmo, recebendo Cr\$ 15 mil e em 3º lugar, José César Branquinho, com o pseudônimo Mafura, recebendo Cr\$ 5mil. Segundo Quirino Campofiorito, o projeto de Lorenz Heil era composto por relevos, “com o emprego de metal, vidro e iluminação”. O projeto de César Branquinho consistia de “formas de metais com diferentes pátinas”.²⁸²



Fig.91

Bandeira de Mello apresentando o projeto do painel da CAIXA para visitantes, 1971.

A partir de artigos de jornal da época podemos entender um pouco mais sobre os trabalhos apresentados e os critérios de avaliação que foram utilizados. Nas palavras de Quirino Campofiorito:

Os projetos apresentados perfaziam uma apreciável variedade dentro dos mais avançados critérios de criação artística moderna. E não podia deixar de ser assim, em vista da natural exigência da arquitetura atual. No conjunto dos projetos, dois grupos se caracterizavam: daqueles que possuíam relevos, sempre de concepção abstracionista e emprego de diferentes materiais, com

²⁸² CAMPOFIORITO, Q. A decoração da CAIXA Econômica Federal. O Jornal, Rio de Janeiro, 2º caderno-Artes Plásticas, p.5, 20 de setembro de 1970.

predomínio de metais, e os projetos dentro das técnicas tradicionais da pintura mural.²⁸³

Sobre o projeto escolhido para decorar o edifício, Quirino escreve:

O projeto do pintor Lydio Bandeira de Melo, professor da Escola (Nacional) de Belas Artes da U.F.R.J., inspira-se no trabalho e na colaboração social, obedece a uma restrita cromaticidade, que varia entre tons ocres, castanhos e negros (cinzas), obtendo assim uma agradabilíssima harmonia na extensa superfície das quatro paredes que se conjugam sem lhes afetar a planimetria.²⁸⁴

Bandeira de Mello levou aproximadamente um mês e meio para fazer o projeto, executando-o numa escala de 1:10, medindo 3,04 metros de comprimento por 84 centímetros de altura (Fig.159 - Anexo VIII.1). A construção do painel foi iniciada em 1971, e demorou um ano para ser concluída. Cada parte do painel tinha 4,20 metros de altura (8,40 metros no total) por 30,40 metros de comprimento, perfazendo uma área total de 255,36 m². A estrutura era feita de 80 placas de “madepan”, de 2 metros de altura por 1,60 metros de largura, montadas sobre chassis de cedro, distantes 5 centímetros da parede. O ajuste entre as placas obedecia ao sistema de pinos e eram fixados por parafusos de latão, em tirantes de madeira que, por sua vez, eram presos a buchas embutidas na parede (Fig.92).

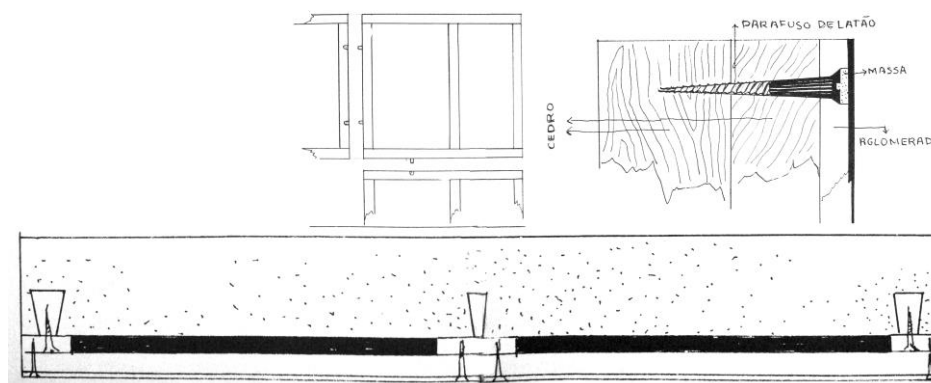


Fig.92

Lydio Bandeira de Mello

Projeto estrutural da montagem do painel da CAIXA, 1970.

O processo de preparação e pintura do painel é o mesmo utilizado na maior parte da produção de Bandeira de Mello. A caseína dissolvida em água (na proporção de um para doze), com a adição de um fungicida, serve como selador, e como aglutinante na camada de

²⁸³ Id, *ibid.*

²⁸⁴ Id. *ibid.*

imprimação, quando misturada ao gesso cré e ao óxido de zinco. A marcação do desenho foi feita a carvão (Fig.93). As grandes áreas de claro escuro e meias tintas, estrutura tonal do trabalho, foram iniciadas com têmpera de caseína, aplicada com borrifadores apenas em tons terrosos, sobrepintadas com pincéis, aumentando gradativamente o corpo da tinta, assim como a paleta de cores. Para finalizar a pintura, o artista utilizou a tinta a óleo, explorando os empastamentos e outras variações de texturas (Fig.120).

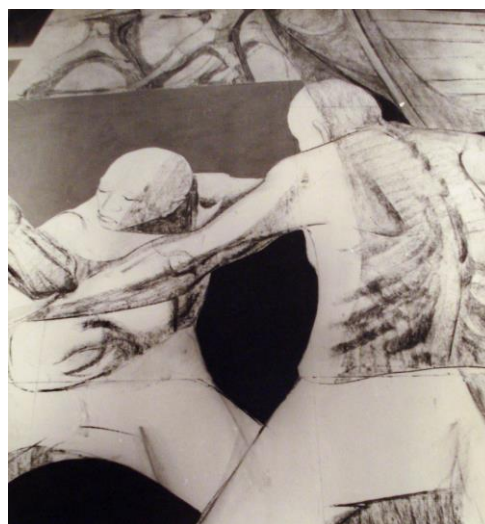


Fig.93

Detalhe da marcação a carvão, num estágio inacabado do painel da CAIXA, 1971.

Bandeira de Mello tinha como auxiliares os pintores Murilo Guimarães (professor de Estética da Escola de Belas Artes) e Julio César Saraiva (Fig.94).



Fig.94

Bandeira de Mello mostrando o projeto do painel da CAIXA para Júlio César Saraiva, 1971.



Fig.95

Bandeira de Mello trabalhando no painel da CAIXA com seus assistentes ao fundo, 1971.

Em 1974, um grande incêndio destruiu uma parte do edifício e conseqüentemente o painel do artista. Quirino Campofiorito, um dos membros da banca do concurso, escreveu na época sobre a grande tragédia:

O imenso prejuízo causado pelo incêndio na sede Central da CAIXA Econômica Federal, arrasta a destruição de uma das obras expressivas da nossa pintura moderna. O mural realizado pelo pintor professor Lydio Introcaso Bandeira de Mello, foi totalmente perdido, dado que nada restou do interior do amplo térreo e sobreloja. Situava-se essa valiosa pintura na parede de fundo, que se estendia para os lados e para o alto na medida toda em que se abre o espaço ligando ambos os pisos, perfazendo um imponente vestíbulo, ao mesmo tempo em que compreende áreas de serviço para atendimento do público. Com matéria mais resistente, parece que o vitral que perfaz a parede da fachada do andar térreo para a av. Rio Branco, muito pouco terá sido afetada pelo fogo. [...] É profundamente lastimável a perda dessa imponente obra em todos os sentidos equivalendo-se às maiores realizações do gênero no Brasil, dentre as quais os melhores exemplos são os tetos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o mural do palácio Pedro Ernesto, pintado por Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), e os murais de Candido Portinari (1903-1962) para o Palácio da Cultura do MEC e para a ONU em Washington (murais Guerra e Paz). É triste o prejuízo que acaba de ter a pintura moderna brasileira com o desaparecimento dos murais de Lydio Bandeira de Mello. Mas tudo indica que o prejuízo possa ser desfeito, desde que, com a recuperação do edifício da CAIXA Econômica Federal, seja chamado novamente o artista para refazer sua obra, que lhe coube executar por direito adquirido, repetimos, em concurso público.²⁸⁵

No mesmo ano, o artista iniciou a reconstrução do projeto, tendo que modificar a ideia inicial, já que a altura de cada painel seria diminuída para 4,10m, por necessidades arquitetônicas do edifício, já que o teto foi rebaixado para instalações elétricas.

O novo painel foi concluído em 1977, também levando um ano na execução. Manteve as mesmas características do primeiro, no que diz respeito à montagem do suporte e seu preparo. Desta vez seus auxiliares foram Roberto Rocha, um dos alunos do artista e infelizmente falecido nas primeiras semanas de trabalho, Pedro Lázaro e Hélio Jesuíno.

Para analisar a relação entre o painel de Bandeira de Mello e a arquitetura do edifício da CAIXA, optamos por nos guiar por algumas características básicas do muralismo, ressaltadas por Ralph Mayer. Vejamos as duas primeiras indicações: A pintura “Deve ser absolutamente permanente sob as condições nas quais permanecerá exposta durante toda a

²⁸⁵ CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, Caderno de Artes, Jan. 1974.

vida do edifício, e que incluem as limpezas ou lavagens necessárias periodicamente feitas nas paredes.” Em seguida: “Deve apresentar um acabamento fosco, de modo que possa ser vista de todos os ângulos sem ofuscações ou reflexos indevidos, como os que ocorrem com uma superfície de verniz ou óleo.”²⁸⁶

Bandeira de Mello escolheu o painel como suporte, uma pintura não estrutural, aposta, em lugar do afresco, devido às condições do edifício, que apresenta sistemas hidráulicos e elétricos por dentro das paredes. Algumas das paredes do edifício não são essencialmente estruturais. Sendo assim, o painel pode ser removido para alguma eventual necessidade. O preparo do suporte, assim como a tinta utilizada, são materiais já testados pelo tempo, técnicas tradicionais de pintura utilizadas a milênios na história da arte. Além disso, a têmpera de caseína possui uma superfície fosca, respeitando as indicações apontadas por Mayer no que se refere a textura.²⁸⁷ Contudo, nada disso foi capaz de deter a ação do fogo, causado por um curto circuito na rede elétrica do edifício, que destruiu a primeira versão do painel.

O terceiro apontamento de Mayer é “O desenho ou a pintura devem ter em conta que os espectadores a verão enquanto andam, e não parados numa posição fixa, como na observação de pinturas de cavalete.”²⁸⁸ A obra deve funcionar de acordo com o modo de observação do espectador. Ou seja, o artista deve levar em conta a distância em que a obra será contemplada, e o tipo de observação, se o espectador estará em movimento, num local de passagem ou se será contemplada de perto.

O painel encontra-se em um lugar fechado, com iluminação artificial, e pode ser contemplado, basicamente, à longa, média e curta distância. Contudo, atualmente, a observação de uma das partes do painel foi comprometida pelas mudanças realizadas pela instituição. O painel é composto de dois grandes conjuntos horizontais, que se encaixam verticalmente, como se fossem duas placas horizontais, colocadas uma sobre a outra. A composição das duas é interligada, de maneira que as linhas passeiam por entre os dois conjuntos seguindo os princípios da "boa continuidade" já teorizados pela *Gestalt*. É justamente essa união, advinda da composição, que faz com que percebamos o conjunto como um único painel (Fig.160 – Anexo VIII.1). No entanto, o painel teve sua composição

²⁸⁶ MAYER, 2006, p.395.

²⁸⁷ “Esse suntuoso mural, que representava a vida de trabalho e produção no País, fora pintado na técnica da têmpera a caseína com veladuras finais de tintas a óleo. Processo excelente, de resistência já comprovada em pinturas de mestres do Pré-renascimento. Com a superfície fosca, a ambientação era legítima.” CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, Caderno de Artes, Jan. 1974.

²⁸⁸ MAYER, 2006, p.395.

modificada. O Centro Cultural, que passava por reformas, optou por colocar os conjuntos dispostos no mesmo andar, em lados opostos, um de frente para outro (Figs.97 e 98).

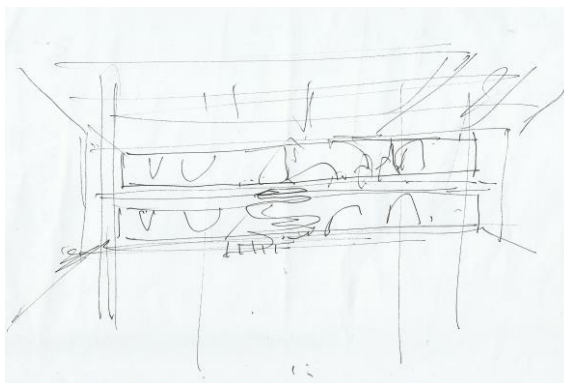


Fig.96

Esboço realizado por Bandeira de Mello para demonstrar como era a disposição do primeiro painel, 2014.



Fig.97

Foto do hall da CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, vista da porta da entrada principal, com a parte de cima do painel no primeiro andar do hall. A parte de baixo do painel ficava no térreo, atrás da escada helicoidal, onde atualmente encontra-se uma das salas de exposição, 2013.



Fig.98

Foto do hall da CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, vista da parede oposta à entrada principal com a parte de baixo do painel, que atualmente, encontra-se no primeiro andar do edifício, no lado oposto a parte de cima do painel, 2013.

Além da alteração no conjunto, a parte de baixo do painel foi comprometida com a nova organização, já que não pode ser contemplada à média distância, devido ao parapeito que se encontra a cerca de dois metros da obra (Fig.98).

