

A geometrização da forma na obra de Bandeira de Mello.

Rafael Bteshe

Ao analisar a produção pictórica de Bandeira de Mello, realizada nas décadas de 1950, 1960 e 1970, percebemos uma série de trabalhos com um forte caráter geométrico. Tais obras passeiam por diferentes temáticas, mas sempre explorando o significado simbólico da figuração.



Figura 1:
Lydio Bandeira de Mello (1929)
Sem título, 1960.
Têmpera e óleo sobre tela, 205 x 190cm.
Fonte: acervo de Bandeira de Mello.

O interesse pela geometrização e pela síntese da forma teve uma profunda influência nos murais e painéis de artistas do século XX. No muralismo, a intensificação da grade estrutural da composição e do desenho das formas, além de auxiliar a leitura de uma obra de grandes dimensões e reforçar o peso das questões plásticas da pintura, aumenta a monumentalidade do conjunto, ajudando a integrar-se à arquitetura do edifício.

Para contextualizar esses aspectos tão presentes na obra de Bandeira de Mello, buscamos investigar quais as possíveis influências para este tipo de pesquisa, estudando sua formação na ENBA e a produção de outros artistas da época.

Lydio Bandeira de Mello iniciou seus estudos na ENBA em 1947, sentindo grande afinidade com os professores ligados às técnicas tradicionais do desenho e da pintura, como Calmon Barreto (1909-1994), Quirino Campofiorito (1902-1993), Edson Motta (1910 -1981) e Marques Junior (1887-1960).

Edson Motta, 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.¹ O autor analisa obras figurativas que vão desde Andrea del Sarto a Picasso (fig.2), demonstrando de que modo os elementos formais da imagem suscitam emoções e constroem significados.

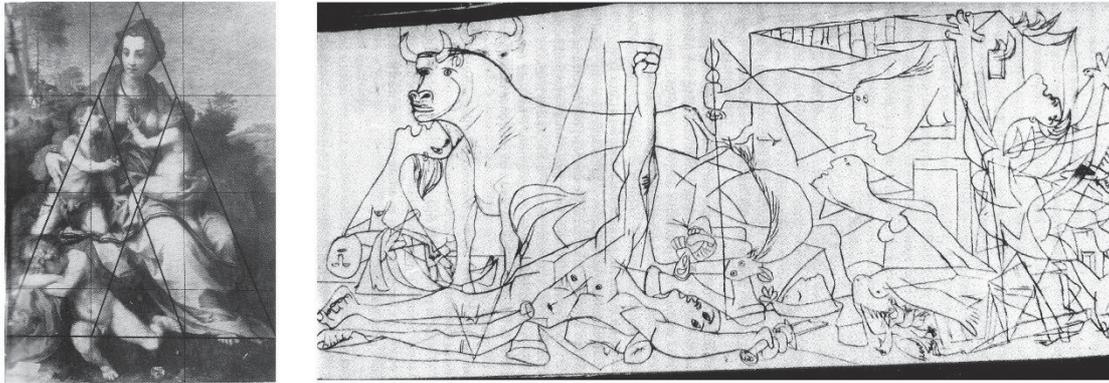


Fig.2

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 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 à direita, Motta não precisou interferir para demonstrá-la. É fato que esta última apresenta um estágio inacabado de *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. A intensificação da grade estrutural da composição realizada por Picasso foi comum a muitos artistas do século XX.

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 *Tratado del Paisaje* de 1939.² Analisando uma série de estruturas matemáticas que visam uma divisão harmônica das superfícies, ambos autores chegam ao termo “traçados reguladores” para referir-se aos arcabouços que organizam uma composição.

Para Motta 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.³

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”, foram estudados por muitos artistas do século XX.

A figuração tão presente na arte ocidental carrega consigo complexas estruturas rítmicas, que em determinados momentos da história são mais ou menos encobertas ou intensificadas.⁴ 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 destes pintores, a intensificação dos ritmos e a simplificação da forma era uma maneira de reforçar questões próprias do processo de pintura.

Um método tradicional utilizado na construção da composição pictórica consiste em iniciá-la pensando na harmonia entre o todo e as partes. Num primeiro momento é construída a parte “musical” da obra, ou seja, sua atmosfera, que já carrega em si um significado.

