

Antônio Bandeira e a poética das cores
Gilmar de Carvalho (Org.)

Antônio Bandeira (1922 / 1967) é figura referencial nas artes do século XX. Quem diria que o menino que estudou pintura com dona Mundica e se extasiou diante das fagulhas da fundição do pai e da explosão de vermelho do flamboyant processaria tudo isso na sintaxe do abstracionismo? Bandeira superou paradigmas, quebrou regras e deixou as marcas de uma poética das cores.



Antônio Bandeira e a poética das cores

Organização
Gilmar de Carvalho

Antônio Bandeira
e a poética das cores

Antônio Bandeira e a poética das cores

Organização
Gilmar de Carvalho

Fortaleza
2012

Presidente da República Dilma Vana Rousseff
Ministro da Educação Fernando Haddad

Universidade Federal do Ceará

Reitor Prof. Jesualdo Pereira Farias

Editora UFC

Diretor e Editor Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Impressão Expressão Gráfica
Papel Miolo, Couchê Fosco 170g / Capa, Supremo 250g
Tipologia Gill Sans
Organização dos textos Gilmar de Carvalho
Revisão dos textos Lucíola Limaverde
Projeto gráfico e capa Tibério Gadelha
Orientação gráfica Aléxia Brasil

As obras apresentadas neste livro compõem o acervo do Museu de Arte da UFC e foram fotografadas por Júnior Panela. A organização deste livro contou com a efetiva colaboração da jornalista, historiadora e professora da UFC Ana Rita Fonteles Duarte. Foi publicado através de projeto da Coordenadoria de Comunicação Social e Marketing Institucional da UFC, sob a coordenação de Paulo Mamede.

Este livro homenageia os noventa anos de nascimento do pintor Antônio Bandeira e os quarenta e cinco anos de seu falecimento.

Ficha Catalográfica

C331a Carvalho, Gilmar de
 Antônio Bandeira: e a poética das cores / organização Gilmar de Carvalho.
Fortaleza: Edições UFC, 2012.
140 p. ; il.

ISBN : 978-85-7463-920-7

Obra patrocinada pelo Banco do Nordeste do Brasil S.A. - BNB.

1. Bandeira, Antônio, 1922-1967 - crítica e interpretação. 2. Pintura moderna - Sec. XX - Ceará (Estado). 3. MAUC - Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará -UFC. I. Título.

CDD : 759.98131
927.581

A “Cidade queimada de sol”, uma ardente homenagem a Fortaleza, expõe-se aos visitantes do Museu de Arte da UFC (MAUC). Na sala dedicada a Antônio Bandeira, essa e muitas outras telas dão o testemunho da criatividade, da ousadia e também da ternura que realça na produção do grande artista cearense.

Ligado à Universidade Federal do Ceará desde o início dos anos 1970, Bandeira tornou-se um dos ícones desta casa, pela grandeza de sua arte, pelo seu amor à cidade e pela contribuição que ofereceu à própria UFC, ajudando a torná-la um centro de difusão e preservação da cultura cearense.

Homenagear Bandeira, nesse contexto, é uma iniciativa sempre oportuna. Daí a alegria que sentimos, ao dar a público a presente obra, que retrata o pintor sob os mais diferentes ângulos e a partir da visão de um grupo seletivo de observadores das artes plásticas do Ceará e de outros estados.

Os textos mergulham na vida e na obra do artista, ressaltando aspectos que, em seu conjunto, explicam por que, através da pintura e do desenho, ele se imortalizou. As ilustrações de suas telas oferecem um testemunho que não podia faltar em obra desse jaez. As fotos, por sua vez, são um relato iconográfico do homem e do artista, que aqui posa vaidoso, que ali se revela descontraído e informal.

O livro pretende ser exatamente isto – um retrato de corpo inteiro, um repositório de impressões, análises e imagens que se somam para fixar de forma cada vez mais indelével, na memória dos cearenses, a figura imortal de Antônio Bandeira.

Jesualdo Pereira Farias
Reitor

Sumário

Cadinho de laços Pedro Eymar Barbosa Costa	09
Uma poética conciliadora: o discurso crítico e a abstração informal de Antônio Bandeira Almerinda da Silva Lopes	31
Bandeira e o silencioso movimento das cores Kadma Marques	51
A recepção crítica da obra de Antônio Bandeira no exterior Maria de Fátima Morethy Couto	63
Por entre imagens e poéticas de Antônio Bandeira Meize Regina de Lucena Lucas	91
O passado em vermelho e verde: uma árvore ficou na lembrança Fernanda Coutinho	99
Bandeira e a performance na fotografia Silas de Paula	111
Bandeira por Sérvulo Esmeraldo	123

Cadinho de laços
Pedro Eymar Barbosa Costa

Para Cleide e Francisco, coordenadores, em família,
da memória de Antônio.

Foram estreitas as ligações do pintor Antônio Bandeira com sua cidade natal, com a intelectualidade literária dos anos 1940, em Fortaleza, e com a Universidade Federal do Ceará, liderada por Martins Filho e representada por seu Museu de Arte. A soma desses elos propiciou, no início dos anos 1960, durante o segundo retorno de Bandeira ao Brasil, um cenário ideal para uma série de exposições do pintor no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) e a consequente formação de um acervo de 40 obras que passam, a partir de 1968, a integrar a sala permanente Antônio Bandeira. É sobre a intensidade desses laços e a configuração desse cenário o tema central do presente ensaio.

O filho que vai e volta

Sempre aporto no mar, pois tenho receio de voar nas nuvens (sou homem, não sou anjo), e navegando gosto também de ver a separação das águas – quase um milagre, quando se vem do Recife, o mar que antes era azul, de repente se transforma em verde. Aí jangadas vão aparecendo minúsculas e brancas, minúsculas gaivotas tentam beliscar peixinhos, e a gente sente que se vai chegando à terra.¹

São inúmeros os registros deixados por Antônio Bandeira de sua permanente afeição a Fortaleza e a sua gente. Impossível estar distante sem recordá-los. Impossível retornar ao país sem aportar mais que depressa em seu chão e abraçar sua gente. Bandeira atravessa o tempo “indo e voltando”² à sua cidade natal, “envelhecendo e remoçando com ela”³. Desde a infância, elementos da paisagem vão despertar a consciência de seu temperamento ígneo. “Infância girou em torno de árvore, era um sólido flamboyant ver-

melho preto e amarelo”⁴. As tardes com seus crepúsculos, “como estes que costumam aparecer por cá no mês de junho”⁵, deram a Bandeira a escala mural e a expressão dinâmica de suas formas. Mas a paisagem mais fecunda, aquela que consegue fundir o espetáculo maior das mutações da forma e das cores, movidas pelo movimento denso e rítmico de gestos afetivos e precisos, sobre um chão de terra de rio queimada, sob um teto de telhas carregadas das tisanas da fomalha, onde triunfam as réstias de luz solares e a explosão das fagulhas dos metais esmerilados, foi, sem dúvida, a fundição do pai. Bandeira toma o cadinho, elemento central de seu pensamento plástico e de seu temperamento ígneo transformador; como “receita psico-plástico-poética”⁶. Com esta receita como filtro, Bandeira tanto interpreta seus quadros – cadinho de emoções, fundindo homens e bichos, cidades, trens, navios, árvores e lixo – como a estende à visão de sua cidade Fortaleza – cadinho de raças –, de gente a quem ele devota um carinho transfigurado pela emoção. A começar pelo pai, pela família. É com eles que, mesmo à distância, Bandeira vai compartilhar seus mais significativos momentos. No frio do Sul, é para a família que vai a primeira imagem do filho viajar às vésperas de partir para a França.

