

## A PAISAGEM NA OBRA DE BANDEIRA DE MELLO: A RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E O UNIVERSO.

A forma como o homem enxerga o mundo que o cerca, 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 dele mesmo.

O surgimento do conceito de paisagem está diretamente ligado à pintura. É suposto que os artistas, pintores e poetas foram os primeiros a despertarem esse tipo de olhar sobre o meio ambiente. Enquanto noção aparece na arquitetura (jardins) e na pintura (vasos e murais) desde a Mesopotâmia (2.500 a.C), e apesar de sempre presente na realidade, no imaginário e na memória dos homens, o conceito de paisagem só começa a se desenvolver no ocidente a partir da Idade Média, sendo inicialmente nomeada com a palavra alemã *landschaft*.<sup>i</sup>

Enquanto uma temática única, sem outra finalidade que não ela mesma, só aparece com maior frequência no ocidente a partir do Renascimento, na Alemanha, sendo as aquarelas do pintor Albrecht Dürer, em sua viagem a Itália, o melhor exemplo.

Segundo Augustin Berque, as razões do longo período até a criação do conceito de paisagem, se comparados com a China<sup>ii</sup>, por exemplo, se deve a fatores religiosos - à ortodoxia agostiniana que estimulava o olhar para dentro do homem, e não para o mundo material.<sup>iii</sup>

É conhecido que o conceito paisagem tem várias conotações, dependendo da região, da época, e da disciplina que norteia a pesquisa - Geografia, Arte, História, Biologia, etc.<sup>iv</sup> Segundo Ilídio do Amaral, em termos gerais, "paisagem" tem o significado de extensão de território, abarcada pelo campo de visão de um observador", ou seja, sempre está ligada a percepção do homem em relação à natureza ao longo dos tempos.<sup>v</sup>

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."<sup>vi</sup> Tais ambientes controlados eram uma paisagem segura para o homem pequeno, diante do imenso universo desconhecido.

Mesmo quando a pintura de paisagem já havia se difundido pela Europa, ainda assim, as cenas eram sempre voltadas para lugares tranquilos, habitáveis, evitando os desertos, as

montanhas e o litoral<sup>vii</sup>, justamente os motivos que irão despertar o interesse do pintor brasileiro Bandeira de Mello, séculos mais tarde.



**Figura 1**

Sem título, s/d.

Têmpera e óleo sobre tela.

Coleção particular.

Fonte: Foto de Bandeira de Mello.

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 daquilo que era expresso, talvez fosse, também, uma maneira de organizar o caos, de compreender o instável, o fugaz.

Wilhelm Worringer em sua célebre tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung*, defende que os dois principais modos artísticos do homem - a figuração e a abstração - estão relacionados com motivos mais profundos das civilizações humanas, do que com interesses estéticos. Isto pelo menos até a data em que a teoria foi escrita, em 1908 na Alemanha. O temor do homem diante de sua pequenez em relação ao universo é a raiz da criação artística, e é batizada pelo escritor de agorafobia espiritual<sup>viii</sup>.

Para Worringer, a figuração "está condicionada por uma venturosa e confiada comunicação panteísta entre o homem e os fenômenos do mundo circundante"<sup>ix</sup>. A racionalidade e o desenvolvimento da filosofia seriam uma forma de vencer o desconhecido. Em suas palavras "a evolução racionalista da humanidade reprimiu aquela angustia instintiva, originada pela situação indefesa do homem em meio ao Universo".<sup>x</sup> A *Einfühlung* (projeção sentimental) de Theodor Lipps, ou seja, o fato do espectador se projetar na obra, estava

diretamente ligado a essa figuração, mas não a abstração. O desejo pelo naturalismo seria fruto das civilizações ocidentais greco-romanas.