Esse processo de criação pode ser observado no trabalho de Bandeira de Mello. A essência da composição costuma ser a parte inicial desse ato. A ideia já nasce com forma. Da mesma maneira que um músico pensa em acordes, o pintor pensa em formas, cores e manchas.

Analisando a essência formal do grande *painel da CAIXA* (fig.3), criado pelo artista, percebemos que a pintura é composta basicamente de grandes áreas de luz e de sombra, que criam formas orgânicas independentes, compondo o ritmo principal da obra (fig.4). Este é o cerne desta composição, e costuma ser a etapa inicial de seu processo de criação.



Fig.3
Lydio Bandeira de Mello (1929).
Projeto para painel da Caixa Econômica Federal, 1974.
Grafite sobre papel montado em madeira, 160 x 42 cm cada.
Fonte: Acervo de Bandeira de Mello.

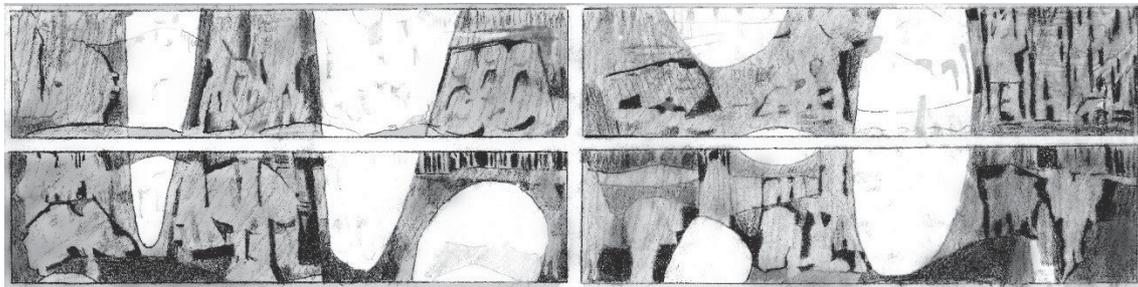


Fig.4
Estudo da grade tonal estrutural do painel da CAIXA utilizando quatro tons.
Desenho realizado pelo autor. 2013

Analisando mais a fundo a estrutura do todo, podemos perceber recortes de luz que criam grandes formas curvas, meias tintas que ligam as cenas, e pontos escuros que marcam momentos. Estes elementos criam ritmos que podem ser mais dinâmicos como no caso dos pontos escuros, ou mais lentos como as grandes manchas brancas. É nesse sentido que afirmamos que a abstração torna a obra musical.

Se compararmos os elementos formais da imagem a uma orquestra chegamos a seguinte conclusão: os recortes de luz atuam como instrumentos de sopro, fluidos e repentinos. As meias tintas agem como um violino, passeando por trás dos solos principais, funcionando como a base da música. E por último, os pontos de preto operam como toques de tambor ou como notas de piano, que pontuam a música com interrupções, criando ritmos.

Resumindo: a relação entre os elementos abstratos cria ritmos e tensões que incitam emoções, assim como os sons e as notas na música. A intensificação da grade abstrata composicional e a fragmentação dos elementos simbólicos conduzem a obra para uma interpretação “musical” (abstrata), enquanto o oposto convida a uma análise “literária” (iconológica).⁵

Tal processo de iniciar uma composição de forma sintética, atento ao todo, fez com que muitos artistas do século XX evidenciassem esta estrutura, seja deixando a obra como se estivesse inacabada, seja intensificando a grade rítmica composicional, como no caso de Bandeira de Mello. No Brasil, também poderíamos citar o pintor Portinari e o escultor Brecheret, que, desde a década de 1930, já vinham desenvolvendo tal solução. Portinari chamava a estruturação da composição de “equilíbrio de massas”⁶, arcabouço que muitas vezes era intensificado até o fim da obra.