A tarde estava friinha demais. Arranjamos (eu e o Dedé) um fotógrafo italiano que reproduziu nossa “fachada” por alguns cruzeiros. Quero que guardem com bastante amor minha primeira “careta” fotografada no Rio, e no Passeio Público. Sempre de vocês.

Em Paris, às margens do Sena, é para a família o registro do encontro íntimo com águas do rio escrito no verso de uma foto:

Bebendo água nas margens do Sena. Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha.⁷

1 Manuscrito inédito de Antônio Bandeira para o catálogo de sua exposição no MAUC, em 1963.

2 Do poema de Antônio Bandeira: “Cidade queimada de Sol: uma homenagem à Fortaleza”. 1960.

3 Ibid.

4 Do depoimento de Antônio Bandeira, *Clã*, n. 20, 1964, p.93.

5 DIAS, Milton. *Clã*, n. 20, out. 1964. p.107.

6 Do depoimento de Antônio Bandeira, *Clã*, n. 20, 1964, p. 93.

7 Manuscrito no verso de uma foto, arquivo da família.

Bandeira faz questão de partilhar com o seu grupo familiar todos os momentos de transformação de sua imagem e da conquista de novas paisagens. Em Cannes, Capri, Florença ou Paris, há sempre um momento dedicado à gravação de uma imagem, há sempre um texto escrito para um cotidiano familiar onde o menino distante reencontra a infância.

De Paris abraço toda minha família, Yara, a cachorra e até as galinhas e os pombos. Antônio. Maio, 47⁸.

Outros elementos referentes à paisagem familiar adquirem em Bandeira um significado mágico. Em 1963, ao escrever uma apresentação para o catálogo de sua exposição no Museu de Arte da UFC, Bandeira, após enfatizar sua presença com um “mais uma vez retorno a terrinha”, pergunta:

Às vezes fico me indagando o que há com Fortaleza, porque inspira esse amor tão forte. Depois de meditar um pouco respondo a mim mesmo. É brisa, é luz, é gente. É esse ventinho que faz com que a gente se balance na rede, mas sem indolência porque é balanço mesmo, e entre meio dormindo e acordado – talvez sonhando acordado, nos traz um bom pensamento (amor presente ou passado, trabalho sadio, fruta da infância)⁹.

São inúmeras as ocasiões em que Bandeira deixa-se fotografar numa rede. Esta faz parte indispensável do seu retorno à terra, do seu reencontro com o aconchego familiar: Depois vem a cidade, a rua, o bater pernas pelas calçadas, o mercado, as feiras, os bichos, o areal, o mar: “Em seguida vem a alegria do povo, a algazarra das gentes, o colorido das massas, uma agitação própria que anuncia o progresso de uma grande cidade nascente”¹⁰.

Esse é o Bandeira simples do povo, filho das brincadeiras de rua. Que vai e volta. Que se espanta diante da cidade que cresce, mesmo que continue amando-a intensamente, com um amor sedimentado na longínqua infância. E por isso confessa:

8 Manuscrito no verso de uma foto, arquivo da família.

9 Manuscrito inédito, acervo MAUC, 1963.

10 Manuscrito inédito, acervo MAUC, 1963.

Egoisticamente gostaria de ter ainda encontrado Fortaleza com retretas nas praças e paradas de bonde, com meninos brincando ciranda no areal das ruas¹¹.

Mas, de um modo geral, Bandeira reencontra a cada retorno a mesma cidade, o mesmo conjunto de vínculos afetivos básicos que são suas fontes primárias de inspiração:

De volta das largas andanças e ausências longas se reintegra na sua terra, no meio de sua gente, como se tivesse partido na véspera e faz uma ciranda de ternura entre os que aqui ficaram, faz uma ronda por todos os lugares que conheceu e que amou¹².

A partir de 1960, um novo lugar incorpora-se à sua rede afetiva: a UFC, o MAUC, cadinho de memória das artes. É nesse espaço que Bandeira vai deixar a prova maior do afeto à cidade, doando ao museu recém-criado a imagem-símbolo de uma cidade, cidade especial, cadinho de raças, *Fortaleza queimada de Sol*, uma homenagem de sua arte a Fortaleza.

||

Dois grupos inseparáveis

É a história de dois grupos que olham resolutamente para a frente e que para a frente caminham sem tergi-versar, enquanto aporrinhados vão ficando para trás os que resmungam e nada dizem e nada fazem¹³.

A década de 1940 em Fortaleza assistiu ao nascimento irmanado de dois grupos artísticos: O Clube de Literatura e Arte (Clã)¹⁴ e a Sociedade Cearense de Artes

11 Manuscrito inédito, acervo MAUC, 1963.

12 Entrevista a Milton Dias. *Clã*, n. 20, 1963. p.108.

13 MEDEIROS, Aluísio. *Crítica, segunda série (1946-1948)*. Fortaleza: Edições Clã, 1946. p.16.

14 Para mais informações, ver: MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Clã: trajetórias do modernismo em revista*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

Plásticas (SCAP)¹⁵. O primeiro era um grupo de intelectuais, era um grupo de romancistas, contistas, críticos e poetas.”¹⁶ O segundo, um grupo de pintores que “reuniam-se num cubículo, [...] em tamboretos sujos de tintas, entre telas e cavaletes.”¹⁷ A fusão dos dois grupos veio a ocorrer, segundo Aluísio Medeiros, quando:

Alguém desceu daquele cubículo e veio avisar cá embaixo ao grupo que já existia, que outro grupo estava em formação. Um grupo de pintores, disseram. Por escuras e sujas escadas o grupo de intelectuais subiu. Deixou a planície e subiu. Encontrou então o escuro cubículo dos pintores¹⁸.

Ou, talvez, segundo Mario Baratta:

Clã foi gerada dentro do atelier da SCAP, o grande útero aberto dentro das noites e dos dias a todos os amores. Lá era o ponto de encontro das forças de criação¹⁹.

12 O mais provável, porém, é que o berço dessa fusão se tenha dado por ocasião do movimento gerador do primeiro Congresso de Poesia do Ceará, em 1942, que desejava também um clube para os escritores, um ateliê para os pintores e um teatro para atender aos que se dedicavam, como autores e atores, às artes cênicas. O fato é que, desde então, pelo menos nos vinte anos seguintes, os dois grupos vão caminhar juntos.

O intercâmbio entre os dois grupos, na prática, se fará visível tanto no sentido dos pintores para os escritores como no sentido inverso. Os pintores entram em cena como ilustradores de poemas, criadores de capas de livros ou como retratistas perpetuando a imagem dos es-

critores. Os escritores, por seu lado, vão encarnar aquele personagem tão necessário à afirmação do movimento modernista nas artes plásticas. Refiro-me ao crítico.

