



O PAINEL DA CAIXA DE BANDEIRA DE MELLO: BREVE ESTUDO SOBRE A COMPOSIÇÃO PICTÓRICA

Rafael Bteshe

Bandeira de Mello painel da Caixa
composição pintura

O presente artigo aborda a composição do painel da Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro, do pintor Bandeira de Mello (1929), investigando a relação entre a forma e o conteúdo na pintura por meio de uma análise formal.

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

THE BANDEIRA DE MELLO CEF PANEL: a brief study of pictorial composition | This article discusses the composition of the Bandeira de Mello in the Rio de Janeiro Federal Savings Bank (CEF), by formally analyzing the relationship between shape and content in the painting. | Bandeira de Mello, CEF panel, composition, painting

Jorge Coli em um artigo dedicado a Bandeira de Mello (1929) observa muito bem que sua obra “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”.¹ 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, objeto de estudo deste artigo, percebemos que a série de eventos sincrônicos constrói, em conjunto, uma vivência.

O painel, presente na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, encontra-se em local fechado, com iluminação artificial, e pode ser contemplado, basicamente, à longa, média e curta distância. Contudo, atualmente, a observação de uma das partes da pintura foi comprometida por 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 acima da outra. A composição das duas é interligada, de maneira que as linhas passeiam por entre os dois nichos seguindo os princípios da “boa continuidade”,

Figura 1. Construção da primeira versão do painel da Caixa, com o artista Bandeira de Mello em primeiro plano e seu assistente Murilo Mendes Guimarães ao fundo, 1971
Fonte acervo do artista

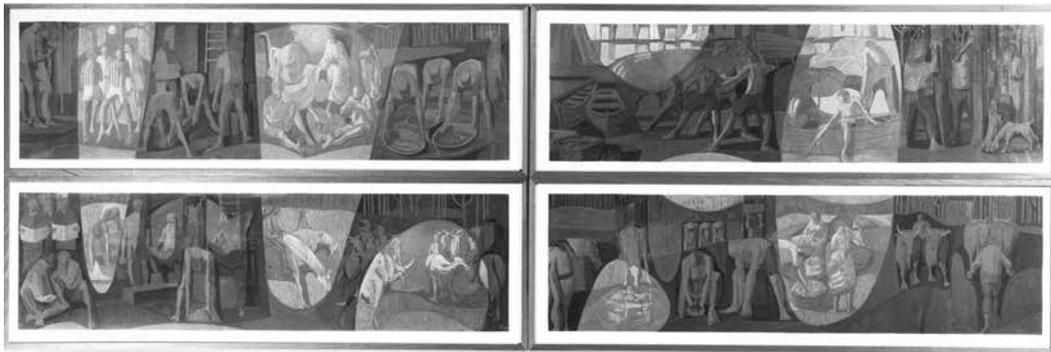


Figura 2. Lydio Bandeira de Mello, projeto para painel da CEF, 1970, têmpera sobre papel montado em madeira, 304 x 84cm, coleção do artista Foto Renan Cepeda, 2009 Projeto vencedor do concurso promovido para a realização do painel a ser instalado na sede da CEF (RJ), em 1970; conclusão, 1972

teorizados pela Gestalt. É justamente essa união, advinda da composição, que faz com que percebamos o conjunto como um único painel (figura 2).

Recentemente, o painel teve sua composição modificada. O Centro Cultural, que passava por reformas, optou por colocar os blocos dispostos no mesmo andar, em lados opostos, um de frente para outro. Além da alteração na composição, a parte inferior 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.

Analisaremos o painel da Caixa, de Bandeira de Mello, por meio de desenhos que nos auxiliem na compreensão de sua estrutura formal. Partiremos de três perspectivas, considerando a localização do observador – à longa distância, observando o painel como um todo e sua relação com a arquitetura;² à média distância, considerando as cenas isoladamente; e, por último, à curta distância, sendo observados os detalhes da textura, de variação da linha e da cor, além de pequenos motivos simbólicos.

À longa distância, temos uma impressão geral: grandes massas de luz e de sombra, que determinam a estrutura global (figura 3), ou seja, a unidade da obra, que já possui significado próprio. Esse é o cerne dessa composição e costuma ser

a etapa inicial no processo de criação do artista. Segundo Arnheim,³ nas “grandes obras de arte, o significado mais profundo é transmitido aos olhos com poderosa imediatez pelas características perceptivas do esquema compositivo”.