Se Lipps havia teorizado o porquê de nos identificarmos com uma obra artística, Worringer acreditava que a abstração dos povos antigos, se tratava de uma postura diferente da *Einfuhlung*. Para ele, a forma das pirâmides e dos mosaicos bizantinos tratava-se de uma vontade artística movida por necessidades opostas a projeção sentimental de Lipps, sendo uma expressão do afã da abstração. Segundo o autor "esta é consequência de uma intensa inquietude interior do homem ante esses fenômenos [do mundo circundante] e corresponde, na esfera religiosa, a uma inclinação acusadamente transcendental de todas as representações."<sup>xi</sup> No caso do povo judeu, por exemplo, Deus é tão sagrado e grandioso que é impossível de ser manifesto por uma imagem. O universo transcende a razão.<sup>xii</sup>

De fato, durante o século XX, com o processo de globalização, a abstração ganhou outras conotações. E durante o modernismo, a aparente oposição entre figuração e abstração, *Einfuhlung* de Theodor Lipps e a *Sitbarkeith* de Konrad Fiedler<sup>xiii</sup>, passaram a se complementar.<sup>xiv</sup>

O medo do homem diante do universo desconhecido é o cerne da temática de Bandeira de Mello. É justamente nesse contexto que grande parte da produção do artista se desdobrará. O temor une os homens, o ideal de sociedade surge como uma necessidade de sobrevivência.

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. Essa ideia de proteção, de uma paisagem controlada e organizada, certamente está ligada as 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.

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 passaram a imperar nas obras pictóricas.

Mudanças de hábitos, devido a novos modelos de valores, também contribuíram para o descobrimento de novas paisagens, como por exemplo, o interesse pelo banho de mar nas praias e pelo safári em regiões exóticas.

Com o Romantismo, o medo que antes era evitado agora é exaltado. A imensidão da natureza agora dá sentido à vida, e é considerada a verdadeira realidade em contraste com o seguro mundo clássico cartesiano. 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.

No século XIX, a paisagem como tema atinge o seu auge, estando presente em todas as artes, inclusive na música, com Beethoven, por exemplo, que em 1806 escreveu a Sinfonia nº6, Pastoral, tendo como tema a recordação da vida campestre. Buscando expressar as sensações que o campo pode suscitar no homem, representava segundo Ilídio do Amaral, "uma reconciliação do homem com a natureza".<sup>xv</sup>

Sentimentos como alegria, medo, contentamento e gratidão são incitados apenas por sons, capazes de elevar o homem a locais até então adormecidos ou vividos.

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"<sup>xvi</sup>

A relação entre a abstração na pintura e a música é antiga, podemos citar desde Poussin, quando se utilizou dos modos da música grega para explicar sua pintura <sup>xvii</sup>, à Whistler que utilizou termos musicais como "arranjo", "harmonia" e "noturno" para batizar suas obras, de maneira a enfatizar os aspectos formais da pintura. Kandinsky explorou tal relação chegando a teorias filosóficas e espirituais.

A partir do século XX, depois de tantos acontecimentos e do imenso desenvolvimento dos meios de informação e tecnologia, unindo culturas tão diferentes, a paisagem assume infinitas formas. As ideias de Worringer sobre abstração agora já não são uma verdade única, não dão conta das diversas abordagens que se sucederam.

Não iremos nos aprofundar nas definições de paisagem nem nas discussões acerca da realidade. No momento, o que queremos analisar é de que maneira a paisagem se manifesta na obra de Bandeira de Mello. No trabalho desse pintor brasileiro a paisagem é um reflexo da

alma, uma representação interior. Em muitos casos, assume um caráter simbólico e psicológico, voltando-se para uma realidade atemporal e cosmopolita.

### **A PAISAGEM DE BANDEIRA DE MELLO**

Analisando o conjunto da obra de Bandeira de Mello percebemos que o interesse pela figuração, e pela presença do homem, são temas constantes em seu trabalho. Segundo o artista, o homem em sua obra é como o barro, ou seja, o meio onde molda as questões simbólicas referentes à existência da humanidade<sup>xviii</sup>. O homem aparece como membro de uma tribo e não como um indivíduo. A representação de um grupo, suas 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.”<sup>xix</sup>

No entanto 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.

A paisagem na arte é manifesta muitas vezes como uma pura abstração, intensificando ritmos, direções, aumentando a sensação musical da obra, criando a atmosfera do quadro. Na figura 2, acentua o dinamismo da cena por meio dos intensos contrastes de luz e sombra, além de criar o movimento, "corre" diante do olhar.