De escritor, de jornalista, até mesmo de novelista já em atividade e exercendo alguma influência sobre seus leitores, o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: o dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos²⁰.

O poeta e crítico literário Aluísio Medeiros é um desses representantes oriundos daquele grupo literário. De formação socialista, Aluísio fundamenta sua crítica na análise temática cujo valor maior mede-se pelo olhar denunciador das condições das camadas sociais menos favorecidas, numa deliberada defesa de uma arte de tese²¹. Sua análise sobre o III Salão de Abril e sobre o trabalho de Antônio Bandeira vai destacar e enaltecer os motivos preferidos pelo pintor:

Prostitutas de olheiras cansadas que chafurdavam no imundo pântano da sociedade dagora, desempregados com fome, velhos casebres desmoronando dos bairros pobres, crianças barrigudas de verme e impaludismo, bêbedos e lavadeiras, botequins, toda a paisagem socialmente humana de uma classe que sofre a mais desumana e brutal das explorações²².

Mas sua crítica não é só temática. Vai se expandir na abrangência de uma outra missão da crítica moderna: “a tentativa de decifrar e de teorizar as novas formas plásticas”²³. Abrindo o comentário anterior, Aluísio apresenta Antônio Bandeira como:

Dono de violentas pinceladas e de resoluções violentas de plástica, inconfundível no tratamento dos motivos de

15 Para mais informações, ver: ESTRIGAS, Nilo Firmeza. *A fase renovadora da arte cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

16 MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.18.

17 Ibid., p.19.

18 Ibid.

19 Clã, n. 27, p.26.

20 COUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Martins Fontes, p.37.

21 O termo arte de tese ou arte engajada aparece aqui como contraposição à arte pela arte. Ver: MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.33.

22 MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.20.

23 COUQUELIN, Anne. Op. cit. p.41.



13

Sem título
Guache sobre cartão
68 x 51 cm
1963

sua preferência.²⁴

Em 1946, surge a primeira edição, o número zero, da revista *Clã*. A partir de 1948, com a edição do número 3 (junho de 1948), inicia-se uma série de artigos sobre os pintores scapianos. Começa com “Uma apresentação de Antônio Bandeira”, escrita por Otacílio Colares. Bandeira está em Paris. O texto exalta a acelerada conquista do espaço artístico carioca e parisiense por Bandeira. Apresenta algumas narrativas como testemunho de sua popularidade em Paris. Louva o seu autodidatismo e apresenta duas ilustrações de poemas de autoria de Bandeira como prova das qualidades que caracterizam o bom pintor: “excelência de temas, força de concepção e de realização, vigor no traço, liberdade e ousadia na feitura”²⁵.

Nas edições seguintes, Aldemir e Barboza Leite são apresentados por Otacílio. Na apresentação deste último, o autor declara que a “união entre intelectuais e artistas se faz numa atmosfera mais elevada, que não proporciona o desejo ou a necessidade de traçar fronteiras e rumos certos determinados, deixando a cada um liberdade para a expressão de sua mensagem”. Após exaltar a liberdade dos artistas cearenses, deixa clara uma diferença fundamental entre o vanguardismo de Antônio Bandeira e Aldemir Martins em contraposição à postura “bem comportada” de Barboza Leite.

Em 1951, Antônio Bandeira vem a Fortaleza e expõe no IBEU. A revista *Clã* de dezembro de 1951 traz um novo artigo sobre Bandeira, intitulado “Antônio Bandeira e a pintura”, assinado pelo pintor Mario Baratta. A arte de Bandeira, já mergulhada no abstracionismo, enfrentava a natural resistência perceptiva de um meio dominado pelos modelos clássicos, carecendo, portanto, de uma ponte esclarecedora. O núcleo central desse artigo gira em torno da explicação do “processus” de realização artística em Bandeira.

24 MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.20.

25 MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.20.

Pintar para Bandeira é criar ritmos e harmonias coloridas que expressem na tela as impressões de seu universo. Não faz um abstracionismo em que a forma seja eliminada totalmente. Permanece em suas telas a preocupação do espaço tridimensional, se bem que em forma não perfeitamente definida. Dando à parte inferior de seus trabalhos um trato mais largo, com formas de dimensão maiores cria uma agradável impressão de espaço. Ao lado há uma ausência de perspectiva de cor que aproxima o horizonte do quadro como se tudo fosse visto do Alto.²⁶

Sobre sensíveis influências na obra de Bandeira, Baratta faz referência a Mondrian, Kandinsk, Paul Klee, Marin e Masson. Por fim, sintetiza a pintura de Bandeira, configurando-a como sendo possuída de:

Cores surdas – terras, bruns – a fazer fundo a estridentes gritos de vermelho; harmonias de verdes, ressonâncias de boninas. Tudo ritmo, harmonia, música.²⁷

Embora o texto seja prolixo em relação às análises plásticas, está acompanhado de apenas um desenho de Bandeira, que pouco ilustra os argumentos plásticos declarados.

A década de 1950 instala a Universidade Federal do Ceará, e a revista *Clã* passa, a partir do número 15, a ser editada na Imprensa Universitária. Em suas páginas, que antes noticiavam a criação da instituição universitária, agora já são difundidas as ações da Universidade do Ceará em prol do desenvolvimento literário, artístico e científico. Grande parte dos intelectuais que compunham a base do grupo literário integram o corpo docente da instituição, entre eles Fran Martins, diretor da revista desde 1948.

Nenhum pintor recebeu por parte da revista *Clã* uma atenção maior. A edição de *Clã* 19, de maio de 1960, coloca-o mais uma vez em destaque, uma década depois do artigo de Baratta. Bandeira, depois de mais uma temporada na Europa, está outra vez na terra. Seu currículo já dispensa apresentações. Seu sucesso

26 BARATTA, Mário. *Clã*, n. 11, 1951. p.70.

27 BARATTA, Mário. *Clã*, n. 11, 1951. p.71.



15

Cidade em festa
Óleo sobre tela
200 x 534 cm
1961

é incontestável. Melhor estratégia será ouvi-lo, deixar que ele mesmo descreva o processo de sua realização artística, seus projetos, suas fontes de inspiração. Nada melhor que entrevistá-lo, e coube a Antônio Girão Barroso a gestão de um diálogo intitulado:

Antônio Bandeira
O artista que o Ceará deu ao mundo
Uma conversa que abrange os velhos tempos de
Fortaleza e as coisas novas da pintura

Sobre os velhos tempos, Girão vai apenas comentar: “lembramos da formação do grupo de artistas a que pertenceu aqui, de par com a formação do grupo desta revista”²⁸. É a palavra de Bandeira que categoricamente abre a entrevista.

Minha pintura é uma pintura de vanguarda, com base nas experiências do cotidiano, é uma pintura de vivências.²⁹

16 Faz questão de enfatizar que suas fontes de inspiração localizam-se num plano de uma maturação subjetiva, num campo dimensional de pura afetividade.

Vejam o que eu trouxe do Cariri: cerâmica, esses “ex-votos de madeira, tudo tão primitivo e puro. Não me vão servir de modelos, a não ser modelos afetivos”³⁰.