De acordo com Ralph Mayer,⁴ um conhecido conselho entre os pintores muralistas é o de “manter a sensação de superfície bidimensional ou plana do trabalho como um todo: os temas, não importam se pictóricos ou decorativos, podem ser apresentados em completa perspectiva mas não tanto que criem ‘buracos’ na parede”. Quirino Campofiorito,⁵ um dos membros da banca do concurso da CEF,⁶ parecia estar atento a esse aspecto quando escreveu sobre o painel: “As responsabilidades do gênero [pintura mural] ali se afirmam e uma rica imaginação se confirma, na temática criteriosamente desenvolvida em obrigatória planimetria.”

Tal planimetria defendida por Mayer e Quirino no muralismo pode ser observada na contemplação da estrutura global da composição, conforme expresso na figura 3. O desenho no plano das grandes áreas de luz e sombra é o arcabouço do painel da Caixa.

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

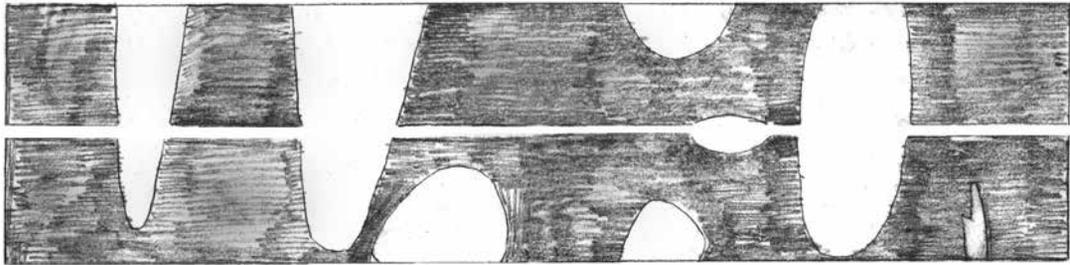


Figura 3. Análise da estrutura dos valores do painel da CEF, utilizando dois tons, desenho do autor, 2013

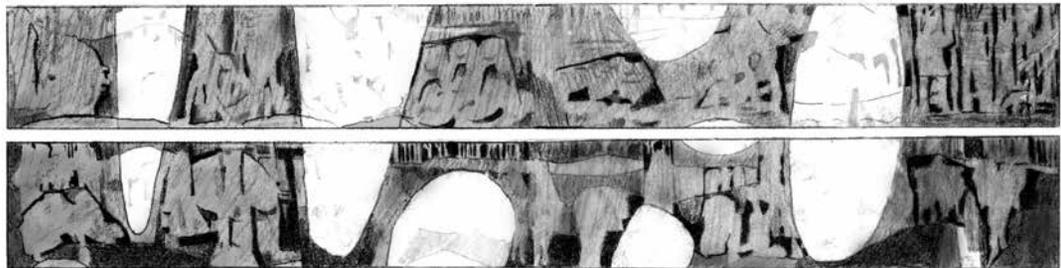


Figura 4. Análise da estrutura dos valores do painel da CEF, utilizando quatro tons – dois para as luzes e dois para as sombras –, desenho do autor, 2013

a leitura da composição, cujo todo nem sempre os olhos conseguem abarcar de uma só vez.

Além de uma questão estrutural, o pensamento do todo na pintura permite a construção de um significado, que transcende os pequenos detalhes representativos presentes em obras figurativas – aquilo que alguns pintores chamaram de aspecto musical da pintura.⁷

Se num primeiro momento abstraímos a composição em duas grandes massas de luz e sombra que criam formas curvas, em seguida podemos perceber as variações tonais dentro dessas duas áreas: são pontos escuros que marcam momentos (figura 4). Estes últimos podem intensificar um grupo de figuras ou um movimento. Do ponto de vista do conjunto, criam ritmos, como toques de tambor pontuando uma orquestra. É nesse sentido que afirmamos que a abstração torna a obra musical.

Poderíamos associar os grandes recortes de luz a instrumentos de sopro, fluidos e repentinos. As meias-tintas representam um violino, passeando

por trás dos solos principais, funcionando como a base da música (figura 3). Os pontos escuros atuam como toques de tambor ou como notas de piano, que pontuam a música com interrupções, criando o ritmo (figura 4).

Assim o pintor é uma espécie de maestro, que orchestra 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, 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.