**Figura 2**  
*Sem título*, 1997.  
 Pastel e crayon sobre papel.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Arquivo Bandeira de Mello.

É certo que a paisagem não é somente um pano de fundo, ou apenas um elemento abstrato, dependendo da intenção do artista pode adquirir um caráter simbólico, ajudando na construção semântica da obra. Como exemplo, mencionamos a série de desenhos de Bandeira de Mello voltados para o tema do êxodo, representando as angústias internas que sempre assolaram o homem. As perguntas que nunca obtiveram resposta como: "Porque estamos aqui?" "De onde viemos?" "Para onde vamos?" "Quem somos nós?".



**Figura 3**  
*Sem título*, 2009.  
 Pastel e crayon sobre papel.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Foto de Bandeira de Mello.

Nesse caso a paisagem desértica, o espaço profundo e infinito, mostra a pequenez do homem diante de um universo imenso e desconhecido. Muitas vezes, dois grupos, em direções opostas, se esbarram pelo caminho. Um grupo ruma em busca de um lugar melhor

para viver, na direção da onde outro grupo acaba de vir, também insatisfeito com o que encontrou. Mas, mesmo inquieto, esse homem ainda tem esperança. Aliás, é ela quem o move, juntamente com o instinto de sobrevivência. Muitas vezes, encontramos um homem que aponta, talvez um líder, aquele que com entusiasmo comenta alguma coisa. Talvez a terra prometida, sonhada, aquilo que alimenta a expectativa. Os personagens representam sentimentos e emoções que sempre existiram e sempre existirão no homem como o medo e a união.

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. A musicalidade da abstração sempre está presente, e é ela quem nos mostra que ainda que se trate de sentimentos sublimes, como nos desenhos voltados para a temática do amor, estes são tão intensos e dramáticos quanto os da tristeza e da dor. Os graves contrastes de luz e sombra são como acordes menores, criando a atmosfera do desenho.

Toda paisagem é subjetiva, já que o olhar é pessoal. Não olhamos apenas com os olhos, mas com o intelecto e com todos nossos pressupostos e vivências.<sup>xx</sup> Mesmo que dois pintores se proponham a pintar os mesmo objetos de forma idêntica, ainda sim, farão leituras diferentes.<sup>xxi</sup>

A arte não é somente a representação fiel da natureza, senão perderia o seu sentido após a invenção da máquina fotográfica. Arte é poesia, uma forma de conhecimento sensível, tão importante quantas outras áreas do saber humano. Trata de assuntos e atinge lugares do homem tão próprios que só podem ser expressos desta forma. Segundo Bandeira de Mello, arte é linguagem, uma "ponte entre consciências", uma forma de fazer a viagem pelo universo desconhecido de uma maneira menos solitária.

Se pensarmos na paisagem sob a perspectiva do poeta português Fernando Pessoa, a perceberemos, assim como na obra de Bandeira de Mello, de um modo que difere da simples descrição. Permite-nos uma participação, nos torna coautores da obra no exato momento em que a criamos em nossa mente. Em um dos poemas de Pessoa, a medida poética, e não científica da paisagem, se mostra clara quando expressa:

Na distância imprecisa e vagamente perturbadora.  
Na distância subitamente impossível de percorrer.<sup>xxii</sup>

Na pintura, assim como na literatura, existem símbolos que instigam a imaginação. Nela, esses símbolos podem ser o significado da forma, ou elementos puramente abstratos, como; a cor, mancha ou tom que, organizados, criam significados.<sup>xxiii</sup>

Para o pintor Marcelo Duprat, o que caracteriza uma obra de arte é sua capacidade de relacionar esses diferentes elementos dentro de um espaço definido, harmonizando os dois aspectos – a abstração formal e a semântica num mesmo quadro – sem que as fronteiras entre eles sejam nítidas, ou seja, um complementando o outro.<sup>xxiv</sup>

A imagem antes de ser conceito é composta de elementos plásticos, ou seja, é linha, mancha, cor. A relação entre estes elementos cria um significado poético tão importante quanto o simbólico. Gauguin em uma de suas cartas chama estes elementos formais de aspecto musical da obra enquanto os elementos semânticos são chamados de literários<sup>xxv</sup>. Na obra de Bandeira de Mello não podemos separar os dois, pois o significado surge justamente da relação entre a forma e o conteúdo.