E prossegue no esclarecimento de suas fontes de inspiração:

Não sou autor de um quadro, mas de uma série deles, que ainda não terminou. O que fiz até hoje só pode ser apreciado no seu conjunto. É por isso que posso dizer que gosto de pedaços de trabalhos meus, uns aqui, outros adiante, noutros quadros. O que me interessa é o todo que vou compondo quadro a quadro. Na pintura, a gente se alimenta tal e qual, segundo dizem, o caranguejo na lama, quando não há comida, isto é da própria carne. O pintor se alimenta da sua pintura.³¹

28 BARROSO, Antônio Girão. *Clã*, n. 19, 1960, p.46.

29 Ibid.

30 Ibid., p.47.

31 Ibid., p.49.

Quando indagado sobre seus poemas e que destino lhes deu, responde:

Continuam no fundo das malas. Às vezes relendo um verso, uma frase, parto para um quadro. A inspiração tem vindo assim em mais de uma oportunidade.³²

Por fim, Bandeira confessa sua fonte maior de referência: Paul Klee. A entrevista vem ilustrada com duas pinturas de Bandeira do ano de 1953. É o espaço de Clã dando visibilidade à sua abstração.

Em 1961, Bandeira inaugura a programação artística do recém-fundado Museu de Arte da UFC. Nos textos de apresentação, dois representantes oriundos de Clã: Fran Martins e Aluísio Medeiros. Fran fala em nome da Instituição Universitária e celebra o encontro do pintor com o recém-inaugurado Museu.

E vem o Museu e convida Antônio Bandeira para fazer uma amostra dessas telas que representam o melhor de sua última fase de pintura. Depois de se apresentar nos mais destacados centros de arte do mundo, vem o Bandeira, humildemente, deixar em sua terra uma semente que certamente brotará. Aqui ficará uma sala sua, que será sempre renovada porque tanto o Museu como o Bandeira não estacionarão nesse começo.³³

Aluísio, por seu lado, relembra os primeiros momentos da vida artística de Bandeira, em Fortaleza, quando:

não se inclinava servilmente à natureza circundante. Casas, pessoas, flores, nuvens, redes de dormir, ruas, o “atelier”, tudo passava por uma transfiguração lírica. Tudo recebia um tratamento plástico onde estava presente o próprio Antônio Bandeira.³⁴

32 Ibid., p.50.

33 MARTINS, Fran. *Clã*, n.20, out.1964, p.100.

34 MEDEIROS, Aluísio. *Clã*, n.20, out.1964, p.101.



17

A grande cidade vertical

Óleo sobre tela
162 x 97 cm
1960

Medita sobre o caminho percorrido por Bandeira ao perceber que:

Com tratamento diverso seus temas de hoje são os mesmos de ontem: "As árvores", "Noite sobre a Cidade", "Paisagem Longínqua", "Cidade Adormecida", "Marítima Verde", "Bairro Noturno", "Flora Azul".³⁵

Em seguida traça um retrato do introvertido personagem:

Assim, Antônio Bandeira ao contemplar o mundo que já conhece volta-se para dentro de si, qual um explorador incansável do território infinito das emoções, a fim de perpetuar em novas transfigurações o que existe de incorruptível, atravessando os tempos, no universo de ontem, no de hoje e por certo no do futuro.³⁶

Bandeira expõe novamente no Museu de Arte da UFC em 1963. O Grupo Clã está mais uma vez presente no catálogo deste evento através de uma dupla participação de Milton Dias. A apresentação intitulada: "O colecionador de crepúsculos" e uma entrevista intitulada: "Diálogo sem censura", à semelhança do que fizera Girão na *Clã* 19.

18

No "Colecionador de crepúsculos", Milton destaca o encontro de Bandeira com um de seus temas básicos, o pôr de sol e a sua progressão pelos sóis de outros mundos, para, finalmente, saudar os frutos do seu retorno.

uma mostra do maravilhoso que habita seu grande mundo, traz uma das suas numerosas cidades, esta dourada, um casario branco sob sol vermelho e jangadas, cais noturnos, barcos, campos queimados, vegetais, paisagem atormentada, alguns navios [...] e paisagem transparente, paisagem agreste, paisagem atormentada, morro vermelho, janelas, sombrias árvores azuis que de súbito se iluminam neste "azul noite de luar", destinado a se fixar para sempre, inelutavelmente, dentro dos olhos de quem o vê.³⁷

A entrevista revela um pintor realizado profissio-

nalmente, pois vive da sua própria arte. Maduro no seu processo criativo, Bandeira é preciso quando aponta os motivos que inspiram sua arte.

Todos e tudo. Estou sempre disposto a receber emoções para transmiti-las ao meu trabalho. Porém minha pintura é mais de metamorfose, de transfiguração.³⁸

Metamorfose e transfiguração são os elementos que Bandeira utiliza para definir o que é imanente na sua relação com a pintura.

Meu quadro é sempre uma seqüência do quadro que já foi elaborado para o que está sendo feito no momento, indo esse juntar-se ao quadro que vai nascer depois.³⁹

Uma resposta merece um especial destaque. Quando perguntado como havia encontrado o grupo Clã, a resposta é de uma franqueza que beira a indelicadeza, atitude tão pouco vista em Bandeira. Mas afinal o diálogo sem censura prevalece:

Disperso e sem nenhum entusiasmo. Nem aquele passado tão movimentado deixou marca. Sobravam livros publicados, mas até isto já cheira a fruta do passado. Gostaria que Clã se agrupasse e produzisse algo importante.⁴⁰

Estamos em 1963, e a última publicação de Clã datava de 1960. A dispersão do grupo era um fato incontestável, como também disperso de há muito ficara a SCAP.

No meio do ano seguinte, Bandeira viaja para a Europa. Neste mesmo ano, em outubro, a revista *Clã* 20 lhe dedica um primoroso documentário de 40 páginas: retratos de Bandeira, fotos de trabalhos antigos e recentes, entre eles "Amazonas guerreando", já no acervo do MAUC. Os artigos são, na maioria, de catálogos do MAUC. Reapresenta-se um depoimento e um poema de Bandeira, os textos de Milton Dias, Fran Martins e Aluísio Medeiros

35 Ibid., p.102.

36 Ibid.

37 DIAS, Milton. *Clã*, n.20, out.1964. p.108.

38 Catálogo MAUC, 1963.

39 Ibid.

40 Ibid.



19

Sem título
Litogravura
48 x 34,5 cm
1960

e um poema de Carlos Drummond de Andrade. Antônio Bento, Jorge Amado e Bardi entram com comentários das recentes exposições de Bandeira no Rio e na Bahia. Sua assinatura e suas mãos estão impressas, datadas de 1964. O "Diálogo sem censura", de 1963, também é reapresentado. Mas há um curioso detalhe. Agora a resposta à pergunta de como encontrou o grupo Clã reaparece recebendo uma extensão conciliatória.