A quarta indicação de Mayer é a seguinte:

A pintura deve ter uma **qualidade mural**- um caráter muito definido, mas um tanto intangível, que inclui certo grau de pertinência com a arquitetura e a função do lugar; se é para ser pintada num edifício acabado, deve ser

planejada para se ajustar ao projeto arquitetônico, e não parecer um adorno da superfície.²⁸⁹ (Grifo nosso)

A “qualidade mural” apontada por Mayer parece ser o mesmo caráter mural discutido durante nossa pesquisa, assim como a adequação da temática da obra ao contexto do edifício. O edifício da CAIXA Cultural trata-se de um local público, ligado a uma instituição financeira federal. Na época, era a sede da instituição, funcionando como um prédio administrativo. Pensando nisso, Bandeira de Mello optou pela ligação do homem com a terra, por meio do trabalho, das artes e das relações humanas. Buscou os elementos mais simples que constituem a vida. Por se tratar de uma instituição financeira, nas cenas de trabalho escolheu os meios de produção básicos de qualquer economia: a agricultura, a pecuária, a pesca, o garimpo e a construção civil. O fato de ser uma instituição federal, fez com que Bandeira de Mello empregasse alguns elementos que remetem à cultura brasileira, como os seringueiros e o futebol, diferente de grande parte de sua produção, voltada não para uma questão social, mas antes existencial. As cores terrosas enfatizam a temática voltada para terra. Atualmente o edifício conta com um centro cultural no térreo e no 2º andar, o que não comprometeu a relação entre a temática da obra e o contexto.

Quanto a relação formal entre a pintura e a arquitetura, Bandeira de Mello procurou criar cores que se integrassem às colunas internas do edifício, que, segundo o artista, assemelhavam a cor do bronze, utilizando verde zinabre, como os da oxidação, e terras que lembram o dourado. Após reformas, as colunas foram modificadas e atualmente são pintadas de branco. A intensificação da grade estrutural da composição e a simplificação das formas se harmonizam com a arquitetura modernista, que muitas vezes deixa aparente sua estrutura.

3.2.1. Análise da composição do painel da CAIXA

Optamos por analisar a composição do painel da CAIXA a partir de quatro perspectivas- análise do projeto; observação do painel à longa distância e sua relação com a arquitetura; à média distância, observando as cenas isoladamente; e por último, à curta distância, onde são observados os detalhes da textura, de variação da linha e da cor, além de pequenos motivos simbólicos.

²⁸⁹ *Id. ibid.*

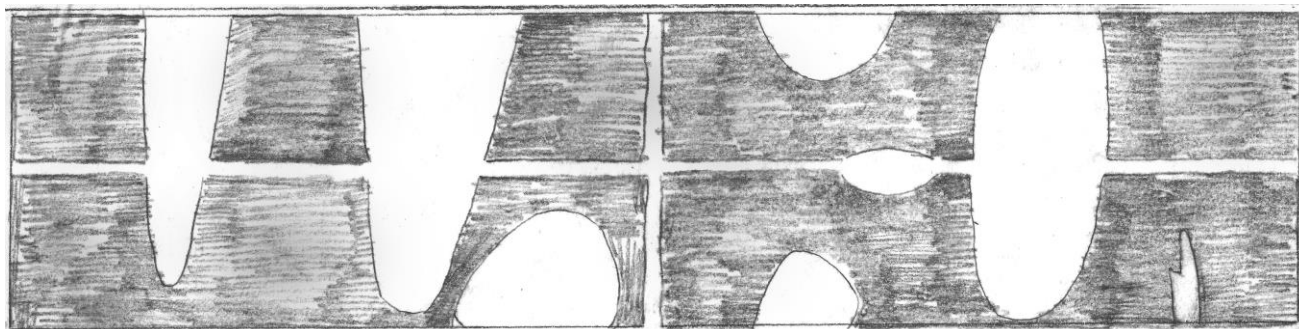


Fig.99

Análise da estrutura dos valores do painel da CAIXA, utilizando dois tons.

Desenho realizado pelo autor, 2013.

Iniciemos pelos projetos (Anexo VIII.1). A estrutura fundamental desta composição são as grandes formas criadas por pontos de luz e áreas de sombra (Fig.99). As partes iluminadas são formas curvas, orgânicas que parecem spots de luz sobre um fundo escuro, iluminando instantes importantes da composição.

Segundo Ralph Mayer, um conhecido conselho entre os muralistas, é o de “manter a sensação de superfície bidimensional ou plana do trabalho como um todo: os temas, não importa se pictóricos ou decorativos, podem ser apresentados em completa perspectiva mas não tanto que crie ‘buracos’ na parede.”²⁹⁰ Quirino Campofiorito, membro da banca do concurso da CAIXA, parecia estar atento a esse aspecto quando escreveu: “As responsabilidades do gênero [pintura mural] ali se afirmam e uma rica imaginação se confirma, na temática criteriosamente desenvolvida em obrigatória **planimetria**.”²⁹¹ (Grifo nosso). Em outro artigo sobre o painel da CAIXA também destacou:

Antes [do Renascimento], porém, a pintura mural não pretendia destacar da parede suas representações para confundi-las com relevos. Toda a figuração tinha tratamento no plano e nessa limitação alcançava a grande beleza e razoabilidade. Não queremos nos referir à pintura grega nem sua derivação em Roma, porque então chegou-se a querer também imitar o relevo em tratamento por demais naturalizado, com os recursos procurados do claro e escuro. Pensamos antes na pintura antiga oriental e na pintura cristã com seu desenvolvimento na Idade Média até mesmo nos albores da pintura renascentista que ficam contidos no século XIII e início do XIV. Apesar do desenvolvimento que já prenunciam, está nas obras de Pietro Lorenzetti (séc.XIII), Cimabue (1240-1301) e Giotto (1266-1336), para só lembrar três nomes, exemplos ótimos e bom equilíbrio para a pintura mural, já que ainda

²⁹⁰ MAYER, 2006, p.396.

²⁹¹ CAMPOFIORITO, Q. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, 1º caderno- Artes Plásticas, Jun. 1978.).

se abstinha muito da imitação do relevo e representações espaciais inteiramente comprometidas com a perspectiva. Esta ainda valia por seus **recursos em sentido vertical, que não “furava” o plano**. Grandes pintores, no século XIX, como o francês Puvis de Chavanne recuperam esse aspecto, fazendo a pintura retornar a certa fisionomia arcaizante, isto é, simples, de cores planas e contornos acentuados. Pois é nesse sentido que muito valoriza e justifica hoje a pintura mural, que nosso bravo pintor, Lydio Introcaso Bandeira de Melo dirigiu a concepção e execução de seu mural monumental, medindo 240 m², no edifício da CAIXA Econômica Federal.²⁹² (Grifo nosso)

Tal planimetria defendida por Mayer e Quirino no muralismo é melhor observada na contemplação da estrutura global da composição. O desenho no plano das grandes áreas de luz e sombra são o arcabouço do painel da CAIXA. Dentro dessa estrutura são organizadas as cenas, sem necessariamente respeitar esses limites, já que as áreas de contraste e fusão também constroem um significado na cena.

Esses momentos, analisados isoladamente, são composições à parte e quando observados em seu contexto criam momentos extremamente poéticos, como é o caso do cavalo que se abaixa para beber sobre um espelho d'água (Fig.100). O flash de luz cria um clima diurno sobre esse acontecimento, enquanto a forma quadrada escura atrás do boiadeiro origina uma atmosfera sombria, noturna.



Fig.100
Detalhe do projeto do painel da CAIXA.

²⁹² CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Artes, Jan. 1974.

Assim como descrito anteriormente em relação à tensão criada pelos opostos na pintura “Operários” (Fig.55), aqui estes contrastes também compõe a poética. Sejam os embates abstratos de luz e sombra, de formas retas e curvas, ou o encontro simbólico dos contrários: dia e noite, mar e terra, enlevo e sofrimento. A organização dos elementos formais cria os aspectos simbólicos construindo uma terceira instancia que é a poesia.

A crítica de tantos pintores e teóricos à interpretação reduzida da pintura enxergando somente os aspectos literários se deve justamente ao fato desta visão excluir a terceira instância apresentada acima, que pode ser discutida, interpretada, recriada, mas nunca traduzida.

No painel da CAIXA, podemos perceber que as áreas de luz tendem a criar uma atmosfera diurna, mais amena, na qual interpretamos os sentimentos dos personagens como mais calmos e alegres em contraste às áreas de sombra. Nestas áreas luminosas são retratadas brincadeiras, a dança, a música, e trabalhos mais brandos. No entanto, como já demonstrado, estes recortes não se resumem a isso. Sua relação com o restante da cena, que está na sombra, cria um significado que transcende a simples nomeação do tema. É o caso do encontro do boi com o cavalo (Fig.101), o primeiro como parte de um grupo sujeito ao segundo. O momento de encontro dos dois animais numa significativa troca de olhares. É como se a luz retardasse o tempo, mas diferente de uma simples reprodução fotográfica, congela o instante, mas mantém viva a cena.



Fig.101
Detalhe do projeto do primeiro painel da CAIXA.

Como conciliar a vida, sinônimo de movimento, num meio de expressão que age no espaço e não no tempo, como a música? É justamente por meio da ação dos elementos plásticos que são instigados as sensações e sentimentos. A vida, neste caso, não está no objeto (desenho), mas no homem (espectador). O movimento, o tempo é criado no nosso interior, a partir de nossa relação com a obra.

As distorções e ambiguidades, assim como as metáforas na literatura, são ferramentas para criar a poética, a construção de um momento em toda a sua multiplicidade de acontecimentos simultâneos que juntos constroem uma vivência. Neste caso, o encontro do boi com o cavalo transcende a descrição, é um acontecimento real. A poesia é concreta, não reproduz algo, ela existe por si mesma.

A série de eventos sincrônicos, que juntos constroem uma vivência, podem ser observados nesta cena pelo touro à esquerda que avança em direção ao boi contemplativo. Tal ação cria a tensão da boiada em movimento, em contraste com o enlace visual do boi com o cavalo, absortos no tempo. O movimento do boi arisco em direção à direita da cena, e do cavalo que se posta à esquerda, é reforçado pelo flash de luz que cria uma forma que intensifica estes sentidos. É interessante observar, que o boi central, no meio destas duas ações compositivas, é o único animal que caminha em nossa direção, o que aumenta seu apelo.

Aqui os maiores contrastes são da curva da luz com as retas das arvores ao fundo, da dinâmica dos dois bois e do cavalo contra a imparcialidade do cavaleiro e dos outros bois, da diagonal do monte de terra escura ao fundo contra a vertical da floresta seca.

Assim, chegamos à conclusão que na poesia, diferente da descrição, os acontecimentos periféricos são tão importantes, ou mais, que os elementos centrais. Muitas vezes a questão central nem é mostrada, para que seja criada mentalmente pelo espectador, a partir dos dados periféricos expressos na obra.

Outro resultado criado pelo recorte de luz é o de um momento que beira a pura abstração, como é o caso dos barcos no horizonte com seus reflexos na água (parte superior da Fig. 102 e Fig. 103) ou a mancha clara que liga e equilibra as duas composições (área de luz na fronteira dos painéis superior e inferior). Mas de fato seu significado é ampliado quando observado dentro de seu contexto.

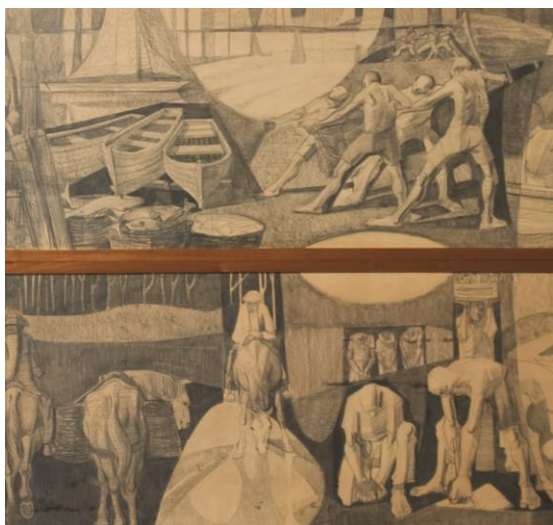


Fig.102

Detalhe do segundo projeto do painel da CAIXA.

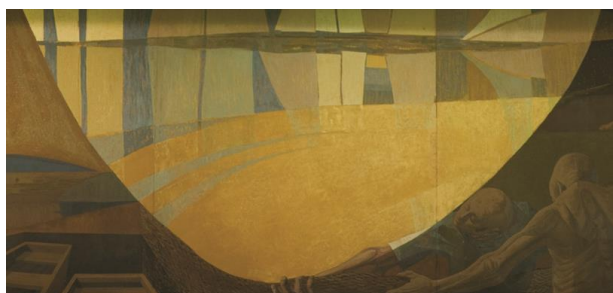


Fig.103

Detalhe do painel da CAIXA.

Na cena dos pescadores (Fig.161 – Anexo VIII.2), os flashes de luz, assim como os barcos intensificados por uma área escura, funcionam como elementos simbólicos da rotina dos personagens. Dentro do estranhamento criado pelas formas, parecem flashes de memória ou das imagens vivenciadas pelos trabalhadores que se manifestam sem um nexo real, mas antes poético. Tais amontoados de instantes são os elementos periféricos citados anteriormente.

Contudo, como a pintura é uma realidade e não a representação de algo, ela tem a suas leis para que seja acessível ao público e consiga estabelecer uma ponte entre consciências.