Focillon,⁸ em seu estudo sobre a forma, destaca “esse jogo de permutas, destas sobreposições da forma e do signo”, que em seu movimento interno constrói o que chamamos de obra de arte. Em suas palavras, “o signo abrange uma simbólica que se sobrepõe à semântica e que é, aliás, capaz



Figura 5. Lydio Bandeira de Mello: detalhe da parte superior do painel da CEF, 1977; têmpera e óleo sobre madeira, 36 x 4,10m cada conjunto horizontal (36 x 8,20m no total) Acervo CEF Foto Renan Cepeda, 2009

de se cristalizar e fixar, a ponto de se tornar uma semântica nova.”⁹ Segundo o autor,

*A forma está 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.*¹⁰

Mesmo em obras figurativas, como é o caso de Bandeira de Mello, existe um significado advindo das relações formais que não pode ser descartado. Focillon aponta esse fato citando como exemplo obras que utilizam o corpo humano não apenas como um signo, mas como forma, que por si carrega um significado. Em suas palavras:

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 entre-

*laçamentos sucessivos de um pensamento formal que tem o corpo humano por elemento e por sustentáculo, e que dele se serve no jogo das simetrias, dos contrastes e das alternâncias.*¹¹

Assim, chegamos a um ponto importante para o estudo da obra de arte, a consciência de que a forma é viva, cambiável e possui natureza própria. Se, por um lado, no estudo do muralismo, enquanto um meio de discurso público, precisamos considerar a presença de elementos referentes a um contexto temporal regional específico, por outro, é preciso reconhecer a forma como algo vivo, com sua capacidade de instigar diferentes significados dentro de uma mesma esfera sensível.

Além de unir as cenas, as grandes áreas de luz e sombra do painel da Caixa constroem a atmosfera da pintura, sempre se manifestando como um prolongamento do estado psicológico do personagem em questão. O fundo oscila entre a bidimensionalidade e a ilusão de profundidade, criando um espaço fantástico. A paleta é sóbria e não atinge os extremos da escala de valores. Permanece nas meias-tintas, conferindo certa melancolia ao trabalho. No entanto, a dinâmica das linhas curvas e alguns acentos tonais trazem certa tensão à obra, reforçada pela construção marcada das figuras.

Bandeira de Mello busca em sua obra conciliar a abstração formal ao simbolismo de elementos

figurativos. Agora, aproximando-se do painel, à média distância, interpretamos a relação entre esses dois aspectos. Nesse momento, 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 compostivas, com caráter quase cinematográfico. Como explica Maria Heloisa Martins Dias¹² 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.

Esses momentos, analisados isoladamente, são composições à parte e quando observados em seu contexto criam momentos extremamente poéticos, como é o caso da cena dos pescadores (figura 5). Os *flashes* de luz, assim como os barcos intensificados pela área escura, funcionam como elementos simbólicos da rotina dos personagens. Dentro do estranhamento criado pelas formas, insinuam *flashes* de memória ou de imagens vivenciadas pelos trabalhadores que se manifestam sem nexos reais, mas, antes, poético.

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. O *flash* de luz cria um clima diurno, enquanto a área escura origina uma atmosfera sombria, noturna (figura 5).

Como conciliar a vida, sinônimo de movimento, num meio de expressão que age no espaço, e não

no tempo, como no caso da música? É justamente por meio da ação dos elementos plásticos que são instigados as sensações e os sentimentos. A vida, nesse caso, não está no objeto (pintura), mas no homem (espectador). O movimento, o tempo é criado no fruído, a partir de sua relação com a obra.

A tensão criada pelos opostos 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 instância, que é a poesia.

Contudo, como a pintura é uma realidade e não a representação de algo, ela possui leis próprias para que seja acessível ao público e consiga estabelecer uma ponte entre consciências.¹³ No painel, a organização harmônica realizada pelo artista permite que nosso olhar caminhe pela pintura com facilidade, sendo guiado pelo autor. Para isso, há continuidade entre as linhas e as formas, o que as amarra formal e simbolicamente. Os pescadores à direita, por exemplo, arrastam a rede, carregando com ela toda a cena da esquerda, os barcos e todos os elementos que fazem parte de suas vidas, unindo os dois instantes. Seu esforço em arrastá-la é intensificado pela mancha escura atrás do último pescador, à esquerda. O clarão de luz é a intercessão entre os dois momentos. Aqui fica evidente o embate entre abstração e figuração, planimetria e profundidade numa mesma cena. Os barcos em forte perspectiva lançam nosso olhar em direção a um ponto de fuga distante, em que 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: o primeiro representado pelos pescadores e pelos barcos, e o 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 o painel. Nada está fora do lugar, tudo é necessário.

Nessa cena, não temos a descrição de pescadores trabalhando, compartilhamos as vivências desses homens, o que se torna um acontecimento. A poesia é concreta, não reproduz algo, ela existe por si. Diferente da descrição, os acontecimentos periféricos são tão importantes quanto os elementos centrais, ou mais. Muitas vezes a questão central não é mostrada, para que seja criada mentalmente pelo espectador, a partir dos dados periféricos expressos na obra.

Ao pararmos diante de uma cena, a necessidade de chegar mais perto da obra é inevitável. E aqui, 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. Efeitos capazes de despertar nossa sensibilidade tátil.