Disperso e sem nenhum entusiasmo. Nem aquele passado tão movimentado deixou marca. Sobravam livros publicados, mas até isto já cheira a fruta do passado. Gostaria que Clã se agrupasse e produzisse algo importante. Até que enfim isso aconteceu agora, o apoio com que Clã continuará a representar a cultura do Nordeste brasileiro.⁴¹

20 É quase certo que Bandeira tomou conhecimento antecipado dessa publicação e talvez tenha mudado sua resposta a partir de uma releitura da entrevista, ou quem sabe tenha sido aconselhado por Milton Dias ou Fran Martins. Laços profundos uniram Fran Martins e Milton Dias ao pintor Antônio Bandeira, desde os remotos anos da década de 1940. Quando contempladas as imagens fotográficas dos três, em diversas ocorrências sociais no âmbito da Universidade Federal do Ceará ou quando relidos os catálogos das exposições de Bandeira no MAUC, temos de admitir que, dispersas ou não, contínuas ou descontínuas, as relações entre os dois grupos, conforme profecia de Aluísio Medeiros,⁴² continuavam até ali inseparáveis. Descortinava-se, no entanto, um novo e gigante cenário para a continuidade dessas relações.

Dois Antônios

Antônio Bandeira ia nos explicando tudo, com abundância de pormenores. Às vezes a mesma pergunta era feita por dois ou três integrantes da Embaixada. E o pintor, com uma paciência beneditina, atendia a nossa curiosidade, entendendo que desejávamos tirar o máximo

41 Clã, n.20, out.1964. p.113.

42 MEDEIROS, Aluísio. *Crítica, segunda série (1946-1948)*. Fortaleza: Edições Clã, 1946. p.20.

proveito, no menor espaço de tempo possível.⁴³

A sempre constatada afeição demonstrada por Bandeira à sua Fortaleza, onde a cada retorno da Europa realizava exposições de seus trabalhos mais recentes, e o acompanhamento e difusão de sua trajetória pelos aliados de Clã, alguns deles a serviço da Universidade Federal do Ceará naquele momento, produzindo os textos dos catálogos de suas mostras, foram fatores de significativa importância para o acolhimento e a difusão da obra de Antônio Bandeira em Fortaleza, através do MAUC. Mas esses fatores não são suficientes para explicar a intensidade das relações de Bandeira com o Museu da Universidade Federal do Ceará, onde, num curto espaço de quatro anos, realizou duas exposições individuais e duas coletivas. Foi fotografado frequentemente em reuniões sociais da instituição e, ao final deste período, deixou agregado à instituição universitária um acervo de 40 obras, entre vendas, doações e mais um grande painel realizado por encomenda. Tão estreita relação decorre de um laço maior: a sólida e conseqüente amizade estabelecida entre o pintor Antônio Bandeira e o professor Antônio Martins Filho, fundador da Universidade Federal do Ceará e de um Museu que teve a sua programação oficial de atividades inaugurada com uma mostra de Antônio Bandeira.

A história desses dois personagens, cujas vidas foram marcadas por migrações permanentes, idealização e determinação, tem também em comum o brilhantismo e a velocidade de ascensão em suas respectivas carreiras. Antônio Bandeira sai de Fortaleza em 1945. Passa pouco tempo no Rio de Janeiro, onde obtém uma bolsa de estudos do governo francês. Na França, depois de uma fase inicial de estudos, ainda preso ao mundo figurativo, vai engajar-se, a partir de 1949, no movimento abstracionista. Antônio Martins Filho, depois de viver sua menoridade na região do Cariri, migra para Caxias, no Maranhão, onde exerce atividades como comerciante e depois comerciante. Em 1937, depois de concluir o curso de Ciências Jurídicas e Sociais, em Teresina, transfere-se para Fortaleza,

43 MARTINS FILHO, Antônio. *Memória, maioridade*. Tomo I. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1995. p.331.



21

Sem título
Litogravura
48 x 34,5
1960

onde abre escritório de advocacia. Em 1943, ocupa interinamente, na Faculdade de Direito de Fortaleza, a cadeira de Direito Comercial, da qual se tornará catedrático, por concurso, em 1945. Como professor da Faculdade de Direito, passa, a partir de 1948, a liderar o movimento para a criação de uma universidade no Ceará.

Uma pequena interrupção nas ações deste movimento o levou a idealizar uma viagem de professores e alunos da Faculdade de Direito com o objetivo de conhecer a realidade das universidades e centros culturais europeus, excursão que ficou conhecida como Embaixada Clóvis Beviláqua, ocorrida em 1949.⁴⁴ Entre as cidades a serem visitadas pelo grupo, estava Paris. O encontro aí ocorrido entre Bandeira e Martins Filho, por este relatado em suas memórias, traz alguns aspectos que aqui merecem destaque. O primeiro diz respeito à tão lendária e decantada popularidade do artista cearense na França.

...o noturno parou em diferentes estações e só chegou à Gare de Lion, em Paris, às seis e quinze da manhã. Fazia frio e nós estávamos sem reserva de hotel. Ribamar Cortez, que falava um pouco de espanhol, entendeu-se com um motorista que, em troca de um preço duplicado, concordou em levar os seis brasileiros ao endereço do pintor Antônio Bandeira, com quem desejávamos contactar. A Concierge não sabia quem era Bandeira, porém, quando a palavra foi pronunciada em língua francesa, tudo ficou resolvido: "Oui, Oui: Monsieur Bandeira, 2^{ème} étage, juste en face".⁴⁵

Martins Filho reforça o cabedal de notícias, quase folclóricas, sobre a popularidade de Bandeira em Paris, notícias essas tão presentes no artigo de Colares em 1948.

Um segundo aspecto vem do relato da dramática situação financeira vivida por Bandeira naquele ano de 1949, período de vital importância na sua transição artística para a abstração e cheio de planos e projetos de exposição. A percepção de Martins Filho não podia ser mais clara.

Tive pena da situação em que se encontrava o já famoso pintor cearense, radicado em França há mais de dois anos. A pobreza do apartamento e do pequeno atelier

ali montado bem traduziam a séria abertura financeira em que se encontrava o nosso talentoso conterrâneo, que teimava em permanecer no maior centro mundial dos artistas - Paris.⁴⁶

Naquela oportunidade, manifestou-se em Martins Filho não apenas um ímpeto de generosidade, mas a ágil capacidade de gerir seus próprios empreendimentos, já tão vivenciada nas gestões de suas empresas comerciais, quando sabia com perspicácia atrair, para a consecução de suas ações empresarias, colaboradores cuja competência assegurassem o sucesso de suas iniciativas.

Disse-lhe que desejava realizar um programa de natureza cultural, aproveitando os turnos da manhã e da tarde, em apenas cinco dias. Para isso iria necessitar da ajuda dele, Bandeira, e do apoio da Embaixada do Brasil, à qual vínhamos recomendados pelo Ministro da Educação.⁴⁷

Aceito o convite, Antônio Bandeira é imediatamente atrelado ao grupo.

Naquele exato momento, o mais importante seria resolvermos o problema de nossa hospedagem. Sem perda de tempo, dirigimo-nos para o Quartier Latin e nos hospedamos no Hotel de la Harpe, na rua do mesmo nome, num ponto estratégico e equidistante da Sorbonne e da Notre Dame. Alugamos quatro apartamentos - um para mim e os outros para os cinco bacharelados e também para o Bandeira, que ficou incorporado à Embaixada.