No painel, a organização harmônica realizada pelo artista permite que nosso olhar passeie pela pintura com facilidade sendo guiado pelo autor. Para isso, há uma continuidade entre as linhas e as formas, o que as amarra formalmente e simbolicamente. Na cena dos pescadores (Fig.161 – Anexo VIII.2), a diagonal direita dos barcos emenda na vela do barco que também é a margem da área de luz. A diagonal da esquerda dos barcos conduz o olhar ao reflexo circular da água, que guia em direção aos pescadores ao longe, que puxam uma rede. Os pescadores à frente puxam uma rede, que é a cena da esquerda inteira; com os barcos e todos os elementos que fazem parte de suas vidas. Seu esforço em puxá-los é intensificado pela mancha escura atrás do último pescador.

Nesta cena, não temos a descrição de pescadores trabalhando, compartilhamos as vivências destes pescadores.

As áreas de luz e sombra costuram a composição, guiando o olhar do espectador pela pintura. Além dessas áreas, temos outras formas e linhas que auxiliam nessa função. É o caso da forma escura que passeia por trás dos personagens, no lado esquerdo da composição (Fig.161 – Anexo VIII.2), como um pedaço de terra distante na parte superior e como a sombra das figuras na parte inferior.

Resumindo, temos recortes de luz que criam grandes formas curvas, meias tintas que ligam as cenas e pontos escuros que marcam momentos (Fig.104). Estes últimos podem intensificar um grupo, como é o caso das crianças lendo (Fig.105), ou um movimento, como no caso dos semeadores (Fig.106). Além disso, podem criar ritmos, como toques de tambor pontuando uma música. É nesse sentido que afirmamos que a abstração torna a obra musical.

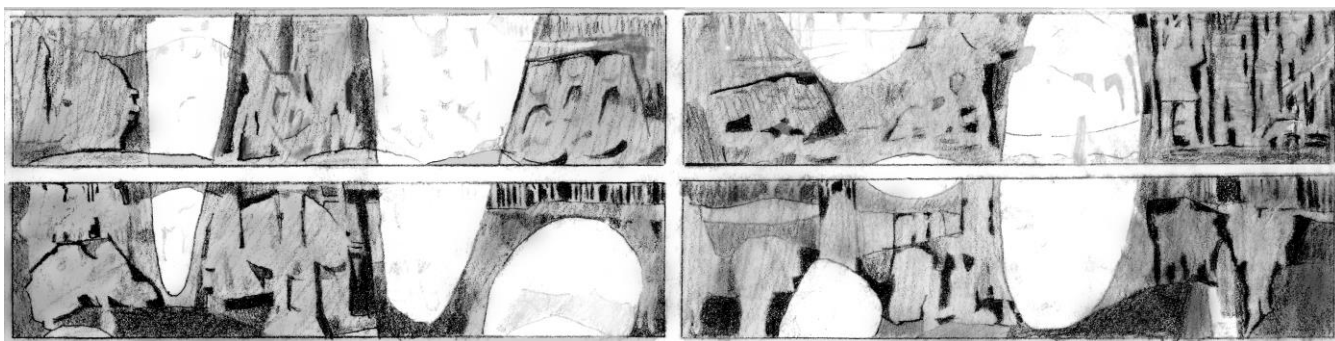


Fig.104

Análise da estrutura dos valores do painel da CAIXA, utilizando quatro tons – dois tons para as luzes e dois tons para as sombras.



Fig.105

Detalhe do segundo projeto do painel da CAIXA.



Fig.106

Detalhe do segundo projeto do painel da CAIXA.

Poderíamos associar os recortes de luz a instrumentos de sopro, fluidos e repentinos. As meias tintas são como um violino, passeando por trás dos solos principais, funcionando como a base da música. E por último, os pontos de preto são como toques de tambor ou como notas de piano, que pontuam a música com interrupções, criando o ritmo.

Assim o pintor é uma espécie de maestro, que orquestra os elementos abstratos como instrumentos de uma sinfonia. É interessante notar que essa “música pictórica” pode ser vista de uma só vez, pois se dá no espaço, diferente da música, sonora, que acontece no tempo. No entanto, como vimos, o fato de uma parte da obra ser criada no íntimo do espectador faz com que esses conceitos de tempo e espaço transcendam suas especificidades, em todas as formas de arte.

Optamos, nesta parte de análise da obra a longa distância, por estudá-la também a partir do projeto, pelo fato de não termos conhecimento de fotos da época em que as duas partes horizontais do painel ficavam juntas, uma sobre a outra. A próxima etapa da análise, à média distância, será feita a partir da foto de um dos painéis, já que a verificação será voltada com uma ênfase maior nas partes.

Vejamos as principais diferenças entre o primeiro projeto (Fig.159 - Anexo VIII.1), que serviu como modelo para o antigo painel destruído pelo fogo, e o segundo (Fig.160 - Anexo VIII.1), modelo da obra atualmente exposta na CAIXA Cultural do Rio de Janeiro.

As principais diferenças são as dimensões que foram modificadas para a adequação ao novo espaço do prédio. O antigo projeto é composto de quatro placas horizontais realizadas em têmpera sobre papel, montadas sobre madeira, cada uma com 152 x 42cm. O novo projeto foi realizado na técnica de grafite sobre papel montado em madeira, com a medida de 180 x 41cm, cada placa horizontal. A composição foi modificada, entre as principais alterações destacamos a ampliação das cenas na sombra da extrema esquerda (Figs. 107 e 108) e do centro do painel (Figs. 109 e 110). Além disso, foram feitos ajustes em algumas figuras, como o braço de um dos operários, à extrema direita do painel inferior (Figs. 107 e 108). Também foram feitas algumas mudanças em relação à proporção dos personagens nas cenas.

Ambos os projetos representam a escala 1/10 em relação ao painel original.



Fig.107

Detalhe do primeiro projeto do painel da CAIXA



Fig.108

Detalhe do segundo projeto do painel da CAIXA



Fig.109

Detalhe do primeiro projeto do painel da CAIXA



Fig.110

Detalhe do segundo projeto para painel da CAIXA



O fato de o primeiro projeto (Fig.159- Anexo VIII.1) ter sido executado em têmpera proporciona novos ritmos criados pela cor. Estas relações cromáticas acontecem principalmente por meio da escala de valores e de quente e frio, já que a tônica do trabalho é uma espécie de terra de siena natural, uma cor terrosa. Assim, além dos ritmos descritos anteriormente, temos relações criadas pelo cinza frio sobre esse fundo amarelo quente. Os

verdes funcionam como um tom intermediário, uma espécie de meia tinta junto ao terra natural. E a sombra queimada pontua as áreas escuras. Vale destacar que a paleta se mantém dentro de uma escala intermediária, evitando-se os extremos como o preto e o branco. Os brilhos são tons frios claros, mas nunca o óxido de zinco ou o dióxido de titânio puros.

Devido à má localização em que se encontra uma das partes do painel (parte inferior), não conseguimos uma foto completa deste. Assim, analisaremos uma das partes do painel (parte superior), o que se encontra na parede oposta à entrada principal (Fig.161 - Anexo VIII.2). As relações de cor foram mantidas na mesma lógica do antigo painel, visível no primeiro projeto (Fig. 159 - Anexo VIII.1). Obviamente, por se tratar de uma pintura dez vezes maior, a gama de cores também é ampliada, mas ainda respeitando a tônica geral do trabalho.

Quando vemos de longe o painel da CAIXA, temos uma impressão geral: grandes massas de claro e de escuro, que determinam a estrutura, a unidade da obra e que tem um significado próprio. Como já dito, foi esta impressão geral, a inicial, quando a obra foi criada. A relação entre a obra e o local que é de extrema importância, já que a pintura foi projetada com uma intenção nesse sentido.

Aproximando-se do painel, à média distância, percebemos as cenas isoladamente, nas quais as figuras se apresentam em tamanho natural. Somos conduzidos a passear por elas, por meio de ritmos e direções compositivas, com um caráter quase cinematográfico. Como explica Maria Heloisa Martins Dias em relação à composição de alguns pintores expressionistas:

A narrativa se constitui de uma sucessão de quadros, quase sempre autônomos, seguindo um ritmo atemporal e descontínuo, iluminam-se os instantes, plasticiza-se o imóvel; o argumento se esgarça em favor de telas/quadros de intensa expressividade. Da mesma forma que no cinema e no teatro expressionistas, as luzes e reflexos acentuam os contrastes e o efeito dramático visual.²⁹³

Bandeira de Mello busca em sua obra conciliar a abstração formal ao simbolismo de elementos figurativos. E aqui, à média distância em relação ao painel, naturalmente interpretamos a relação entre estes dois aspectos.

²⁹³ DIAS, 1999, p.32



Fig.111
 Detalhe do painel da CAIXA

No primeiro momento à esquerda (Fig.111) é representado o amor, o instinto do homem de trocar carinho com outro ser, do casal de namorados em pé, ao casal de antigos companheiros sentados, seja marido e mulher, pai e filha, ao jovem que acariciando uma cadela fêmea observa o fruto do ato da reprodução natural da vida, também associado ao amor. A mão que toca, e que se repete três vezes, parece ser o símbolo mais forte da cena. O ambiente nos lembra uma praça ao anoitecer, local comum para o encontro dos amantes. As verticais das árvores e as horizontais do banco ajudam a dar calma e serenidade à cena, enquanto as formas curvas, que se amarram e se juntam às figuras, criam o sentimento de união. A grande forma curva e escura do fundo, em contraste com as linhas retas, nos conduz para a próxima cena.



Fig.112
Detalhe do painel da CAIXA.

O tema trata do jogo, costume do homem que pode assumir o caráter de uma brincadeira, de um esporte ou profissão (Fig.112). Nesse caso está representado o futebol, jogo em que os homens buscam o domínio da bola. Esta ocupa parte importante da cena, tanto pelo contraste do branco sobre um fundo escuro, como pelo fato do grupo de figuras em baixo conduzirem intensamente as forças da pintura para ela. As cabeças, também com formas esféricas, rimam com a bola, criando um ritmo, assim como os toques de branco em contraste com o escuro. Tudo isso faz com a cena seja dinâmica, com mais movimento que a anterior. As posturas e expressões possuem um caráter teatral, como uma dança, o que cria um estranhamento e conseqüentemente um sentimento quase espiritual. As figuras imersas em si mesmas se elevam numa dança flutuando do chão.



Fig.113
Detalhe do painel da CAIXA.

A terceira cena é severa, seja pela ambientação escura como pelo ritmo de retas e diagonais (Fig.113). Aqui o espaço parece ser ampliado em relação aos anteriores, devido à ilusão da perspectiva criada pela madeira que é levantada pelos construtores. Trata-se de um motivo de trabalho, uma construção, onde vemos marceneiros e um mestre de obras que analisa a planta. As mãos e os pés calejados acentuam o sentimento de trabalho manual.



Fig. 114
 Detalhe do painel da CAIXA.

A cena seguinte retoma a luz leve do segundo quadro, com a temática da dança, das artes e também do amor (Fig.114). As linhas sinuosas amarram à composição, conferindo movimento e graciosidade a pintura. Os vazios são tão importantes quanto às figuras, pois a pintura de Bandeira tem um claro interesse pela configuração das formas, assim como Serusier e o grupo francês *Les Nabis*. Contudo, diferente destes, as cores são neutras, intensificando a importância dos valores sobre os matizes. O olhar penetrante que o homem à esquerda lança sobre a mulher acima, e a melancolia da mulher encostada na árvore ouvindo a música da flauta nos faz imergir no clima da pintura, ao som das formas sinuosas da composição.



Fig.115.
Detalhe do painel da CAIXA

A próxima cena (Fig.115) reassume o clima de trabalho árduo do terceiro quadro (Fig.113), dessa vez com garimpeiros. A repetição de formas semelhantes mais uma vez cria ritmos, aumentando a musicalidade da obra. À longa distância, as formas curvas dos chapéus são o que mais se destacam. As verticais das árvores ao fundo criam um padrão cadenciado, enquanto as formas circulares da parte inferior criam um movimento lento e pesado. É interessante notar como utilizamos conceitos referentes a sensações para expressar o significado de formas. É que na ausência de palavras que abarquem nossos sentimentos, precisamos buscar auxílio nas metáforas.

Como já dito, a pintura trabalha no espaço, diferente da poesia literária e da música que ao contrário, trabalham no tempo. Contudo, tais aspectos não são limitadores, mas apenas ponto de partida para a experiência poética. Aqui, nesta cena do painel da CAIXA, podemos imaginar que se trata de um mesmo homem em diferentes momentos. Tal solução foi bastante

utilizada pelos orientais como podemos observar na Figura 116, na qual percebemos todo o trajeto do pescador de ostras, desde o barco à sua saída da água. O desenhista peruano Percy Lau (1903-1972), também explorou tal possibilidade, com uma postura mais didática de registrar os costumes do Brasil.



Fig.116
Utagawa Kunisada II
“O conto de Inaka Genji”, 1865.

Tal técnica permite que se introduza o tempo na pintura, da mesma forma que efeitos de *reverb* e *delay* podem introduzir o espaço na música.



Fig.117
Detalhe de uma parte do antigo painel em estágio inacabado.

A água dentro das vasilhas que filtram o minério cria formas abstratas como os vazios da pintura (Fig.117). Estas ajudam a compor a parte “musical” da obra, o clima, aquilo que não podemos definir com precisão.

Do ponto de vista iconográfico, como definir meu sentimento diante do som da água que bate nas cumbucas? o som grave da gota que provoca ondas rumo às margens? Ou a orquestra criada pelo chacoalhar de três vasilhames com pedra como se fossem chocalhos? São esses sentimentos, pessoais, que fazem com que a pintura transcenda o tempo e o espaço. Contudo, é sempre bom lembrar que a obra de arte é um pacto da obra com o espectador, criado pelo artista. E para criação de tal obra é necessário a técnica do compositor, somado à intensa carga poética, estimulando e conduzindo o observador, tornando visível seus sentimentos mais profundos, fazendo-o se projetar na pintura.