Durante entrevista ao cenógrafo Fernando Pamplona, ex-colega de Bandeira de Mello da Escola Nacional de Belas Artes, tivemos acesso a uma história marcante. Trata-se de uma visita realizada ao ateliê de Portinari, na década de 1940, por intermédio de "Pachequinho" (Pacheco da Rocha), professor de Pintura da Escola. Pamplona conta que ao ver uma pequena placa comprida, com formas geométricas pintadas em amarelo, sépia e cores em terra, apoiada sobre um cavalete, 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.”⁷

Da geração de Bandeira de Mello, podemos destacar o pintor João Garboggini Quaglia, vencedor do prêmio de viagem ao estrangeiro pelo Salão Nacional de Arte Moderna de 1958, e a pintora Jacira de Carvalho Oswald⁸. Desta última, destacamos a obra *Mulheres de Nazaré* (fig.5) pintada em 1958, apresentada no sexagésimo terceiro Salão 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.

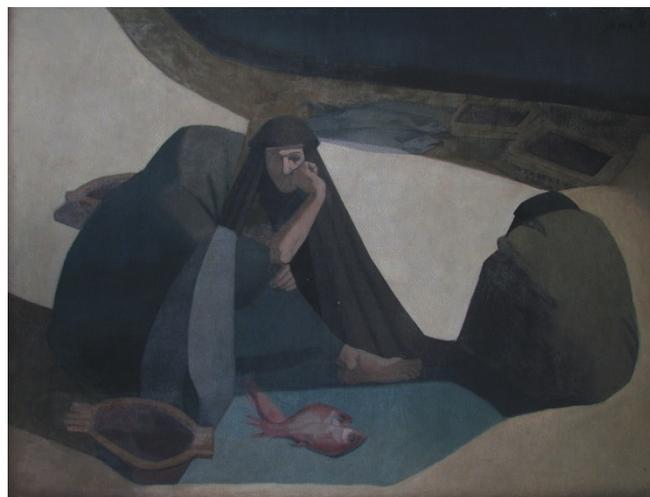


Figura 5:
Jacira de Carvalho Oswald.
Mulheres de Nazaré, 1958.

Óleo sobre tela, 107 x 139,5 cm.
Coleção Museu Dom João VI, Rio de Janeiro.
Fonte: Foto do autor.

O Museu Dom João VI também possui em seu acervo o desenho “Estudo para Tiradentes” de Bandeira de Mello (fig.6). Trata-se de um dos estudos realizados para a figura central de um projeto para um painel.⁹ A composição é construída por blocos. 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. Seguindo os conceitos de linear e pictórico propostos por Wölfflin, esses trabalhos se aproximam do estilo linear, categoria que o historiador associou aos antigos mestres do Renascimento, em contraposição a dissolução da mancha de muitos artistas do Barroco.¹⁰

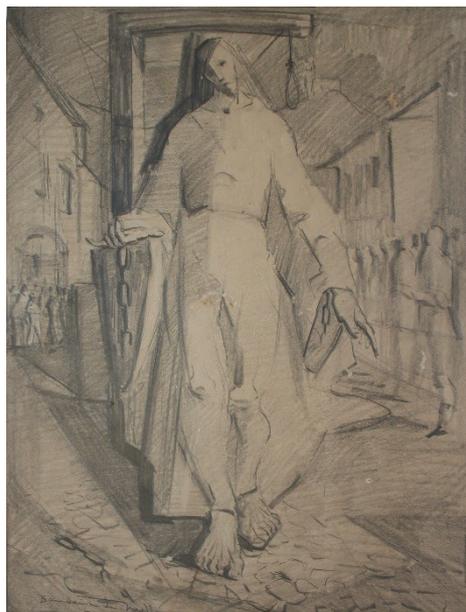


Fig.6
Lydio Bandeira de Mello (1929)
Estudo para Tiradentes, 1954.
Grafite sobre papel, 41 x 30 cm.
Coleção Museu D. João VI, Rio de Janeiro.
Fonte: Foto de Rafael Bteshe.

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

Cézanne. A obra de Quirino conta com pesquisas semelhantes às discutidas nesta comunicação, como o interesse pela geometrização da forma e a busca pela síntese, além do empenho pela temática social, que será marcante nessa época.