Nos cinco dias passados em Paris, onde foi cumprida uma programação que incluía visitas a universidades e a museus, o grupo foi ciceroneado por Antônio Bandeira como membro da Embaixada Clóvis Beviláqua. A cordialidade e a paciência do guia cearense teve uma recompensa financeira, ocorrida em duas circunstâncias, relativa ao seu engajamento na Embaixada. Na primeira, passou a receber o "jeton" diário a que teve direito como membro da embaixada. Na segunda, ao ser convidado a acompanhar o grupo à Itália e recusando o convite por necessidade de preparar uma exposição para Londres, recebeu então, de Martins Filho, um presente que não poderia ter vindo em melhor ocasião.

44 Para mais informações ver: MARTINS FILHO. Ibid. p.309-321.

45 Ibid., p.330.

46 Ibid.

47 Ibid.



23

Sem título
Litogravura
34,5 x 48 cm
1960

Disse ao Bandeira que havia procedido a um balanço nas disponibilidades da Embaixada Clóvis Beviláqua e verifiquei que estava havendo um superávit, em virtude da alteração do nosso programa. Assim, a quantia que eu iria aplicar, na hipótese de ele viajar para Roma, eu gostaria de lhe passar às mãos, porque facilitaria a execução de seu programa em Londres. [...] Insisti e disse-lhe que considerasse aquela pequena ajuda como retribuição pelos inestimáveis serviços que ele nos prestou em Paris.

Finalizando a narrativa desse encontro, Martins Filho declara ter ouvido de Bandeira, tempos depois, que para ele, “a partir daquele momento, começou uma nova fase de vida”.⁴⁸

Um reencontro entre os Antônios ocorrerá onze anos depois, em 1960. Bandeira retorna ao Brasil em 1959.⁴⁹ Cumpre uma longa agenda de exposições no Rio e em Salvador e em Buenos Aires. Em 1960, visita duas vezes Fortaleza. Bandeira já é possuidor de uma linguagem gráfica personalíssima, que rapidamente se impõe no universo da crítica. Martins Filho não só realizara o sonho de criação de uma universidade, como é conduzido ao seu cargo administrativo maior: Como reitor da Universidade liderava um movimento artístico, tendo como centro das ações a Reitoria e a Concha Acústica, palcos de ocorrências de literatura, música e teatro. O *Boletim da UFC*, editado pela Imprensa Universitária, entre tantas funções administrativas, passa a registrar todo um conjunto de espetáculos artísticos. No que tange às artes plásticas, vai ser mantida uma programação de exposições. Tendo como base de ação a cultura popular, mais precisamente a xilogravura, vai ser iniciada por Martins Filho uma cultura de memória, fenômeno novo na história das artes plásticas cearenses, direcionada à criação de um lugar de memória, de um Museu de Arte.

Coube ao pintor maranhense Floriano Teixeira tarefa fundamental de colaboração nesta empreitada. É provável que a primeira passagem de Floriano por Fortaleza seja no

IV Salão de Abril, onde Aluísio Medeiros registra a maciça participação de artistas maranhenses.⁵⁰ Floriano é premiado no VI Salão de Abril e no XIV, este realizado com o apoio da Universidade Federal do Ceará, tendo como palco o Salão de Mármore da Reitoria. Nessa época, Floriano já pertencia ao quadro de servidores da UFC, contratado para a função de desenhista, em abril de 1956. Em 1958, por portaria do reitor, inicia uma viagem à região do Cariri com a finalidade de coletar material artístico e folclórico para a Universidade. Aos poucos, vai o reitor Martins Filho constituindo um acervo e desenvolvendo a ideia de criação de um Museu. Ao comentar as atividades da UFC, nos últimos meses de 1959, Martins Filho já faz referência ao Museu de Arte, “cujo acervo artístico ia cada vez mais aumentando”.⁵¹ Em 1960, a coleção de xilogravura popular da Universidade Federal do Ceará é exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. No catálogo dessa exposição, Martins Filho discorre sobre o valor da gravura anônima nordestina e a necessidade de preservação dessa memória. Nesse mesmo ano, entra em ação a pintora Heloísa Juaçaba com a coleta de grandes coleções de objetos populares. Começam também as aquisições de obras de Raimundo Cela e de Chico da Silva.

Também em 1960, a Universidade Federal do Ceará adquire os primeiros trabalhos de Antônio Bandeira, conforme recibo assinado pelo artista, datado de 31 de dezembro.⁵² Fica agendada também uma exposição do pintor para o ano seguinte, bem como a execução de um painel para a Faculdade de Direito, que Bandeira antevê como sendo:

uma pintura decorativa, explorando um tema relacionado com o direito, a liberdade, porém sem esquecer – é claro – o lado arquitetônico da obra, que considero importantíssimo. Será uma pintura funcional.⁵³

Bandeira visita a Universidade. Ao lado de um gru-

48 Ibid., p.333.

49 O primeiro retorno ao Brasil foi em 1951. Realiza exposições, concede entrevistas e, mais uma vez premiado, retorna à Europa, onde vai viver de sua própria arte expondo suas obras em vários centros europeus. Volta novamente ao Brasil em 1959.

50 MEDEIROS, Aluísio. Op. cit. p.24.

51 MARTINS FILHO, Antônio. Op. cit. p.192.

52 Prestação de contas, acervo MAUC.

53 BARROSO, Antônio Girão. *Clã*, n.19, 1960. p.47.



25

Sem título
Litogravura
48 x 34,5 cm
1960

po de intelectuais, visita a Concha Acústica. Sobre a atuação de Martins Filho, emite o seguinte comentário em sua entrevista a Girão Barroso:

Pareceu-me que o reitor Martins Filho está realizando uma obra notável em prol da cultura no Ceará. Sei que essa obra vem tendo grande repercussão no Sul. Parte importante dela é a referente às comunicações e intercâmbio, inclusive com o exterior.⁵⁴

Ainda em 1960, Martins Filho dá um passo definitivo para a inauguração do Museu de Arte:

Destinei um dos imóveis próximos à Reitoria para a sede do Museu, no qual foram feitas as adaptações estritamente necessárias para que nele pudéssemos instalar oficialmente o Museu de Arte

26 O edifício estava situado em frente à Reitoria, antiga sede do colégio Santa Cecília. Avarandado no pavimento inferior e cercado por mangueiras, possuía no pavimento superior um grande salão com janelas laterais, ao lado de uma sala menor. Esses espaços foram adaptados para salas de exposição. Neste cenário, foi realizada no dia 25 de junho de 1961 uma exposição de instalação do Museu de Arte. O ato solene de inauguração foi aberto com o corte da fita simbólica pelo comandante da 10ª Região Militar. Estiveram também presentes o Arcebispo de Fortaleza, doutor Antônio de Almeida Lustosa, e o Governador do Estado, Parsifal Barroso, cujos depoimentos estão registrados no livro de assinatura de visitantes. Representando os artistas populares, estão presentes Chico da Silva e Chico Santeiro. Sobre essa exposição, assim se refere o boletim oficial da Universidade:

Foi instalado no dia 25 de junho o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Abrangendo vasto campo artístico, o Museu da Universidade tomou para si a missão de familiarizar o nosso povo com tudo que diz respeito à arte, através de exposições permanentes, conferências e cursos a serem ministrados por especialistas no assunto. Em sua exposição comemorativa de instalação, o Museu de Arte promoveu a maior mostra já realizada no Ceará, constante de várias seções de pintura e esculturas sacras, pintura clássica e moderna, desenhos, guaches, escultu-

54 Ibid.

ras dos mais famosos artistas nordestinos e xilogravuras populares.⁵⁵

No dia 15 de julho de 1961, as salas de exposição do MAUC, agora revestidas de cortinas, vão receber os trabalhos de Antônio Bandeira, denominada de exposição de inauguração, diferindo da anterior exposição de instalação. As autoridades oficiais também se fazem presentes a esse evento, mas é outro grupo de autoridades que vem a se constituir foco das atenções.