Fig.118
Detalhe do painel da CAIXA.

As crianças que levam a marmita aos trabalhadores esperam pacientemente para cumprir sua missão (Fig.118). Talvez sejam filhos, não sabemos. Os olhos são fundos, os planos marcados e as mãos tarimbadas, de quem já foi apresentado ao sofrimento da vida. A barriga inchada da verminose reflete a realidade.



Fig.119
Detalhe do painel da CAIXA.

A próxima cena do painel é uma das maiores em dimensão física da composição (Fig.119), sendo apenas menor que a parte dos boiadeiros na outra parte do painel. É como se os pescadores à direita puxassem a cena dos barcos em sua direção, como quem puxa uma rede, juntando as duas cenas. O clarão de luz é a intercessão entre as duas formas. Aqui fica evidente o embate entre abstração e figuração, planimetria e profundidade num mesmo momento. Os barcos em uma forte perspectiva jogam nosso olhar em direção a um ponto de fuga distante, onde repousam formas abstratas que insinuam barcos. Ao mesmo tempo, a sinuosa forma clara nos remete a um spot de luz, que acaba de iluminar um instante, como um cenário plano, um papel de parede que acaba de ser iluminado por um foco de luz. Como se existissem apenas dois planos: um primeiro representado pelos pescadores e pelos barcos, e um segundo representado pelo fundo.

Outro grupo de pescadores ao fundo puxando uma rede aumenta a sensação de força da cena, além de equilibrar a parte superior da composição. É importante notar que não há um único momento gratuito em todo painel. Nada está fora do lugar, tudo é necessário.

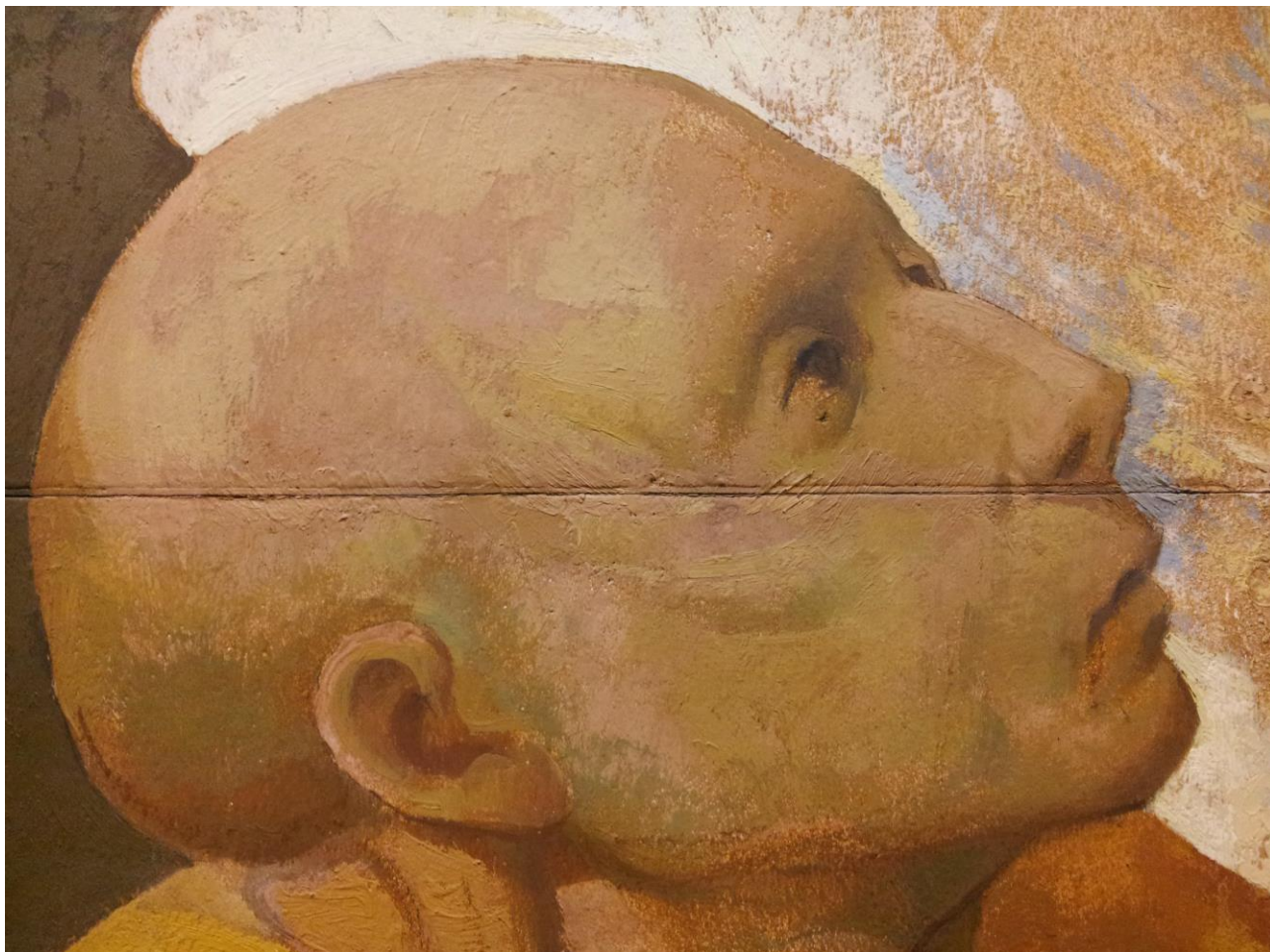


Fig.120
Detalhe do painel da CAIXA.

Ao pararmos diante de uma cena, a necessidade de chegar mais perto da obra é inevitável. E agora, à curta distância, percebemos as variações de textura, os empastes da tinta a óleo, o fundo que respira nas meias tintas, os efeitos de pontilhado da tinta borrifada e os grafismos das pinceladas (Fig.120). Efeitos capazes de despertar nossa sensibilidade tátil. Como já dito, Bandeira costuma utilizar um borrifador em seus trabalhos, normalmente para criar uma textura no fundo, ou como uma espécie de velatura. É difícil imaginar que o artista borrifou 240 m² com apenas um pequeno borrifador. No entanto, não é isso que faz o trabalho ser magistral, mas sim o conjunto de muitos fatores que compõem a obra, como os instrumentos de uma orquestra.

Se em nossa dissertação tivemos como foco a estrutura compositiva linear, não podemos descartar o significado advindo da estrutura da materialidade. A escolha de uma técnica em detrimento de outra não é uma ação ao acaso, mas parte da intenção poética.

Apontamos anteriormente a influência do formato da composição, poderíamos, nesse momento ir mais longe, e ponderar a importância do tipo de suporte, e da técnica utilizada sobre este. Focillon nos auxilia nesse sentido, ainda que, em certos momentos, questione a própria geometria, tão enfatizada nessa dissertação. De fato, não podemos esquecer do significado da matéria, daquilo que Focillon chamou de “tato ótico”²⁹⁴, e que, a curta distância, é tão relevante no painel da CAIXA. Para o teórico:

As formas não são o seu próprio esquema, a sua representação despojada. A sua vida exerce-se num espaço que não é o do quadro abstrato da geometria; ela ganha corpo na matéria, através dos instrumentos, nas mãos dos homens. É aí que existem, e não noutra sitio qualquer, o que significa num mundo poderosamente concreto, poderosamente diversificado. A mesma forma conserva a sua medida, mas muda de qualidade de acordo com a matéria, o instrumento e a mão. Ela não é como um mesmo texto impresso sobre diferentes papéis, uma vez que o papel apenas é o suporte do texto: num desenho, é elemento de vida, encontra-se no seu cerne. Uma forma sem suporte não é forma, e o próprio suporte é forma. É pois necessário fazer intervir a imensa variedade das técnicas na genealogia da obra de arte e demonstrar que o princípio de qualquer técnica não é a inércia, mas sim a ação.²⁹⁵

Se, no painel da CAIXA, o formato horizontal, com o horizonte no alto da composição, conduz a atenção sobre os aspectos materiais da existência, a matéria pictórica invoca o sentido telúrico da vida. Sensação incitada pela cor dos pigmentos terrosos, assim como pela forma como são aplicados sobre o suporte, conferindo, em certos momentos uma textura granulada. Segundo Focillon,

Da mesma maneira que o espaço é forma na arquitetura, a matéria o é na pintura, já que concitam, limitam ou desenvolvem a vida das formas da arte. (...) A forma não funciona como um princípio superior que modela uma massa passiva, dado podermos verificar que a matéria impõe a sua própria forma à forma. (...) As matérias comportam um determinado destino, ou se quisermos, uma determinada vocação formal. Possuem uma consistência, uma cor, uma textura. São forma, no sentido que assinalávamos, e, por isso mesmo, concitam, limitam ou desenvolvem a vida das formas da arte. São selecionadas, não apenas pela facilidade com que possam ser trabalhadas, ou até, na medida em que a arte serve as necessidades da vida, pela adequação a sua finalidade prática, mas igualmente por se prestarem a um tratamento em particular, por permitirem determinados efeitos.²⁹⁶

²⁹⁴ FOCILLON, 2001, p.57.

²⁹⁵ *Id.*, *ibid.*, p.31.

²⁹⁶ *Id.*, *ibid.*, p.56.

No tópico “Da invenção à pronúnciação: o processo de criação” exploramos os primeiros vislumbres na criação de uma obra de arte, com sua concretização por meio do desenho. Nesse momento gostaríamos de assinalar a influência da técnica na formação da obra. Apontamos que, em certos artistas, tais vislumbres se manifestam por meio de um sentimento geométrico, no qual são considerados aspectos como a proporção linear, por exemplo. Contudo, por se tratarem de pinturas, simultaneamente é intuído pelo artista um sentimento de cor e textura. No afresco o pintor considera as possibilidades que acompanham a técnica, como fez Bandeira de Mello, quando trocou uma parte de areia por pó de mármore, de maneira a conferir maior luminosidade ao trabalho.²⁹⁷

No painel da CAIXA, Bandeira utilizou a tinta óleo sobre têmpera, que lhe possibilitou não apenas uma variação de uma técnica gordurosa (com brilho) sobre uma técnica magra (opaca), mas também as variações de relevo. Com o óleo, o artista pode modelar suas figuras, por meio de grossos empastamentos nas áreas de luz.

Como bem observou Focillon:

A pintura a óleo, ora nos oferece o espetáculo da sua continuidade transparente, capturando as formas, precisas e nítidas, no seu cristal dourado, ora as preenche com generosa densidade, e elas parecem rolar e deslizar num elemento móvel; ora é áspera como uma parede, ora é vibrante como um som. Ainda que não se faça intervir a cor, verifica-se perfeitamente que a matéria varia na sua composição e na relação evidente das suas partes. E se evocarmos a cor, torna-se evidente que o mesmo vermelho, por exemplo, adquire propriedades diferentes, não apenas consoante seja tratado em aquarela, a fresco, a óleo, mas, em cada um destes procedimentos, consoante a maneira como é aplicado.²⁹⁸

A junção de todos esses aspectos - estrutura linear, tonal, cromática e da materialidade – forma um organismo vivo, que chamamos de pintura. Criada pelo artista e completada pelo espectador torna-se uma obra de arte, com seu poder de nos tocar profundamente, nos fazendo vivenciar emoções, vividas ou não, mas sempre renovadas.

²⁹⁷ “A própria luz depende da matéria que a recebe, sobre a qual escorre em ondas ou pousa com firmeza, em que penetra mais ou menos, a que comunica uma qualidade magra ou gorda. Torna-se claro que, na pintura, a interpretação do espaço é função da matéria, que umas vezes a limita e outras lhe subtrai todos os limites, mas, além disso, um volume deixa de ser o mesmo consoante esteja pintado numa cor cheia ou com leves camadas de cor sobrepostas”. (*Id., ibid.*, p.61).

²⁹⁸ *Id., ibid.*, p.59.

Conclusão

Durante a pesquisa, percebemos que assim como um discurso ou uma anotação de caráter intimista, a pintura figurativa também se utiliza de diferentes modos de composição, de acordo com o suporte, a técnica e a temática.

No muralismo, o suporte está relacionado à própria arquitetura do local, o que influi diretamente na composição. Técnicas como o afresco impõe-se ao artista de tal forma que a composição é criada levando-se em conta as etapas e as condições do processo. Há algum tempo foi divulgado pela National Gallery informações precisas dos materiais utilizados por Van Eyck (1390-1441) em uma de suas pinturas de cavalete. A riqueza de materiais utilizados era tão grande quanto a sutileza de suas superfícies. O que nos faz pensar que a própria matéria pictórica muitas vezes influencia as escolhas composicionais, assim como na técnica do afresco. A proximidade que os antigos artistas tinham com todo o processo artesanal de confecção de seus materiais provavelmente influenciava o desdobramento de seus trabalhos. Uma poética que transcende a composição da imagem no plano, que está relacionada à estrutura da própria materialidade, assunto tão bem abordado por Focillon.