## **OS PRIMEIROS PASSOS DE BANDEIRA DE MELLO**

Lydio Introcaso Bandeira de Mello nasceu em 1929 na cidade de Leopoldina em Minas Gerais. Desde criança já se interessava pelo desenho e pintura, e seu pai, Lydio Machado Bandeira de Mello, jurista e filósofo brasileiro, não tardou em trazer do Rio de Janeiro tintas e materiais para o pequeno aprendiz. Levou o pintor paisagista Funchal Garcia, que havia sido seu aluno de Geometria, para que ensinasse as primeiras lições de pintura ao jovem artista. Funchal, também nascido em Leopoldina, em algumas conversas informais, ensinou como se preparava uma tela, além de opinar nas primeiras pinturas do jovem Bandeira de Mello.

Certamente as caçadas no mato, as pescarias nos rios, e as vivências nessa primeira fase de sua vida, ficaram marcadas em sua memória, e até hoje se manifestam em sua obra, ainda que, muitas vezes, indiretamente. O professor Antonio José da Silveira observa muito bem que as primeiras veladuras que Bandeira de Mello vivenciou, talvez tenham sido da terra sobre as casas e as árvores à beira das estradas mineiras<sup>xxvi</sup>. Seja por meio das cores terrosas, pelas longínquas montanhas de pasto, onde os postes somem em perspectiva, pelos cachorros magros vira-latas ou ainda pelos cavalos e bois que pastam no infinito, suas vivências no interior de Minas ajudaram-no a construir sua obra.





**Figura 4**  
*Sem título, s/d.*  
 Têmpera e óleo sobre madeira.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Foto de Bandeira de Mello.



**Figura 5**  
*Sem título, 1989.*  
 Têmpera e óleo sobre madeira.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Foto de Bandeira de Mello.

Em 1946, aos 17 anos, Bandeira de Mello veio pro Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Como estudante foi monitor da cadeira de Desenho de Modelo Vivo, regida pelo mestre Marques Junior, oportunidade que lhe permitiu tornar-se assistente e, mais tarde, professor da instituição. Neste período executou uma série de estudos do natural, trazendo para seu universo imaginário as novas vivências com mar e com a praia.

A partir da década de 1960, cada vez mais raros serão os estudos do natural, passando o pintor a preferir o processo de criação feito a partir das imagens guardadas na memória. Segundo Bandeira, este procedimento possibilita o artista a ser fiel ao seu universo interior. Desde o ato de observar, memorizar, organizar as imagens guardadas na mente, evocá-las e expressá-las sob a forma de arte, há todo um processo pessoal de seleção, que se manifesta como um filtro em cada uma destas etapas, tornando-se naturalmente particular.

O importante para o artista é a possibilidade de alterar a imagem (que já foi alterada inconscientemente durante as etapas de percepção e expressão descritas acima) intencionalmente, com uma finalidade poética. No ato de criação de Bandeira de Mello, seu olhar é voltado para seu mundo interior, o que se reflete, claramente, em sua obra.

## **O EXPRESSIONISMO: A PAISAGEM COMO REFLEXO DA ALMA**

Aproximadamente a partir da década de 1970, Bandeira de Mello passou a explorar a intensidade expressiva de gestos marcados e de contrastes violentos, se aproximando do expressionismo. E neste caso os desenhos mostram isso de forma mais evidente.

Do mesmo modo que Schopenhauer, expressa a "experiência de uma realidade voltada para um 'eu' defrontado com um mundo em colapso" <sup>xxvii</sup>. Parte de uma preocupação fundamentalmente existencial, "de sentimentos exaltados, ou seja, um aumento considerável do *páthos*, da dramaticidade" <sup>xxviii</sup>

Assim como para muitos expressionistas, a paisagem em sua obra é uma materialização das emoções internas, a face se transforma em espírito, seja do próprio artista, ou do personagem em cena.