INTELECTUAIS PRESENTES À EXPOSIÇÃO DE BANDEIRA

Veio à Fortaleza, a fim de participar da abertura da exposição de Antônio Bandeira, no Museu de arte da Universidade do Ceará, uma caravana de intelectuais guanabarrinos, alguns deles cearenses radicados no Rio de Janeiro, integrada por Orlando Mota, Eneida de Moraes, Augusto Rodrigues, Paulo Silveira, Maurício Meira, Aluísio Medeiros, Alcides Pinto, Goebel Weyne, Waldir Ayala e Fausto Cunha. Referidos intelectuais foram alvo de várias homenagens por parte da reitoria, tendo retornado ao Rio bem impressionados com o trabalho de natureza artística e cultural que vem sendo desenvolvido pelo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.⁵⁶

A boa impressão do grupo, no entanto, não era restrita apenas à natividade do Museu de Arte, com a mostra de Bandeira. A agitação cultural que se desenrolava centrada na Reitoria da UFC foi percebida e narrada por Waldir Ayala num pequeno artigo publicado no seu retorno ao Rio.

A convite do dinâmico reitor Martins Filho, da Universidade do Ceará, integramos, na semana passada, uma caravana de intelectuais para uma visita de três dias a Fortaleza, e mais especialmente para assistirmos à inauguração do Museu do Ceará, com uma exposição do conhecido Antônio Bandeira. Pudemos constatar "in loco", uma efervescente onda de trabalho cultural, da qual, sem dúvida, o reitor Martins Filho é a válvula impulsionadora. Assim, vimos o Museu de Arte Sacra e o de Arte Popular; visitamos as instalações da Universidade, com uma notável "Concha Acústica", para audições musicais de coro e orquestra de câmara, filarmônica e sinfônica. Assistimos a uma apresentação (em estréia) da tragédia "Macbeth" de Shakespeare, pelo grupo liderado

55 *Boletim da Universidade do Ceará*, Fortaleza, v. 7, n. 3, maio-jun. 1961.

56 Ibid.



27

Sem título
Litogravura
34,5 x 48 cm
1960

por B. de Paiva...⁵⁷

Durante o período da exposição, são adquiridos doze trabalhos de Bandeira, e, em solenidade realizada na Reitoria da UFC, no dia 18 de julho, o pintor apresenta ao reitor Martins Filho uma carta na qual formaliza o ato de doação de quatro óleos ao MAUC.

Fortaleza, 18 de julho de 1961

Ao Exmo Sr:

Prof. Antônio Martins Filho

Magnífico Reitor da Universidade Federal do Ceará

Magnífico Reitor:

Louvando a iniciativa da Universidade Federal do Ceará em criar um Museu de Arte, que sem nenhuma dúvida virá elevar ainda mais o nível cultural de nossa terra e desejando contribuir pessoalmente para a constituição de seu acervo, venho, pela presente, oferecer ao MAUC os seguintes quadros de minha autoria, que figuram na exposição que ora realizo no mesmo:

1-CIDADE QUEIMADA DE SOL

Óleo sobre tela 1,20 X 1,20-1959

2-SELVA NOTURNA

Óleo sobre tela 1,20 X 1,20-1959

3-A GRANDE CIDADE VERTICAL

Óleo sobre tela 1,62 X 0,97-1960

4-PAISAGEM AZUL

Óleo sobre tela X0,97 X 1,62 -1960

Desejando mais uma vez que o MAUC venha preencher suas altas finalidades culturais e educativas, congratulo-me com Vossa Magnificência pela brilhante realização que, enriquecendo nosso patrimônio artístico, está a merecer os aplausos de todos os cearenses.

Atenciosamente

Antônio Bandeira ⁵⁸

Os anos de 1961 e 1962 são de fundamental importância na afirmação do MAUC como instituição cultural e como lugar de difusão da memória artística. Os apelo feitos por Bandeira aos membros do grupo Clã, em 1960,⁵⁹ quando dizia: "Vocês bem que podiam fazer mais coisas, lançar-se mais, projetar-se mais" e "utilizem os serviços do Itamarati para aparecer fora do Brasil, na Europa" vai encontrar resposta no intenso intercâmbio do MAUC com os centros culturais na-

57 AYALA, Walmir: Visita à Fortaleza. *Jornal do Brasil*, 1961.

58 *Jornal Unitário*. Fortaleza, 1961.

59 Entrevista concedida a Antônio Girão Barroso. *Clã*, n.19, 1960. p.47.

cionais e estrangeiros, ilustrado principalmente pelo acervo de xilogravura popular que circula pela Europa ⁶⁰, capitaneado por Lívio Xavier ⁶¹ e Sérvulo Esmeraldo. ⁶²

Em 1963, Bandeira retorna ao MAUC. Toma-se um frequentador assíduo da instituição universitária, não apenas das exposições do MAUC,⁶³ mas participando da recepção a ilustres visitantes, como a atriz Tônia Carrero e o embaixador Lincoln Gordon. Quase no mesmo período de sua exposição, o Museu de Arte da UFC realiza, em Salvador, no Museu de Arte Moderna, uma exposição intitulada *Oito artistas do MAUC*. Bandeira é um deles. A pedido de Lívio Xavier, escreve a apresentação publicada no catálogo da mostra. Inicialmente Bandeira relembra os anos 1940, sua relação com a SCAP e com o grupo Clã. Em seguida, exalta a Universidade e o Museu na estreita relação entre o popular e o erudito. E, antes de apresentar os participantes da exposição, manifesta sua admiração ao causador do movimento artístico, responsável pelo acolhimento de sua arte.

Não posso deixar de louvar a iniciativa de nosso Reitor; o professor Antônio Martins Filho, que com determinada coragem e clarividência, tanto tem impulsionado o movimento de arte no Ceará. E tenho certeza, mesmo que venha depois outro Reitor – e quantos Reitores vierem –

60 Exposições de xilogravura ocorreram na Biblioteca Nacional de Paris, Museu de Arte da Basileia, Museu de Arte Popular de Viena, Museu de Arte Contemporânea de Madrid, Palácio de La Virreina em Barcelona e na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa.

61 Lívio Xavier, técnico de educação da UFC, segue para a Espanha, em janeiro de 1961, como bolsista brasileiro do Centro de Cultura Hispânica, com o objetivo inicial de adquirir formação em museologia e crítica de arte. Permanece em Madri até junho do mesmo ano, onde, como ouvinte, frequenta cursos de museologia e história geral da arte, na Biblioteca Nacional.