Quanto a influência da temática na escolha do modo de composição, percebemos um fato interessante enquanto organizávamos as imagens dos anexos dessa dissertação. Observamos que os desenhos de Bandeira de Mello relativos ao êxodo (Anexo IV: êxodo) são, em sua maioria, composições horizontais enquanto a temática voltada para a consciência solitária do homem, possui, em grande parte, composições verticais (Anexo III: o Homem). Tal constatação confirma a relação entre os modos de organização, que transcendem as simples categorias de “linear” e “pictórico”, e o significado simbólico da obra. A horizontalidade presente nos êxodos intensifica o universo material, a relação entre o homem e a terra. Por outro lado, a verticalidade presente na temática voltada para a consciência pessoal do homem, expressa sua ânsia por uma explicação, em um movimento que transcende a matéria.²⁹⁹

Nos trabalhos murais de Bandeira de Mello percebemos a tendência a afirmar a composição no plano, ainda que as figuras tenham um caráter escultórico (Fig.121). Por outro lado, em alguns de seus desenhos, há o interesse pelos desdobramentos da mancha num

²⁹⁹ Tal relação nos remete a análise que Edson Motta faz das obras do gótico (verticalidade/espiritualidade) e do renascimento (horizontalidade/materialidade), com suas respectivas tendências. (MOTTA, 1979).

espaço profundo. O significado surge justamente de um mergulhar num céu de abismos e montanhas dissolvidos na perspectiva (Fig.122).



Fig.121
Lydio Bandeira de Mello
Detalhe de painel realizado para uma
construtora de Belo Horizonte, MG, 1982.



Fig.122
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título", 2014.

Dessa constatação optamos por organizar o conjunto da obra de Bandeira de Mello em dois grupos, que superficialmente poderiam parecer antagônicos. O primeiro, estudado nessa dissertação, de caráter linear, se aproximando do mundo clássico e mediterrâneo, enquanto o segundo grupo, de caráter pictórico, se aproximaria do mundo romântico e nórdico. No entanto, até que ponto podemos separar com segurança a arte por regiões ou categorias pré-definidas?

As distorções tão características do expressionismo, com intuito de acentuar aspectos dramáticos da existência, se mostram presentes não apenas nas obras do segundo grupo de Bandeira de Mello, mas também nas composições de cunho linear, como é o caso do painel da CAIXA. Se o expressionismo é marcado pela pintura *alla prima*, é importante reconhecer a existência de uma expressividade advinda das formas geométricas, que em seus desdobramentos e distorções geram, assim como a mancha indefinida, a acentuação de uma carga emotiva (Fig.123). Além disso, como vimos nos escritos de Lhote, a matemática também pode ser intuitiva.



Fig.123:
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 2015.

Por outro lado, o método de compor atento a uma estruturação linear rigorosa do todo, também se manifesta no segundo grupo, ainda que isso não seja tão evidente na obra acabada. Para a criação do desenho da Figura 126, por exemplo, Bandeira partiu de dois pequenos desenhos que havia realizado algumas semanas antes. O pequeno desenho do centro (Fig.125) foi feito intuitivamente por meio de manchas com crayon, inspirado num esboço (Fig.124). No entanto, para a criação da obra de maior dimensão (Fig.126), Bandeira marcou minuciosamente os principais pontos da composição, por meio de cálculos de proporção, como a regra de três, e o auxílio de régua para respeitar a estrutura do desenho menor. Após definido os pontos de referência, o artista iniciou a construção das manchas, que parecem passear com liberdade na técnica de nanquim lavado³⁰⁰.

³⁰⁰ A técnica de nanquim lavado consiste em proteger as áreas brancas do papel com uma máscara de guache, e trabalhar as outras áreas com nanquim. Em seguida o guache é removido facilmente com água, enquanto o nanquim permanece fixo no papel. O efeito lembra a técnica de água-tinta da gravura, em que o breu assume o papel do guache, preservando as áreas claras da chapa de metal. Bandeira de Mello costuma utilizar um borrifador para borrifar o nanquim no desenho, conseguindo um resultado que se assemelha a textura granulada do breu na gravura.



Fig.124
Lydio Bandeira de Mello



Fig.125
Lydio Bandeira de Mello



Fig.126
Lydio Bandeira de Mello

Assim, os mesmos valores a priori da pintura apontados durante a dissertação como essenciais nas obras do primeiro grupo, se mostram presentes também em obras do segundo grupo. A intuição e o intelecto atuam juntos e muitas vezes se confundem.

As análises por meio do desenho realizadas durante a pesquisa permitiram a descoberta de inúmeros problemas. Quanto mais explorávamos a composição mais percebíamos a presença de uma organização, que dentro de uma aparente estrutura simplificada, revelava uma rede de amarrações simbólicas extramente complexa.

A medida que iniciamos a análise da pintura “Operários” (Fig.55) de Bandeira de Mello descobrimos uma estrutura formal composta de uma série de elementos que atuavam simultaneamente. Buscamos então separar tais elementos plásticos, como se estivéssemos isolando numa música os instrumentos de uma orquestra, a fim de melhor entender suas ações e a construção do significado do conjunto. Para isso, utilizamos os recursos do programa Photoshop, com a divisão em camadas (*layers*), que tem basicamente a mesma lógica dos canais (*channels*) na música, utilizado em programas como o Pro Tools, por exemplo.

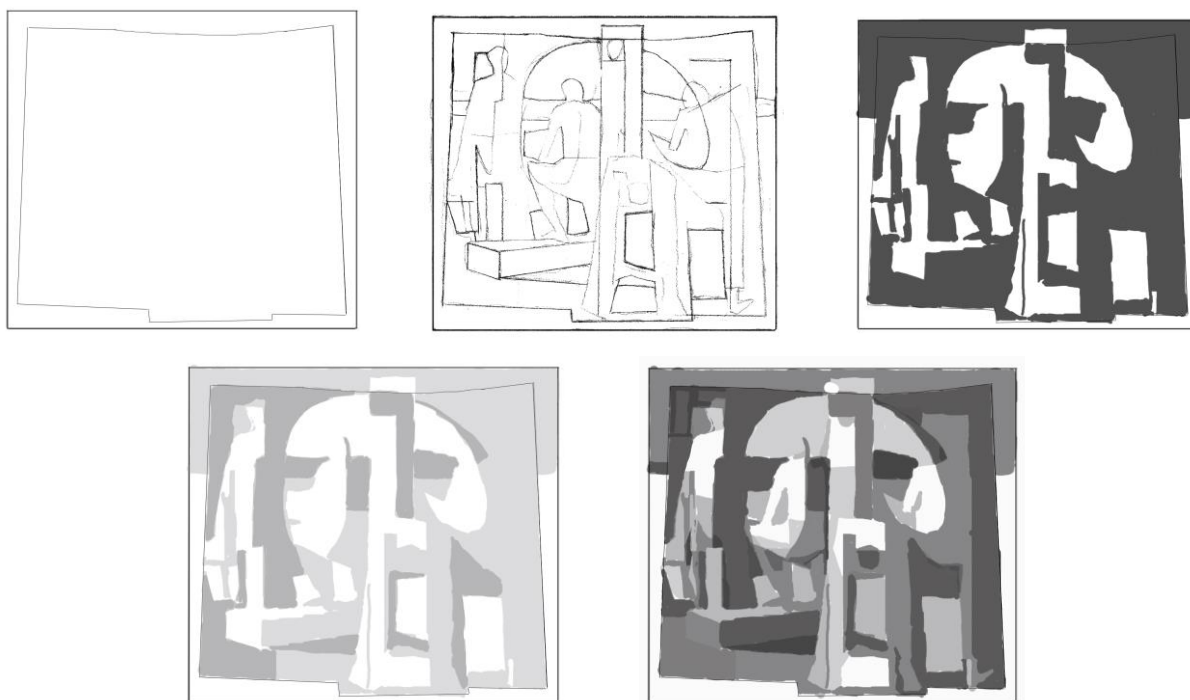


Fig.127

Análises da composição “Operários”.

O que mais nos impressionou durante a análise dessa pintura foi a presença de uma estrutura geométrica, que numa série de ações internas, constrói uma lógica tensionada por um conjunto de ambiguidades.

Na análise do “Primeiro esboço para o projeto da igreja de Magé” (Fig.50), percebemos uma suave linha estrutural, um traçado regulador que serviu de base para a organização da composição. Ainda que alguns artistas e teóricos questionem até que ponto tais arcabouços geométricos eram planejados intencionalmente antes da construção da obra, sua presença, em alguns casos, é significativa, como é o caso desse projeto de Bandeira de Mello.

Nessa pesquisa fizemos um recorte de uma parte da obra desse artista. O estudo do segundo grupo apontado revelaria um outro universo de questões e referências. Seja por meio de uma estética próxima a construída por artistas como Käthe Kollwitz (1867-1945) e Van Gogh (1853-1890), seja pela temática existencialista que permeia o expressionismo.



Fig.128
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 2015.



Fig.129
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1972.

O processo de criação dessas obras é mais direto, já que, diferente do muralismo não está relacionado a um local com forma e contexto específico. Vimos que técnicas como o afresco não permitem correções, o que, usualmente, requer uma série de etapas que obrigam o planejamento da obra em todos os seus aspectos.

Bandeira de Mello possui uma vastíssima obra de caráter intimista, com características próprias. Nesses trabalhos, muitas vezes, a ideia surge de maneira fugaz, num lugar qualquer, onde o artista para não perdê-la, a registra em um pequeno papel com um lápis, que o acompanha, a todo momento, dentro de um estojo improvisado: um cabo de antena tampado por uma borracha de conta gotas, que carrega dentro de sua pochete.

A complexidade de estudar a arte encontra-se em suas múltiplas facetas. A associação de artistas a grupos criados posteriormente, assim como a conceitos de ruptura e evolução muitas vezes camufla uma série de questões próprias do fazer artístico.

Se, por um lado, apontamos uma aproximação entre Bandeira de Mello e os muralistas italianos do Renascimento por meio da análise de um modo linear de composição, por outro lado, constatamos essa aproximação também pelo interesse comum pela narrativa. Tal assunto merece um aprofundamento, já que a relação entre a pintura e a retórica na pintura ocidental remonta a uma antiga e sólida tradição.

Concluimos o presente trabalho demonstrando nosso apreço pela obra desse importante pintor brasileiro, tão pouco divulgado pela mídia. Reconhecido por importantes personalidades da história da arte como Quirino Campofiorito, Walmir Ayala, Pascoal Carlos

Magno e tantos outros, Bandeira de Mello é, certamente, um dos maiores pintores da história de nosso país. Sua vastíssima obra é carregada de sentimento e técnica, e de tão característica é incapaz de ser enquadrada em uma única escola³⁰¹.

Nosso estudo sobre a obra mural desse artista revela um olhar que vai muito além da representação da natureza. Trata-se de uma busca pelo autoconhecimento e conseqüentemente pelo descobrimento do homem, tornando mais rica e poética nossa vida na Terra. Sua obra, assim como dos grandes mestres, torna visível o invisível, nos faz nos projetarmos na obra e assim nos conhecer melhor.



Fig.130
Lydio Bandeira de Mello
"Sem título, s/d.

³⁰¹ Segundo o artista seu imenso painel da CAIXA "é uma síntese de varias mensagens e não obedece a nenhuma fórmula nem a qualquer escola de pintura. É uma soma de todas as escolas e de todas as conquistas da arte, no que ela tem de mais puro, pelo menos para mim". (PAINEL de Bandeira de Mello na sede nova. **Jornal Órgão oficial da APCE**, Rio de Janeiro, julho-agosto de 1971).

Anexo I: Modo “linear”

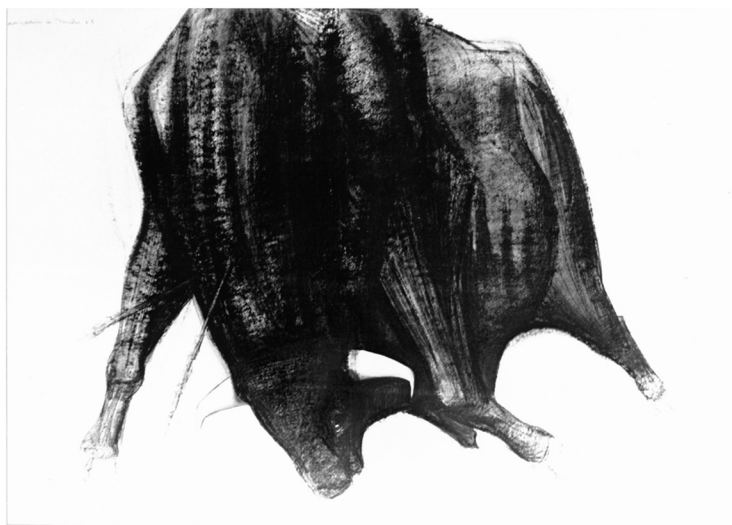


Fig. 131
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1964.

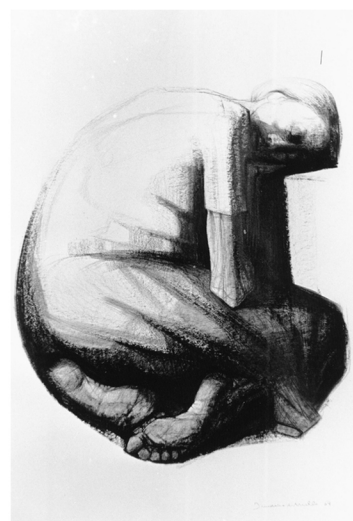


Fig. 132
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1964.