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 os artistas André Lhote e Johannes Itten, a observação dos antigos mestres possibilitava um maior entendimento das questões formais da pintura, independentemente se iriam criar pinturas abstratas ou não. Suas análises parecem ter uma grande semelhança com as soluções encontradas em seus trabalhos pessoais.¹¹ Se nesses estudos dissecam as pinturas até chegar a verdadeiras armaduras rítmicas, em suas criações pessoais já partem destas estruturas abstratas as desenvolvendo por si mesmas, sem o interesse de posteriores detalhamentos ou acabamentos formais e iconográficos¹². O significado surge da relação abstrata entre os próprios elementos plásticos.

No caso de Bandeira de Mello, percebemos que seu interesse por um simbolismo existencial encontra na figuração a sua plenitude. A abstração se dá como meio e não como único fim. É por meio da figuração que o artista explora as questões simbólicas relativas à existência do homem na terra, e é por meio da organização dos aspectos formais da imagem, chamada por Bandeira de Mello de abstração, que o pintor transforma tais questões simbólicas em pinturas. Todavia, a intensificação da grade rítmica composicional o aproxima dos teóricos e artistas citados anteriormente.

O importante aqui é notar de que maneira certas noções fundamentais relativas à composição pictórica foram comuns tanto a artistas figurativos quanto a artistas abstratos do século XX.

O mesmo *Tratado del Paisage* de André Lhote que aparece na bibliografia de Edson Motta, consta na tese *O Ensino da Pintura* de Bandeira de Mello¹³. Além disso, o artista assistiu como ouvinte as aulas de Lhote no Brasil, realizadas no antigo ateliê de Manuel Santiago, atualmente estúdio do próprio Bandeira de Mello no Rio de Janeiro.

Lhote ensinava pintura por meio de exercícios de desenho de modelo-vivo e natureza morta, sempre utilizando imagens de obras de pintores diversos para demonstrar alguns princípios da imagem, como a composição, por exemplo. Depois de terminados os desenhos, os alunos eram orientados a iniciar uma pintura, com têmpera guache sobre papel, a partir das composições que tinham criado no exercício de observação.¹⁴

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.”¹⁵

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’.¹⁶

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

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.¹⁷

Segundo Ibero Camargo, o tratado de anatomia de André Lhote era a geometria, o pintor lembra-se de Lhote exclamando em suas aulas: *‘il faut géométriser’*. “Preocupado em criar obra clássica, permanente, usando a nova linguagem pictórica, iniciada por Cézanne, repete: *‘Il faut refaire les anciens maitres’*.”¹⁸

Este processo de iniciar o desenho do todo para as partes, simplificando a forma em linhas retas, na verdade, era prática comum da Academia Francesa do século XIX. Certos princípios permanecem, pois fazem parte do próprio meio que constitui a pintura. O que se modifica é a “vontade artística”, ou seja, a maneira de relacionar os elementos plásticos. O interesse dos artistas do século XX em intensificar a grade estrutural da composição, reforçando o peso das questões formais sobre a temática, reflete um interesse que transcende a própria pintura. A partir da segunda metade do século XIX houve um crescente interesse por parte de pintores¹⁹ e teóricos, principalmente filósofos e psicólogos da Escola de Viena, sobre aspectos formais da imagem em detrimento da semântica pictórica, sentimento que culminou com o desenvolvimento da *Gestalt* e 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 da crise da representação, 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.²⁰ A questão é que as manifestações do abstracionismo são muitas, cabendo uma análise específica para cada caso, ou pelo menos para cada grupo.

Durante o presente estudo, entrevistamos Bandeira de Mello para saber de fato quais foram as suas influências em relação aos aspectos discutidos neste trabalho. O pintor afirma que foram os antigos primitivos do *Trecento* e *Quattrocento* italiano, pintores da transição da Idade Média para o Renascimento. Destaca os pintores Giotto, Piero della Francesca e Fra Angelico, que dentre outros, criavam espaços fantásticos na pintura que transitavam entre a bidimensionalidade do gótico com a 'nova' perspectiva do renascimento.