A escolha de uma técnica em detrimento de outra não é ação ao acaso, mas parte da intenção poética. De fato, não podemos esquecer o significado da matéria, aquilo que Focillon¹⁴ chamou de tato óptico, e que, à curta distância, é tão relevante no painel da Caixa.

Se, nessa pintura, o formato horizontal do suporte, com a linha do horizonte colocada no alto da composição, conduz a atenção aos aspectos materiais da existência, a matéria pictórica invoca o

sentido telúrico da vida. Sensação incitada pela cor dos pigmentos terrosos, assim como pelo modo como são aplicados sobre o suporte, conferindo, em determinados momentos, textura granulada.

Em certos artistas, como é o caso de Bandeira de Mello, os primeiros vislumbres se manifestam por meio de um sentimento geométrico, no qual são considerados aspectos como a proporção linear e a configuração da forma. Contudo, por se tratar de pintura, simultaneamente é intuído pelo artista um sentimento de cor e textura. No painel da Caixa, Bandeira utilizou a tinta óleo sobre têmpera, que lhe possibilitou não apenas a variação de uma técnica gorda (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 fartos empastamentos nas áreas de luz.

Na obra de Bandeira de Mello, tão importante quanto o modo de organização dos elementos formais da pintura é a adequação do tema proposto ao contexto. E aqui chegamos à noção de narrativa monumental, tão presente na antiga arte muralista italiana, referência direta do artista. O interesse de Bandeira de Mello por um simbolismo existencial encontra na figuração sua plenitude. A abstração se dá como meio e não como único fim. A figuração está presente em toda a sua obra e é por meio dela que o artista desenvolve suas indagações sobre a existência do homem na Terra. Segundo Bandeira, o homem em sua obra é como seu barro, o meio em que molda suas questões simbólicas referentes à existência da humanidade.¹⁵ O homem aparece como uma tribo, na qual percebemos mais o grupo do que os indivíduos isoladamente. É um arquétipo da humanidade, simbolizando as lutas e os anseios que fazem parte de nossa história. As paisagens antes de regiões do planeta são lugares da alma, reflexos do interior dos personagens.

A junção de todos estes 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.

NOTAS

1 Coli, Jorge. Mão de mestre. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ponto de Fuga, fev. 2010.

2 Devido às alterações realizadas no conjunto, utilizaremos os projetos como referência para o estudo da perspectiva à longa distância, de maneira a respeitar as intenções compositivas do artista.

3 Arnheim, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989: 451.

4 Mayer, Ralph. *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 396.

5 Campofiorito, Quirino. Revelações da obra de Lydio Bandeira de Mello. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 1º caderno. Artes Plásticas, jun. 1978.

6 O painel é resultado de concurso promovido pela CEF, realizado em 1969, que premiou o artista Bandeira de Mello. Em 1974 um grande incêndio destruiu parte do edifício, e conseqüentemente a primeira versão do painel, reconstruído então pelo pintor a partir do ano seguinte e concretizado em 1977.

7 Paul Gauguin (1848-1903) em seu manuscrito *Cahier pour Aline*, chama os elementos formais da pintura de aspecto musical da obra, enquanto os elementos semânticos são chamados de literários (Chipp, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999: 64). Tal aproximação entre a pintura e a música remonta a inúmeros escritos de pintores, como a Carta a Chantelou, por exemplo, escrita em 1647, por Nicolas Poussin (1594-1665),

na qual aborda os aspectos psicológicos da composição pictórica, comparando a pintura com os modos da música grega (Poussin. In: Lichtenstein, Jacqueline (Org.). *A pintura*. V. 7: *O paralelo das artes*. São Paulo: Ed.34, 2006: 36-39). O pintor James Whistler (1834-1903) utilizava termos musicais como “arranjo”, “harmonia” e “noturno” para batizar suas pinturas, de maneira a enfatizar os aspectos formais da obra. Lichtenstein (op. cit.:120) 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’”. Kandinsky (1866-1944) explorou a fundo tal relação, chegando a teorias filosóficas e espirituais.

8 Focillon, H. *A vida das formas. Seguido de Elogio da mão*. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001:14.

9 Idem, ibidem:14.

10 Idem, ibidem:14.

11 Idem, ibidem:19.

12 Dias, Maria Helena Martins. *A estética expressionista*. São Paulo: Íbis, 1999: 32.

13 Cf. Arnheim, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

14 Focillon, op. cit: 57.

15 Entrevista concedida ao autor em 2013.

Rafael Bteshe é artista plástico, mestre em história e crítica da arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ e professor do curso de pintura da EBA/UFRJ. Este artigo foi desenvolvido a partir da dissertação *A obra mural de Bandeira de Mello: um estudo sobre a relação entre a forma e o conteúdo, sob orientação da professora doutora Angela Ancora da Luz*.