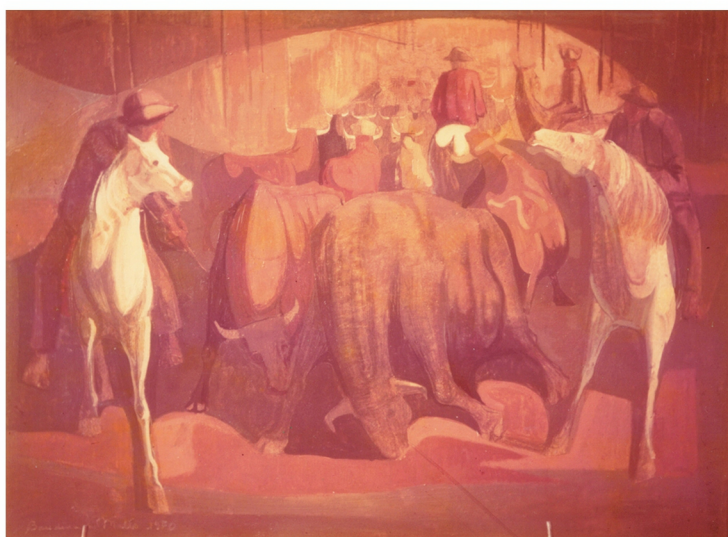


Fig. 133
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.



Fig. 134
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.

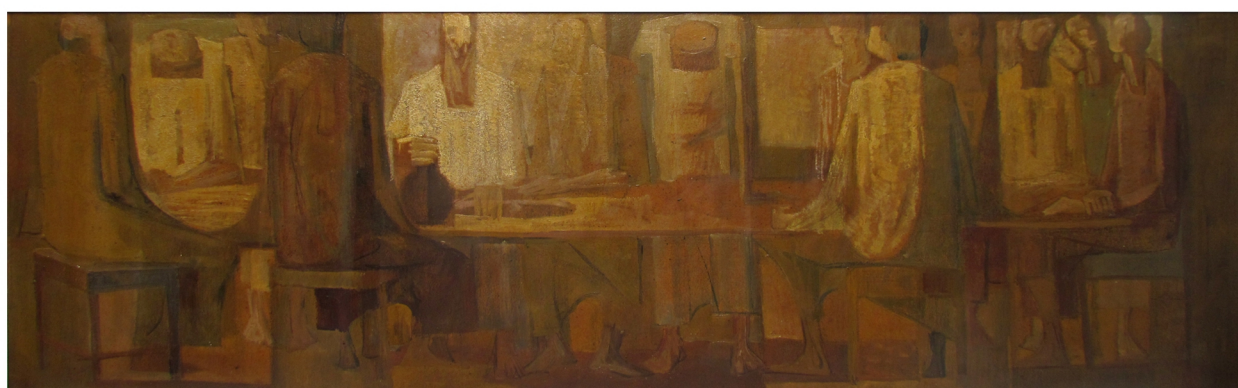


Fig. 135
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1964.



Fig. 136
Lydio Bandeira de Mello
“Descida da cruz”, 1956.



Fig. 137
Lydio Bandeira de Mello
“Espera”, 1957.

Anexo II: Modo “pictórico”

Fig.138
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 1999.



Fig.139
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 2006.



Fig.140
Lydio Bandeira de Mello
“Estudo para uma ceia”, 1996.



Fig.141
Lydio Bandeira de Mello
“Enterro no sertão”, 1984.



Fig.142
Lydio Bandeira de Mello
“O grito”, 1979.



Fig.143
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.



Fig.144
Lydio Bandeira de Mello
(detalhe).

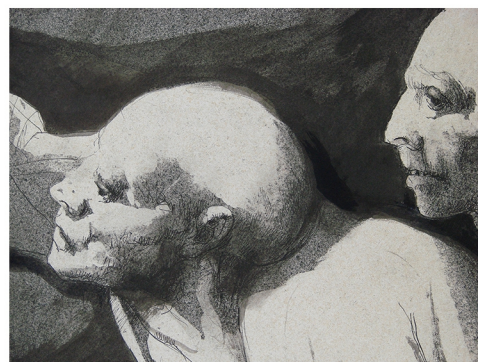


Fig.145
Lydio Bandeira de Mello
(detalhe).



Fig.146
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, 2015.



Fig.147
Lydio Bandeira de Mello
“Êxodo”, 2011.

Anexo V: Paisagem



Fig.148
Lydio Bandeira de Mello
“Agosto, sol e fumaça”, 1989.

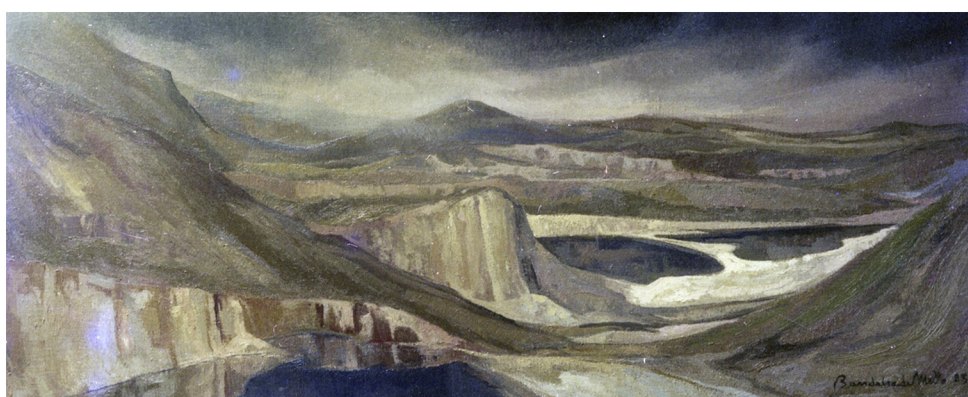


Fig.149
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.

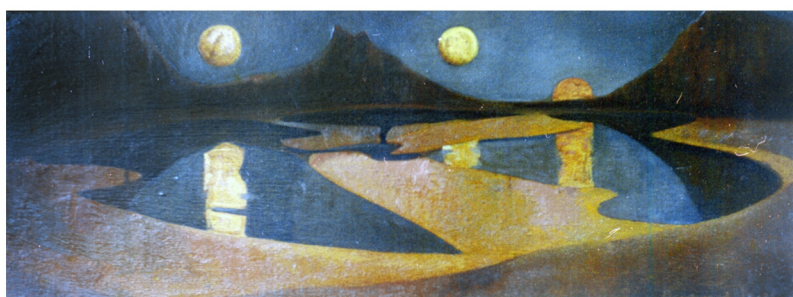


Fig.150
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.

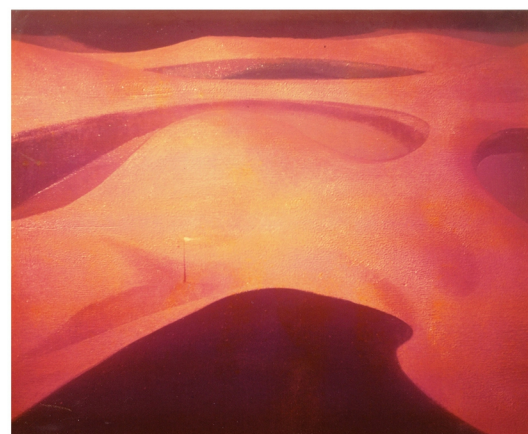


Fig.151
Lydio Bandeira de Mello
“Sem título”, s/d.

Anexo VI: Projetos



Fig.152

Lydio Bandeira de Mello

"Projeto para um crucifixo: São Francisco como 'aprendiz' de Cristo", s/d.



Fig.154

Lydio Bandeira de Mello
"Projeto para Senac", 1995.

Fig.153

Lydio Bandeira de Mello
"Projeto para Tiradentes", 2008.

Fig.155

Lydio Bandeira de Mello
"Projeto para Senac", 1995.

Fig.156

Lydio Bandeira de Mello
"Projeto para Senac", 1995.

ANEXO VII: MURAIIS DE POGGIO BUSTONE**ANEXO VII.1: PROJETO DOS MURAIIS DE POGGIO BUSTONE**

Fig.157. LYDIO BANDEIRA DE MELLO: “Projeto para afrescos do Convento de San Giacomo, Santuário Franciscano del Perdono, Poggio Bustone, Itália, 1962.

Têmpera sobre cartão, 101 x 77 cm cada.

Coleção do artista.

Fonte: foto de Renan Cepeda, 2009.

ANEXO VII.2: AFRESCOS DE POGGIO BUSTONE

Fig.158. LYDIO BANDEIRA DE MELLO: “Afrescos do Convento de San Giacomo, Santuário Franciscano del Perdono, Poggio Bustone, Itália, 1962/1963.

Afresco, 4,2 x 3 m cada.

Poggio Bustone, Itália.

Fonte: Organização de Fernanda Rocha Miranda, foto de Piero Martinello, 2009.

ANEXO VIII. PAINEL DA CAIXA

ANEXO VIII.1. PROJETOS DO PAINEL DA CAIXA



Fig.159. LYDIO BANDEIRA DE MELLO: Projeto para painel da CAIXA Econômica Federal, 1970.

Têmpera sobre papel montado em madeira, 152 x 42 cm cada placa, 304 x 84 cm no total.

Coleção do artista.

Fonte: foto de Renan Cepeda, 2009.

Projeto vencedor do concurso promovido para a realização de um painel para o edifício-sede da CAIXA, no Rio de Janeiro, em 1970. O painel foi concluído em 1972.



Fig.160. LYDIO BANDEIRA DE MELLO: Projeto para painel da CAIXA Econômica Federal, 1974.

Grafite sobre papel montado em madeira, 180 x 41cm cada placa, 360 x 82 cm no total.

Coleção do artista.

Fonte: foto de Renan Cepeda, 2009.

Projeto criado para a reconstrução de um novo painel para o edifício-sede da CAIXA, após o incêndio de 1974 que destruiu o prédio. O novo painel foi concluído em 1977.



Fig.161. LYDIO BANDEIRA DE MELLO: detalhe da parte superior do painel da CAIXA Econômica Federal, 1977.

Têmpera e óleo sobre madeira, 36 x 4,10 m cada conjunto horizontal (36 x 8,20 m no total).

Acervo CAIXA Econômica Federal.

Fonte: foto de Renan Cepeda, 2009.

CAIXA ECONÔMICA FEDERALCONCURSO PÚBLICO PARA ESCOLHA E EXECUÇÃO DE MURAL NA
NOVA SÉDERelatório da Comissão Julgadora

A Comissão Julgadora, designada pelo capítulo 4. do Edital e nomeada pelos atos que lhe foram consequentes, reuniu-se inicialmente em 17 de agosto fluente para, através de seus prepostos funcionários do Grupo de Trabalho da Nova Sede promover o recebimento dos trabalhos, a partir da 14,00 horas daquele dia, conforme previa o artigo 3.4 do Edital e o comunicado de adiamento divulgado amplamente pela imprensa. Apresentaram-se 33 concorrentes, dos 113 inscritos, a todos sendo fornecido competente recibo pela entrega de seus trabalhos.

Em 18 de agosto a Comissão, representada por quatro de seus membros, procedeu a contagem dos votos emitidos pelos licitantes, apurando o escrutínio que elegeu o Crítico de Arte previsto no item 4.1.6 do Edital, sendo eleito e mais votado o Snr. Quirino Campofiorito.

No dia 19, com a presença de 6 (seis) de seus membros, voutou a Comissão Julgadora a reunir-se, desta vez no saguão do Edifício da Nova Sede e deu início a abertura dos trabalhos, procedendo ao primeiro exame dos mesmos.

No dia 20, em nova reunião que teve início às 10,00 horas, ainda no saguão do edifício da Nova Sede, a Comissão Julgadora, ainda contando com a presença de 6 (seis) de seus membros, continuou o exame dos trabalhos, já promovendo a primeira separação dos mesmos, conforme critério que adotou, distinguindo os que considerou os melhores 10 (dez) desenhos e maquetes e entre estes, depois de detida e acurada análise, promoveu a sua classificação.

Concedeu a Comissão Julgadora, conforme previa o Edital, 3 (tres) prêmios e 7 (sete) menções honrosas.

Foram classificados :-

- 1º prêmio - o trabalho apresentado sob o pseudônimo de "O MINEIRO", de autoria do artista LYDIO I. BANDEIRA DE MELO, cujo orçamento prevê o custo de Cr\$194.200,00 (cento e noventa e quatro mil e duzentos cruzeiros);
- 2º prêmio - o trabalho apresentado sob o pseudônimo de COSMO, de autoria do artista LORENZ HEILMAIR, cujo orçamento prevê o custo de Cr\$585.000,00 (quinhentos e oitenta e cinco mil cruzeiros).
- 3º prêmio - o trabalho apresentado sob o pseudônimo de MAFUTA, de autoria do artista JOSÉ CESAR BRANQUINHO, cujo orçamento prevê o custo de Cr\$72.853,00 (setenta e dois mil, oitocentos e cinquenta e tres cruzeiros).

o jornal

Rio de Janeiro — Terça-feira, 15 de janeiro de 1974

O pintor desolado

O pintor Bandeira de Melo, autor do maior painel existente no País, destruído pelo incêndio da Caixa Econômica, ficou transtornado ao saber da notícia. Ele estava em casa, quando soube do incêndio, e imediatamente foi à sede da Caixa Econômica, onde não chegou a entrar.

Durante um ano, Bandeira de Melo e seus alunos Murilo Guimarães e Júlio César foram todos os dias à Caixa Econômica, a fim de pintar o mural, que consumiu uma 300 latas

de tinta, de 1/4 de galão, inglesa. A obra tinha 260 metros quadrados.