Tal fato é bem explicado pelo crítico e teórico alemão de teatro Anatol 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 idéias universalmente válidas sobre a humanidade. <sup>xxix</sup>

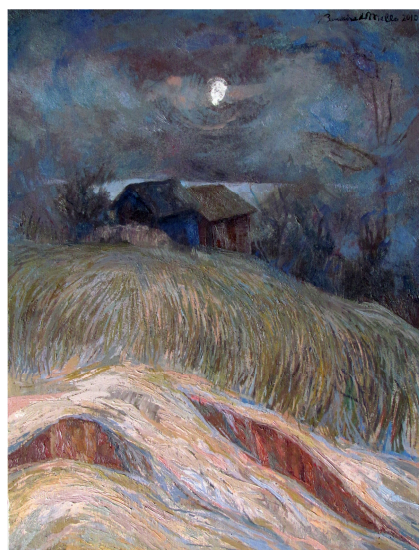
Em relação ao processo de criação de Bandeira de Mello, muitas vezes, a idéia surge de maneira fugaz, num lugar qualquer, onde o artista, para não perdê-la, a registra em um pequeno papel com um lápis que o acompanha em todo momento dentro de um estojo improvisado- um cabo de antena tampado por uma borracha de conta gotas, que carrega dentro de sua pochete.

A partir desse pequeno esboço o artista desenvolve, ou não, outro trabalho em maior formato. Sua pintura apresenta pinceladas marcadas, trazendo a tona o aspecto tátil. Os contrastes, sejam de matiz ou de valor, acentuam a dramaticidade e o movimento, de tal forma, que podemos chegar a sentir o vento que acaricia o capim da pintura *Agosto, sol e fumaça* (figura 6).

Tal clima e sentimentos, criados por essa técnica, nos fazem lembrar o pintor holandês do século XIX Van Gogh, também interessado nesta atmosfera. O movimento do pincel cria hachuras que passeiam pelo quadro unificando as áreas, intensificados pelas vibrações de quente e frio.



**Figura 6**  
*Agosto, sol e fumaça*, 1989.  
 Têmpera e óleo s/ madeira, 80 x 110 cm.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Arquivo Bandeira de Mello.



**Figura 7**  
*Sem título*, 2010.  
 Tempera e óleo sobre tela.  
 Coleção do artista, RJ.  
 Fonte: Foto do autor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato a presença do homem na obra de Bandeira de Mello é a essência de sua poética. E por isso Bandeira é antes um pintor existencialista do que paisagista. Contudo, o

conceito de paisagem está diretamente ligado ao homem, já que representa seu olhar sobre o espaço, sobre uma região. Sendo natural, artificial ou cultural, está sempre relacionada ao homem. O estudo da paisagem nos permite melhor entendê-lo, seja por meio das modificações efetuadas no meio ambiente<sup>xxx</sup>, seja por meio da arte, entendendo o modo como enxerga a vida.

Vimos que os interesses são variados, e isto confirma a subjetividade da paisagem, de maneira que o olhar nunca é igual. Alguns com uma postura mais científica; em outros, mais poética, ou ainda, filosófica. Mas em todas as obras, uma coisa é certa: a projeção de si mesmo (daquele que observa)<sup>xxx</sup>. Aqui, mais uma vez, podemos entrar num debate interminável, no qual alguns apontarão que a Geografia é o olhar neutro sobre o espaço<sup>xxxii</sup>. A nós, cabe unicamente estudar a paisagem dentro do contexto da arte, e neste, a subjetividade e a visão pessoal são de suma importância.

Nosso breve estudo sobre a paisagem 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 as dos grandes mestres, torna visível o invisível, nos faz nos projetarmos na obra e assim nos conhecer melhor.<sup>xxxiii</sup>

---

## NOTAS E REFERÊNCIAS

<sup>i</sup> AMARAL, Ilídio do. Acerca de "Paisagem": Apontamentos para um debate. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp. 75-81. 2001. p.76.