Alguns poderiam afirmar 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. É como afirmava o historiador francês Marc Bloch, "os homens são mais filhos de seu tempo do que de seus pais".²¹ Apesar de se mirar nos antigos mestres italianos, por buscar ser fiel a seu universo interior, Bandeira de Mello naturalmente expressa seu tempo. O filósofo vienense do século XIX, Alois Riegl, chama isto de *Kunstwollen*, se referindo justamente às mudanças estilísticas decorrentes das diferentes necessidades expressivas. Para Riegl, a "vontade artística absoluta é o momento primário de toda criação artística; e toda obra de arte não é, em seu mais íntimo ser, senão uma objetivação desta vontade artística absoluta, existente a priori".²² Essa necessidade artística se objetiva por meio da criação de processos específicos para aquilo que se deseja expressar. As técnicas e os materiais que serão utilizados também serão consequências desta vontade, e não escolhas a priori.²³ Daí a semelhança ou diferença de soluções formais, poéticas e técnicas em períodos específicos ao longo da história. Estas afinidades, dentro de um mesmo período, no fim do século XIX, passaram a se chamar estilo, e em alguns casos foram banalizadas, desviadas do sentido original.

Por outro lado, certos princípios da imagem 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 XX, tornava aparente

uma armadura rítmica²⁴, estrutura que muitas vezes se camuflava nos detalhes dos símbolos e do acabamento de pinturas de outros períodos. Johannes Itten, em um de seus escritos, nos chama a atenção justamente para essas interrelações 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...²⁵

Tão importante quanto a contemplação de imagens de obras do Renascimento e a formação artística na Escola Nacional Belas Artes para Bandeira de Mello, foi a leitura de Dostoievsky, Gorky, e de outros mestres da literatura russa, que somados as vivências pessoais no interior de Minas Gerais, e os ensinamentos de filosofia de seu pai Lydio Machado, construíram e povoaram seu universo interior. Em relação à pintura, as influências variam em cada trabalho, sem, no entanto, sufocarem a necessidade pessoal do artista.

Em seus desenhos, percebemos uma aproximação com o expressionismo, por meio dos graves contrastes de claro-escuro e dos fortes gestos. Nos murais da Itália, a influência dos primitivistas italianos da Idade Média se faz presente, seja pela composição clara e simétrica, como pelo pensamento do espaço tridimensional. Não podemos deixar de notar, no entanto, a marca de seu tempo, a intensificação de formas abstratas geométricas tornando mais evidente as linhas estruturais da composição.

¹ MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

² LHOE, A. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

³ MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979. p.62.

⁴ 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 [quadros]”, Rainer Wick complementa “uma busca de estruturas abstratas existentes mais ou menos disfarçadas” (ITTEN, J. *L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris: Dessain et Tolra, 1990. p.4).

⁵ 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: "Recapitulamos.

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." (GAUGUIN in CHIPP, 1999, p.64)

⁶ "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 Burlie 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.

⁷ Entrevista concedida por Fernando Pamplona ao autor em 2010.

⁸ 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.

⁹ Em entrevista, Bandeira de Mello afirma que chegou a fazer o projeto pintado, que ficou com a Escola Nacional de Belas Artes, mas que foi destruído na mudança da universidade 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.

¹⁰ WÖLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 3a ed.

¹¹ Tanto Lhote quanto Itten não se restringiam ao estudo de trabalhos ocidentais consagradas. Analisavam obras desde a antiguidade egípcia à pinturas de seus contemporâneos.

¹² Para estes autores os ritmos composicionais são a essência da pintura.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1995. p.217.

¹⁶ *Id.*, *Ibid.*

¹⁷ *Id.*, p.218.

¹⁸ *Id.*, p.220.

¹⁹ "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, Glória. **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.

²⁰ "(...) 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 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, Glória. **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.

²¹ BLOCH, M. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1997.

²² WÖRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.p.31.

²³ "Naturalmente estou longe de negar uma origem técnica das diferentes formas. Nunca deixaram de exercer influencia a natureza do material, o modo em que este está modelado, a construção. Mas o que sustento é que a técnica não cria jamais um estilo embora se trate de arte, o primário é, sempre, um determinado sentimento de forma. As formas produzidas mediante a técnica não devem ser incompatíveis com este sentimento de forma; só podem perdurar-se se sujeitam ao gosto formal já existente." (WÖLFFLIN. *Renascimento e Barroco*. 2a edição, 1957 *apud* WÖRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.p.24.)

²⁴ "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, Paul. *Teoria del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, s/d. p.27).

²⁵ ITTEN, J. *L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris:Dessain et Tolra, 1990. p.26.