O painel destruído, que apresentava a ligação mais íntima do homem com a terra, esta como coisa fundamental à sobrevivência do homem, sem qualquer alusão à máquina, foi escolhido por unanimidade por um júri composto do crítico Quirino Campofiorito, professor Thales Memória, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, arquitetos Mourão e Tiedemann e dois representantes da Caixa Econômica.

O prédio da Caixa Econômica está sendo construído pela Sertenco Engenharia, com escritório em São Paulo, na Rua Maria Paula, 36. O sistema de permeabilização e forros estava a cargo da J. Cyrino Construtora e Comércio Ltda., escritório na Rua Florêncio de Abreu, 279, 1.º andar, conjunto n.º 11, em São Paulo. O revestimento plástico é da firma Delcarmem, Avenida Princesa Isabel, 232. Havia no *hall* das escadas rolantes luxuosos tapetes e as paredes eram todas forradas de veludo. A decoração em lambris, além de móveis mordeníssimos, foram, assim, material de fácil combustão, o que permitiu que o incêndio se propagasse. Na decoração dos andares e *hall* de entradas, havia, também, quadros de pintores famosos e o enorme mural do pintor Bandeira de Melo, vencedor do concurso aberto pela Caixa Econômica Federal, para esse fim.

artes plásticas

QUIRINO CAMPOFIORITO

A decoração da Caixa Econômica Federal

O pintor Lídio Introcásio Bandeira de Melo será o autor de novos morais da sede central da Caixa Econômica Federal no edifício que está sendo terminado na Av. R. Branco, no terreno em que se encontrava o Liceu de Artes e Ofício. A nova sede da Caixa é uma das mais imponentes construções, dentro do gabarito da melhor arquitetura brasileira. Foram autores do Projeto, ganho em Concurso, realizado em 1955, os arquitetos Paulo C. Mourão, J.A. Tiedemann e Ney F. Gonçalves. A construção que teve início em 1957 será terminada ainda este ano, conforme desejam seus responsáveis.

Para a decoração destinada às paredes no piso térreo e no primeiro, constituindo-se na maior superfície interna ornamentada no País, e não é exagero o que dizemos, foi aberto Concurso cujo resultado agora se conhece. Apresentaram-se 33 concorrentes dos 113 inicialmente inscritos. Os projetos apresentados perfaziam uma apreciável variedade dentro dos mais avançados critérios de criação artística moderna. E não podia deixar de ser assim, em vista da natural exigência da arquitetura atual. No conjunto dos projetos, dois

grupos se caracterizavam: daqueles que possuíam relevos, sempre de concepção abstracionista e emprêgo de diferentes materiais, com predomínio de metais; e os projetos dentro das técnicas tradicionais da pintura mural.

Considerando rigorosamente as condições tôdas que afetam uma decoração conforme era desejada, foi dado como vencedor o projeto de Lídio Bandeira de Melo (1º prêmio), e o segundo e terceiro prêmios, respectivamente, a Lorenz Helmair e a José César Branquinho. O trabalho do artista vencedor é de técnica mural inteiramente pictórica e será de execução em técnica tradicional. Os demais projetos, com relevos, têm o emprêgo de metal, vidro e iluminação (o de Lorenz Helmair) e formas de metais com diferentes pátinas (o de César Branquinho). O júri, em vista do interesse que apresentavam outros projetos, conferiu Menções Honorosas aos trabalhos inscritos com os pseudônimos de «Solito»; «Proton B.»; «Ábaco»; «Pataca»; «Arara»; «Nero» e «Estácio de Sá». A Comissão Julgadora deixou a critério das autoridades técnicas da Caixa Econômica Federal que acompanham a construção, o possível aproveitamen-

to dos projetos destacados em outras dependências da nova sede, onde possam bem ambientar-se.

O projeto do pintor Lídio Bandeira de Melo, professor da Escola (Nacional) de Belas Artes da U.F.R.J., inspira-se no trabalho e na colaboração social, obedece a uma restrita cromaticidade, que varia entre tons ocres, castanhos e negros (cinzas), obtendo assim uma agradávelíssima harmonia na extensa superfície das quatro paredes que se conjugam sem lhes afetar a planimetria. O primeiro piso já conta com a parede externa da fachada que é um vitral modernamente cuidado. Em outra oportunidade, teremos ocasião de nos referir com o merecido vagar a essas duas decorações no novo prédio da Caixa. A Comissão Julgadora foi constituída pelos arquitetos Paulo C. Mourão, J.A. Tiedemann (ambos integrantes da equipe autora do projeto do edifício em construção), Thales Memoria (representante da Escola de Belas Artes), Newton Bezerra, Sérgio Lázaro Dantas e do pintor e crítico Quirino Campofiorito (cujo nome teve maior votação processada dentre os concorrentes para representar a crítica de arte).

O JORNAL — 2.º Cad. — Página 5

Domingo, 20 de setembro de 1970

- JORNAL DO COMMERCIO
Domingo, 20 de janeiro de 1974

Artes

Pinturas da Caixa Econômica

Quirino Campofiorito

O imenso prejuízo causado pelo incêndio na sede central da Caixa Econômica Federal arrasta a destruição de uma das obras expressivas de nossa pintura moderna. O mural realizado pelo pintor professor Lídio Introcásio Bandeira de Melo foi totalmente perdido, dado que nada restou no interior do andar térreo e sobreloja. Situava-se essa valiosa pintura na parede fundo, que se estendia para os lados e para o alto na medida toda em que se abre o espaço ligando, ambos os pisos perfazendo um imponente vestíbulo, ao mesmo tempo que compreende áreas de serviço para atendimento do público. Com material mais resistente, parece que o vitral que perfaz a parede da fachada do andar térreo para a Av. Rio Branco, muito pouco terá sido afetado pelo fogo. Vidros em pequenas e grossas placas e cimento armado, têm condições para resistir a alta temperatura, ao contrário da pintura mural, qualquer que seja a técnica empregada. Em tais acidentes, as ornamentações pinturais sempre serão inexoravelmente afetadas, fazendo-se exceção para a "a-fresco", quando bem executado, pois pode resistir bastante aos jatos de água e comprometer-se com a resistência que a parede oferecer.

A pintura é sem dúvida uma das artes que enobrecem uma parede, criando aspectos de sedução estética e de suntuosidade ambiental nem sempre correspondidas por outras artes. A escultura, por seus materiais resistentes, exige, sem dúvida, condições em que sua sugestão artística possa valer-se de aspectos que são indispensáveis, tais como espaço de contorno, mesmo em forma de baixo relevo sobre a parede, não alcança as sutilezas de sedução que a pintura comporta com toda uma riqueza cromática que se integra totalmente na atmosfera natural o ambiente, exaltando suas mutações luminosas. No Renascimento (séculos XIV e XV) quando a pintura mural (parietal como pode ser chamada e com acerto), toma desenvolvimento monumental. Houve então o interesse de dar vida especial à presença da parede, criando a desejada ilusão de ótica, capaz de fazer parecer naturais as aberturas para as cenas representadas. A parede deixava de ser uma limitação de espaço, e o

recinto dava a ilusão de se ampliar. Era um recurso, pode se dizer comprometido com o próprio interesse da arquitetura renascentista, que com a ajuda da pintura ganhava até representações de elementos construtivos que ilusoriamente surgiam e enriqueciam sobremodo o sentido de especialidade e riqueza artística percebidos visualmente. Deste partido os dois séculos seguintes, com o desenvolvimento de Barroco, vão atingir os exageros conhecidos e apreciados com a fisionomia autêntica de um tempo historicamente identificado.

Antes, porém, a pintura mural não pretendia destacar da parede suas representações para confundí-las com relevos. Toda a figuração tinha tratamento no plano e nessa limitação alcançava sua grande beleza e razoabilidade. Não queremos nos referir à pintura grega nem sua derivação em Roma, porque então chegou-se a querer também imitar o relevo em tratamento por demais naturalizado, com os recursos procurados do claro e escuro. Pensamos antes na pintura antiga oriental e na pintura cristã com seu desenvolvimento na Idade Média até mesmo nos albores da pintura renascentista que ficam contidos no século XIII e início do XIV. Apesar do desenvolvimento que já prenunciam, está nas obras de Pietro Lorenzetti (séc. XIII), Cimabue (1240-1301) e Giotto (1266-1336), para só lembrar três nomes, exemplos ótimos de bom equilíbrio para a pintura mural, já que ainda se abstinha muito da imitação do relevo e representações espaciais inteiramente comprometidas com a perspectiva. Esta ainda valia por seus recursos em sentido vertical, que não "furava" o plano.

Grandes pintores, no século XIX, como o francês Paulin de Chavanne recupera esse aspecto, fazendo a pintura retornar a certa fisionomia arcaizante, isto é, simples, de cores planas e contornos acentuados. Pois é nesse sentido que muito valoriza e justifica hoje a pintura mural, que nosso bravo pintor, Lídio Introcásio Bandeira de Melo dirigiu a concepção e execução de seu mural monumental, medindo 240 m², no edifício da Caixa Econômica Federal. Obra obtida por concurso público e que o incêndio do

prejuízo
 início desta semana veio destruir. A grande extensão plana não fora destruída a presença da parede se demonstra, toda uma delicada sinfonia cromática se ajustava às mutações luminosas do amplo ambiente, delas participando e lhes somando riquezas tonais. É profundamente lastimável a perda dessa imponente obra, em todos os sentidos equivalendo-se às maiores realizações do gênero no Brasil, dentre as quais os melhores exemplos são os tetos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o mural do Palácio "Pedro Ernesto", pintado por Elyseu d'Angelo Visconti (1866-1944), e os murais de Cândido Portinari (1903-1962) para o Palácio da Cultura do M.E.C. e para a ONU em Washington (murais "Guerra" e "Paz"). É triste o prejuízo que acaba de ter a pintura moderna brasileira com o desaparecimento dos murais de Lídio Bandeira de Melo. Mas tudo indica que o prejuízo possa ser desfeito, já que, com a recuperação do edifício da Caixa Econômica Federal, seja novamente chamado o artista para refazer sua obra, que lhe coube executar por direito adquirido, repetimos, em concurso público. Esse suntuoso mural, que representava a vida de trabalho e produção no País, fora pintado na técnica da têmpera a caseína com veladuras finais de tintas a óleo. Processo excelente, de resistência já comprovada em pinturas de mestres do pré-renascimento. Com a superfície fosca, a ambientação era legítima.

Lídio Bandeira de Melo, desde 1965 é professor de Desenho de Modelo Vivo da Escola Nacional de Belas-Artes da U.F.R.J. Obteve em 1961 o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Demorou-se mais tempo na Itália, estudando a obra dos mestres "afresquistas". Isto lhe valeu a atenção dos religiosos de Poggio Bustone, que no jovem pintor brasileiro viram o artista capaz de se desincumbir dos murais para o Santuário local, uma ermida que S. Francisco de Assis fizera construir logo que deixou sua cidade natal. Lídio Bandeira de Melo realizou dois amplos murais, desenvolvendo os temas da confissão pública daquele santo e a aparição do anjo do Senhor anunciando o perdão de seus pecados. O nosso pintor é de Leopoldina-MG, nascido em 1929. Tem comparecido aos maiores certames coletivos nacionais.



O professor Lídio Bandeira de Melo, quando, com seus auxiliares, pintava o mural de 240 m² que foi destruído com o incêndio da Caixa Econômica Federal.

ANEXO VIII.4.4: ARTIGOS DE JORNAL



Lydio Bandeira de Mello expôs nas Galerias da Funarte mais de cem telas e desenhos, material escolhido de sua variada pro-

“São Francisco de Assis”, um dos amplos murais executados na difícil técnica do “a-fresco”, por Lydio Bandeira de Mello, em 1962, para a Igreja do Santuário de Poggio Bustone (Itália). Santuário, cuja construção data de 1200 e abrigou São Francisco quando de sua expulsão de Assis, que é o tema da composição. Obra de relevante fôlego artístico, de que se desincumbiu um jovem artista brasileiro no estrangeiro e precisamente num gênero raramente tratado por nossos pintores dentro da severidade que lhe compete. Com esses murais da Igreja italiana e os imensos murais da Caixa Econômica Federal (Rio), Lydio Bandeira de Mello situa-se entre os muralistas brasileiros de maior acesso ao gênero, como Visconti e Portinari.

REVELAÇÕES DA OBRA DE LYDIO BANDEIRA DE MELLO

dução. Identificada uma obra responsável, levada com diretriz rigorosamente dirigida a deveres artísticos, medidos no sentido de uma criatividade que estimula a capacidade longe dos interesses venais que sempre terminam por estabelecer lastimáveis limitações ou desvios. Nisto fica reconhecido o grande mérito do artista, cuja retrospectiva descontinuada em sua exposição já lhe assegura posição de inegável relevo na pintura brasileira contemporânea. E que isto seja ainda ressaltado pelo fato de pertencer a uma geração ainda jovem (49 anos) e portanto com legítimas possibilidades de desembaraçar para adiante uma evolução que se assegura muito promissora, dadas as responsabilidades com que vem disciplinando sua obra. Alcança agora, esta, bem o meio do tempo em que sua atividade de artista poderá desenvolver-se. Lydio Bandeira de Mello ingressa naquela maturidade em que uma conscientização criadora pode dar seus frutos definitivos.