<sup>ii</sup> Apesar dos vários termos existentes na língua chinesa para expressar a paisagem, o surgimento de *sanshui* ("Os montes e as águas") enquanto o conceito que estamos discutindo no texto, inicia-se aproximadamente no século IV. A proximidade entre a religião e a natureza, no sentido de imanência, possibilitou que os orientais desenvolvessem esse olhar antes dos ocidentais. A frase de Confúcio(550-479 a.C) ,em seu *Analectos* (Lunyu, VI, 21), resume bem esta proximidade: " o homem de bem se satisfaz na montanha, o sábio se satisfaz com as águas". (BERQUE, Augustin. *El origen del paisaje*. Em: Revista de Occidente, n.189, pp.7-21. Madrid: jan. 1997).

<sup>iii</sup> Segundo Santo Agostinho (354-430), o homem é incapaz de alcançar a salvação sem a graça de Deus. E para alcançá-la é preciso buscar a verdade divina, que não se encontra no mundo dos sentidos, mas dentro de si mesmo. Em suas palavras: "Os homens vão admirar (et eunt homines mirari) os cumes das montanhas, as ondas enormes do mar, o extenso curso dos rios, as praias sinuosas dos oceanos, as revoluções dos astros, e não se acordam de olhar a si mesmos (Confissões, X, 8, 15)" (BERQUE, Augustin. *El origen del paisaje*. Em: Revista de Occidente, n.189, pp.7-21. Madrid: jan. 1997.)

<sup>iv</sup> "A paisagem é a expressão observável à superfície da terra, pelos sentidos, da combinação entre natureza, as técnicas e a cultura dos homens. Ela é, essencialmente, mudável e não pode ser apreendida senão na sua dinâmica, isto é, no quadro da história que lhe restitui a sua quarta dimensão. Se a ecologia lembra que a natureza tem as suas leis fundamentais e que é oneroso transgredi-las, a história ensina que o homem tem as suas razões que a natureza ignora. A paisagem é acto de liberdade; é uma poesia caligrafada na folha branca do

clímax. (CLAVAL *apud* PITTE, Jean-Robert. *Histoire du paysage français. I. Le Sacré de la Préhistoire au XVe siècle*, Paris, 1983. p.24).

<sup>v</sup> AMARAL, Ilidio do. Acerca de "Paisagem": Apontamentos para um debate. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp. 75-81. 2001. p.76.

<sup>vi</sup> MAXIMIANO, L. Considerações sobre o conceito de paisagem. *Ra'e Ga - O Espaço Geográfico em Análise*. Curitiba: Ed. UFPR. 2004. p.83.

<sup>vii</sup> "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 Teresa. Paisagem- Em busca do lugar perdido. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp.68-74. 2001. p.69).

Segundo Teresa Alves "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, 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 Teresa. Paisagem- Em busca do lugar perdido. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp.68-74. 2001. p.69.)

<sup>viii</sup> A origem da palavra agorafobia remonta a dois radicais gregos – ágora (ἀγορά) principal praça da [pólis](#) grega, na [Antiguidade clássica](#), que posteriormente passou a significar às praças compostas de edifícios públicos e onde se realizavam mercados e feiras livres. E o sufixo fobia, de fobos (φόβος) que quer dizer medo. Disponível em: <http://drauziovarella.com.br/letras/a/agorafobia/>. Acesso em: 24 abr 2013.

<sup>ix</sup> WORRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. p.30.

<sup>x</sup> *Id., ibid.*

<sup>xi</sup> *Id., ibid.*

<sup>xii</sup> "Somente nos povos civilizados do Oriente, cujo mais profundo instinto cósmico se opunha a um processo de racionalização e para quem a aparência exterior do mundo era tão somente o rutilante véu de Maya, seguiram conscientes do insondável caos dos fenômenos vitais sem desejar enganar pelo domínio externo do intelecto sobre o panorama universal. Sua agorafobia espiritual, seu instinto para a relatividade de todo o que é, não era, como nos povos primitivos, anterior mas sim superior ao conhecimento; se encontrava acima do conhecimento" (*Id., ibid.*: p.31).

<sup>xiii</sup> Apesar da *Sitbarkeith*, quando criada, estar relacionada às obras figurativas, foi de grande importância nas posteriores teorias acerca do abstracionismo formal.