Pintor de paleta severa e restrita, não expansiva para um cromatismo exaltado, deixa per-

ceber atenção muito esmerada para com o desenho. Tem este, sem dúvida, supremacia sobre a cor, já que ele se revela entregue à gravidade da pintura mural, partindo de seu exemplo capital que é a técnica do «a-fresco», particularmente em sua disciplina tradicional. Esse aspecto marcante personaliza sua pintura, em que a matéria de suas tintas tanto quanto as marcas de seus corantes parecem subordinar-se às determinações do desenho, nos detalhes como na estrutura geral. É sem dúvida um artista apaixonado pelo desenho e pelo formalismo composicional, muito à maneira da pintura mural dos mestres primitivos italianos, que muito lhe terão conformado os critérios estéticos. A coleção de desenhos que inclui na mostra afirma sua situação de desenhista altamente categorizado dentre nossos artistas vivos.

É de sua autoria o imenso mural no edifício da Caixa Econômica Federal, do Rio. As responsabilidades do gênero ali se afirmam e uma rica imaginação se confirma, na temática criteriosamente desenvolvida em obriga-

tória planimetria. Deve-se destacar a condição muito especial e rara entre nossos pintores, do muralista que ele rigorosamente demonstra ser, fazendo bem nítida esta particularidade até mesmo no semblante que domina toda a sua obra de cavalete. Convém salientar os dois grandes «a-frescos», em rigorosa técnica, que realizou para a Igreja do Santuário de Poggio Bustone, na Itália, quando lá se demorou, com o Prêmio de Viagem do Salão Nacional obtido em 1961, e pôde estudar atentamente a obra dos mestres primitivos italianos. Composições de alentado fôlego deixaram em terra estrangeira o registro de talento de um jovem pintor brasileiro. De ambos os «a-frescos» foram exibidos os croquis na exposição em apreço, nos quais se pôde apreciar a beleza da paleta «a-fresquista», e uma inteligência de composição que impressiona pela estrutura grave e serenamente ordenada dos primeiros renascentistas, ou seja a evolução da pintura para os tempos modernos, que já se prenuncia nas obras de Cimabue e Giotto até Gaddi e Massacio e esplende no «quatrocento» italiano.

ANEXO IX: A PINTURA MURAL POR BANDEIRA DE MELLO

PINTURA MURAL

-

BANDEIRA DE MELLO

O mural não é tão somente um livre jogo de formas, com a única intenção de proporcionar um prazer à vista. Para mim é mais que isto: o muro escolhido como suporte deve ter sua superfície impregnada de força expressiva, rica de apelos visuais e tácteis, que refletem o relacionamento entre o artista e o mundo e passa a funcionar como uma forma de linguagem.

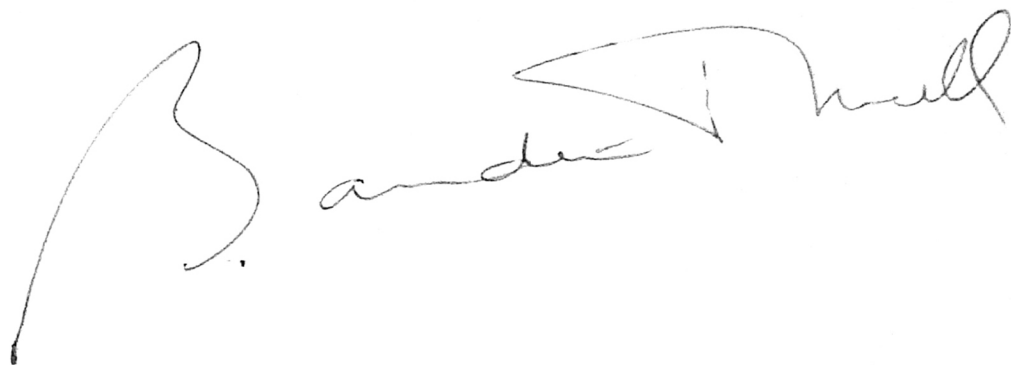
Na realização da obra de arte, o artista estabelece símbolos para representar o mundo levado à sua consciência; na apreciação da obra de arte, o espectador, conduzido por ela, leva também à sua consciência os problemas da existência enfocados pelo artista.

Todo indivíduo tem dentro de si um mundo que nasce e morre em silêncio se ele não se utilizar da linguagem formal para exprimi-lo; uns são capazes de tomar consciência dele e revelá-lo, outros aguardam que alguém os desperte para o problema. Já Delacroix falava que "o artista realizava na arte uma concepção durante muito tempo sonhada, que revestia de uma forma sensível e apreensível uma fantasia até então invisível que flutuava no pensamento humano". Também Paul Valiry diz que " nada pode seduzir-nos, nada pode atrair-nos, nada leva a despertar o nosso ouvido, a fixar o nosso olhar, nada por nós é escolhido na multiplicidade das coisas e torna desigual a nossa alma, que não seja, de certa maneira, ou pré-existente no nosso ser, ou esperado secretamente pela nossa natureza.

Num edifício público o pintor muralista tem sua maior oportunidade e não deve se ater apenas aos aspectos formais, que fazem com que ele guarde respeito aos espaços físicos e psicológicos criados pelo arquiteto, mas que, através destes mesmos aspectos formais, exponha as idéias que julga importantes para a comunidade. No caso do mural feito para a Caixa Econômica Federal, não me servi tão somente da temática, mas sobretudo da maneira como ela foi tratada, tanto pela forma como pela cor, para expor que o importante é a ligação homem-terra, meio onde ele vive e com o qual deve viver em harmonia. O problema de viver nesta harmonia está cada vez mais presente no desejo dos homens providos de sensibilidade. Recentemente,romeiros que atravessaram parte da Itália, uma vez finda a homenagem que prestaram a São Francisco de Assis, fizeram publicar mais ou menos isto: pedimos desculpas São Francisco, atravessamos diversos rios e não pudemos beber água de nenhum.

A pintura mural esteve durante muitos anos ligada à idéia do eterno, do permanente, constituía a própria camada que revestia os muros de uma arquitetura (também voltada para a idéia do eterno); que consumia o trabalho de várias gerações antes que pudesse ser considerada pronta. Naqueles tempos os pintores incumbidos de realizar os murais se utilizavam do afresco, técnica de difícil e lenta execução. Hoje, dentro dos princípios da sociedade de consumo, a pintura não estrutural, aposta, conseqüentemente removível, encontrou sua melhor aplicação. As próprias condições da arquitetura, com todo um sistema elétrico, hidráulico, de comunicações embutidos nas paredes, impõem a pintura sobre suporte removível. Além disto, a obra pictórica normalmente é

desenvolvida enquanto o projeto arquitetônico se transforma em realidade. Daí minha resolução em realizar uma pintura sobre suporte que a qualquer tempo possa ser removido no todo ou em parte.

A handwritten signature in black ink, reading "Bandeira de Mello". The signature is written in a cursive style with a large, sweeping initial "B" and a stylized "de Mello" at the end.

ANEXO X: FOTOS

**Fig.162**

Bandeira de Mello na frente da pintura “Operários”, 1960.

**Fig.163**

Bandeira de Mello trabalhando em seu ateliê num painel para uma construtora de BH, 1982.

**Fig.164.**

Bandeira de Mello em seu ateliê, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACKERMAN, G. M.; PARRISH, G. *Charles Bague with the colaboration of Jean-Léon Gérôme – Drawing Course*. New York: ACR Edition, 2003.

ARGAN, G. C. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

_____. *O Poder do Centro*. Trad. Maria Elisa Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BALTRUSAITIS, J. *Aberrações: Ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999

BAXANDALL, M. *Painting & Experience in fifteenth-century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press, 1988

BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte: Uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

BROCOS, M. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933.

CÉZANNE, Paul. *Correspondence* (Seleção e prefácio J. Rewald). Paris: Grasset, 1978.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CROCE, B. *Breviário de Estética/ Aesthetica in nuncce*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

DE MICHELI, M. *As Vanguardas artísticas do século XX*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DIAS, M. H. M. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis, 1999.

DURAND, J. C. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Artistas Brasileiros, vol.4).

FIEDLER, K. *Escritos sobre arte*. Trad. Vicente Romano. Madrid: La balsa de la medusa, Visor, 1991.

FOCILLON, H. *A Vida das Formas. Seguido de Elogio da Mão*. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUILLAUME, P. *Psicologia da Forma*. Trad. Irineu de Moura. São Pulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HEGEL, G. W. F. *Estética - A ideia e o ideal*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1959.

HESS, W. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 2003.

HUYGHE, R. *Diálogo com o Visível*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1955.

HUYGHE, R. *A Arte e a Alma*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1960.

ITTEN, J. *L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

_____. *Arte Del Color*. Paris: Editorial Bouret, 1975.

JÚNIOR, A. J. M. *Plástica das Expressões Fisionômicas*. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, n° I, 1955.

KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, s/d.

KRECH, D. *Elementos de Psicologia* [por] David Krech e Richard S. Crutchfield. São Paulo: Pioneira, 1974.

LHOTE, A. *La Peinture Libérée*. Paris: Grasset Éditeur, 1956.

_____. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol. 6: A figura humana*. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. *A Pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. *A Pintura – Vol. 8: Descrição e interpretação*. São Paulo: Ed.34, 2006.

LOGAN, A. In: The Metropolitan Museum of Art. (Org.). *Peter Paul Rubens the Drawings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.

LOPES, A. S. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

LUZ, A. A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

LUZ, A. A. *História da arte no Brasil: textos de Síntese / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MAYER, R. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1995.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: una Investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971.

MOTTA, E. *Iniciação à Pintura* [por] Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

_____. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAYRÓ, J. E. *Una Interpretación de La Tendencia Artística Moderna: Los Escritos de André Lhote*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1944.

PEDROSA, M. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

PEREIRA, M. D. *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. 1. ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PONTY, M. M. *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PÔRTO, N. *Alvenarias e argamassas: restauração e conservação*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 2009. (Coleção Artes & Ofícios).

SCHOPENHAUER. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Trad. Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

VINCI, L. *El Tratado de la Pintura*. Buenos Aires: Las Américas, 1945

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WORRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

ALVES, T. Paisagem- Em busca do lugar perdido. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp.68-74. 2001.

AMARAL, I. Acerca de "Paisagem": Apontamentos para um debate. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. Vol. XXXVI, N° 72, pp. 75-81. 2001.

MAXIMIANO, L. Considerações sobre o conceito sobre o conceito de paisagem. *Ra'e Ga - O Espaço Geográfico em Análise*. Curitiba: Ed. UFPR. 2004.

CAMPOFIORITO, Q. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, 1º caderno- Artes Plásticas, Jun. 1978.

FERREIRA, Gloria. **Fundação dos museus de arte moderna no Rio e em São Paulo e a querela da abstração***. In: XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2013. (PDF)

CATÁLOGOS:

AYALA, W. *Bandeira de Mello: A Arte do Desenho*. Rio de Janeiro: Mini Gallery Edições de Arte, 1986.

CHAVES, C. *Bandeira de Mello: A arte do desenho*. Rio de Janeiro: Mini Gallery, 1986.

GRINBERG, P. E. In. Caixa Econômica Federal (Org.). *Lucílio de Albuquerque 1877 – 1939*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, 2006.

GRINBERG, P. E. In: Caixa Econômica Federal. (Org.). *Lucílio de Albuquerque 1877 – 1939*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, 2006.

LUZ. A. A.; SILVEIRA, A. J. In: Caixa Econômica Federal. (Org.). *Bandeira de Mello - Eu existo assim*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, 2009.

SILVEIRA, A. J.; LUZ. A. A. In: Caixa Econômica Federal. (Org.). *Bandeira de Mello - Eu existo assim*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, 2009.

TESES E DISSERTAÇÕES:

AMORIM, R. M. *O intercâmbio entre o “Retorno à Ordem” europeu e o modernismo brasileiro a partir da obra de artistas imigrantes – (1924-1940), três estudos de caso: Lasar Segall, Fulvio Pennacchi, Albert Freyhoffer*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2012.

BERTATO, F. M. *A “De Divina Proportione”: de Luca Pacioli (tradução anotada e comentada)*. São Paulo: UNICAMP/IFCH/PPGF, 2008.

MELLO, L. I. B. *O Ensino da Pintura*. Tese apresentada ao concurso para provimento da 1ª cadeira de pintura da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: UB/ENBA, 1965.

VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS:

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia; tomo I (A-D)*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

DUROZOI, G. *Dicionário de Filosofia/ Gérard Durozoi, André Roussel*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS:

CAMPOFIORITO, Q. Pinturas da CAIXA Econômica. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Caderno de Artes, Jan. 1974.

_____. A decoração da CAIXA Econômica Federal. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 2º caderno- Artes Plásticas, p.5, 20 de setembro de 1970

COLI, J. Mão de mestre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ponto de Fuga, Fev. 2010.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.adolf-hoelzel.de/biografie>

<http://www.adolf-hoelzel.de/werk/dachau>

<http://www.portinari.org.br>

<http://museucalmonbarreto.org/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24047/marques-junior>

<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a05v7n3>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6110/henrique-cavalleiro>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Archimedes_Memoria

www.bandeirademello.art.br

<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/central-italy1/a/piero-della-francesca-resurrection>

http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/cartas_pedroamerico.htm

www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html

<http://www.museobenozzogozzoli.it/technics/StrappoDetachment.html>

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1374124/pintar/bajo/la/doctrina/pacheco.html>

<http://www.unesp.br/aci/jornal/198/artesplasticas.php>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Oct%C3%A1vio_Brand%C3%A3o

<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=10679>

<http://www.comune.poggiobustone.ri.it/dettagli.aspx?c=26&sc=35&id=1&tbl=contenuti>

http://www.camminodifrancesco.it/le_tappe_del_cammino/pdf/appr_poggio_bustone.pdf