<sup>xiv</sup> MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: una Investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971. p.77.

<sup>xv</sup> AMARAL, Ilidio do. Acerca de "Paisagem": Apontamentos para um debate. Em: *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia*. v. XXXVI, n.72, pp. 75-81. 2001. p.80.

<sup>xvi</sup> *Id. ibid.*

<sup>xvii</sup> POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1964, pp.121-125 *apud* VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007. p.194.

<sup>xviii</sup> Entrevista concedida ao autor em 2013.

<sup>xix</sup> GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.53.

<sup>xx</sup> "O artista é só um órgão receptivo, mais um bom aparato, sumamente complicado- É uma placa sensível, mas uma "placa" em que se tem comunicado sensivelmente depois de muitos banhos: estudos, meditações, sofrimentos e alegrias que ofereceu a vida."(CÉZANNE *apud* HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 2003. p.28).

"A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. Por exemplo, coisas que um arquiteto, um artista vêem, outros não podem ver ou o fazem de maneira distinta. Isso é válido, também, para profissionais com diferente formação e para o homem comum." (SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p.62).

<sup>xxi</sup> "A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada" (SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p.62).

<sup>xxii</sup> Trata-se do poema *Dois Excêrtos de Odes (Fins de Duas Odes, Naturalmente)* de Álvaro de Campos, um dos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/facam03.html>. Acesso em: 20 abr 2013.

<sup>xxiii</sup> “O significado da obra emerge da interação das forças ativadoras e equilibradoras”. (ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989. p.29).

<sup>xxiv</sup> Tal informação foi expressa pelo pintor e professor Marcelo Duprat quando este foi orientador do autor em seu trabalho de conclusão de curso na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2008.

<sup>xxv</sup> 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." (CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.64).

<sup>xxvi</sup> 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.

<sup>xxvii</sup> MATTOS, C. V. apud GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.53.

<sup>xxviii</sup> *Id., ibid.*: p.55.

<sup>xxix</sup> MATTOS, C. V. apud GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.53.

<sup>xxx</sup> "Mais do que uma morfologia, ou de uma tipificação de morfologias, as paisagens geográficas continham uma espessura antropológica, uma memória reveladora de diversas sedimentações ou marcas deixadas por sucessivas transformações. As paisagens eram patrimônio cultural, elemento imprescindível da identidade de um povo ou até de um modelo de coesão do Estado-Nação." e mais adiante "a paisagem fixou-se, assim, na sua dupla condição de realidade física e de construção ideológica, socialmente inculcada e difundida como um dos factores centrais da identidade nacional" (DOMINGUES, A. A paisagem revisitada. Em: *Finisterra : Revista Portuguesa de geografia*. v. XXXVI, n. 72, p. 55-66. 2001. p. 56).

<sup>xxxi</sup> "Parecendo evidente que a paisagem não é uma espécie de "revelação", ou seja, não existe fora da construção individual ou coletiva de um sistema de significantes (organizados de forma "científica" ou outra), torna-se necessário buscar aqui os novos pilares para a refundação do conceito." (DOMINGUES, A. A paisagem revisitada. Em: *Finisterra : Revista Portuguesa de geografia*. v. XXXVI, n. 72, p. 55-66. 2001. p. 62).

<sup>xxxii</sup> "O Espaço Geográfico, conceito de raiz neo-positivista, construiu-se com base numa ciência teórica que pretendia exorcizar a Paisagem como um verdadeiro obstáculo à construção de uma ciência que negava o excepcionalismo do discurso "paisagístico" e o seu caráter descritivo e, em última análise, subjetivo" (DOMINGUES, A. A paisagem revisitada. Em: *Finisterra : Revista Portuguesa de geografia*. v. XXXVI, n. 72, p. 55-66. 2001. p. 57).

<sup>xxxiii</sup> Tanto Kant quanto Theodor Lipps acreditavam que o prazer estético possibilitava o desenvolvimento de si mesmo. Para Lipps, o prazer obtido pela *Einfuhlung*, ou seja, processo de se projetar na obra, nos permite objetivar nossos valores e assim desenvolver nossa personalidade. (MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: una Investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971).