62 O artista plástico Sérvulo Esmeraldo, por sugestão de Fran Martins ao reitor Martins Filho, atua na França como representante do Museu de Arte da UFC, de julho a dezembro de 1961, onde passa a atuar em parceria com Lívio Xavier na observação dos museus, agendando exposições de xilogravura e adquirindo material artístico para o Museu de Arte da UFC.

63 Além da mostra individual, Bandeira participa de suas exposições coletivas: *A paisagem cearense* e *Oito artistas do MAUC*.

que a semente está já plantada e que a árvore crescerá.⁶⁴

Em 1967, Bandeira e Martins Filho encontram-se na França pela última vez, três meses antes do falecimento do pintor:

Aconteceu que o pintor Antônio Bandeira marcou um encontro nosso, na manhã do dia 13 de julho. Compareci ao bar mencionado pelo Bandeira, no Quartier Latin e ali, além do famoso pintor cearense, estavam dois outros artistas: uma desenhista grega e um escultor da Dinamarca, especialista em esculturas com a utilização de metais. No grupo eu iria participar; não como Reitor ou educador, mas como crítico de arte, que sempre desejei ser.⁶⁵

Na impossibilidade de qualquer documentação sobre os assuntos partilhados nesse encontro, não custa nada ousar imaginá-los. Impossível que dois migrantes, desbravadores e construtores de seus próprios caminhos, não aludissem, Bandeira e Martins Filho, aos pontos iniciais de suas jornadas. Uma rua e um flamboyant na infância de um, uma estrada de ferro e a seca de 15 na infância do outro. Os momentos comuns: a embaixada Clóvis Beviláqua e as exposições inaugurais do MAUC. Por certo Martins Filho lembrou alguns de seus sonetos e outros de Augusto dos Anjos, e Bandeira lembrou seu romance ainda inédito, o Pai Sabino, e falou de Klee. Foi um encontro alegre: “exageramos no vinho, misturado ao melão e com ovos cozidos...”⁶⁶ Por certo não faltou assunto nem gargalhadas. Riram plenamente como costumavam rir. Talvez da crítica ou dos críticos. Riram da poesia e da arte, ou por certo apenas riram pelo prazer do riso. Sorriam, enfim, o sorriso que só podem rir os vitoriosos, os que conseguiram tecer seus próprios destinos. Destinos cujos laços exuberantes e circunstancialmente unidos foram determinantes para a criação de uma parceria que a história da arte tornou indissolúvel e inesquecível.

64 Catálogo da exposição *Oito artistas do MAUC*. Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963.

65 MARTINS FILHO, Antônio. Op. cit. p.444.

66 Ibid.

Uma poética conciliadora: o discurso crítico e a abstração informal de Antônio Bandeira
Almerinda da Silva Lopes

O transcurso dos 40 anos da morte do pintor cearense torna-se um momento singular para revitalizar o nome do artista – que foi injustamente esquecido –, como para lançar um novo olhar sobre sua obra, também pouco conhecida do público atual, pois raramente foi exposta em instituições culturais brasileiras e estrangeiras, após 1967, quando ocorreu sua morte prematura em Paris.

Antônio Bandeira foi um dos pioneiros formuladores da abstração informal no Brasil e até mesmo na França (considerando ter aprimorado a praxe e reordenado a linguagem poética na Escola de Belas Artes, na Academia da Grande Chaumiére, na convivência com artistas e com o ambiente cultural de Paris, logo após o término da Segunda Guerra), quase nada foi feito, até então, em ambos os países, seja para salvaguardar a sua memória, seja para avaliar o significado de sua pintura no âmbito do modernismo. Embora os articulistas da imprensa fizessem verdadeira apologia da integração do artista e do reconhecimento de sua pintura na capital francesa, facilmente se deduz hoje que o abatimento e a crise gerados pelo armistício dificultaram a vida dos milhares de artistas estrangeiros que lá atuaram na época. O brasileiro, certamente, não seria nenhuma exceção, pois para sobreviver contaria apenas com o ínfimo valor de uma bolsa de estudo que lhe concedeu o governo francês, e esporadicamente conseguia vender algumas de suas telas.

No caso específico da historiografia da arte, restam inúmeras lacunas a serem preenchidas no nosso país, sendo a abstração informal ou lírica apenas um desses hiatos. A carência de pesquisas acadêmicas que investiguem e aprofundem a compreensão da especificidade dessa linguagem e a dificuldade de publicar os estudos concluídos ainda não permitiram que se traçasse, no Brasil, um panorama mais completo do modernismo. E, se não é possível uma visão de conjunto daquela vertente abstracionista no nosso país, as pesquisas realizadas até então nesse setor sequer permitiram uma investigação teórica consistente sobre a sintaxe e o estatuto formal da pintura produzida pelos artistas brasileiros mais atuantes e significativos.

Mesmo que a poética bandeirana já tenha sido objeto de dissertações e teses acadêmicas, o fato de esses estudos não terem sido publicados tanto dificulta a difusão e o acesso do grande público a esses conhecimentos quanto impede uma avaliação mais ampla de sua contribuição individual na formulação da abstração lírica, nos âmbitos nacional e internacional.

No caso específico da crítica jornalística, muito daquilo que se escreveu a respeito de Bandeira, desde sua ida para Paris, em 1946, até sua morte, assentou muito mais na excentricidade do artista do que em sua obra. A dificuldade de aceitação e compreensão da linguagem abstrata, até pelo menos o início da segunda metade da década de 1950, desviou muitas vezes as análises da poética para o perfil do cearense: negro alto e forte, calmo e bem-humorado, sorriso largo e atitudes elegantes, atributos que alguns articulistas remetiam a algum suposto rei africano, ancestral do artista. Nas rodas boêmias de Saint-Germain-des-Prés e entre seus amigos e companheiros de circuito artístico, foi muitas vezes referendado como a transfiguração tanto de Oteló como de Ogum.

Poucos perceberam que na figura do “boêmio ocasional” habitava o “trabalhador infatigável”, autor “de uma seriedade, de um laconismo e de uma casmurrice monacal”¹. Procurando não incorrer no mesmo equívoco e tentando reverter o vaticínio atribuído ao artista, procuramos centrar a abordagem deste ensaio na singularidade de sua obra. Para contextualizar e melhor compreender o significado da pintura do cearense, não se descarta o diálogo paralelo com a poética abstracionista e com a produção de outros artistas.

Ao chegar a Paris, Antônio Bandeira procurou não se abater pelo clima de depressão e de crise, tendo de enfrentar e superar toda ordem de dificuldade para sobreviver. Tal ambiente engendrou um regime de urgência, dada a necessidade de superar os fantasmas do conflito bélico. A ameaça de destruição da natureza e uma série

1 A FALSA legenda criada em torno de Bandeira, o pintor. *Jornal de Notícias* (SP), 10 abr. 1951. BEZERRA, João Clímaco. Antônio Bandeira. *O Jornal* (RJ), 30 out. 1969.

de atitudes em cadeia que expunham a crueldade humana, a insensibilidade e o equívoco do investimento na razão faziam nascer também um novo pensamento, uma nova espiritualidade e uma nova poética. O abstracionismo não geométrico, centrado na questão da autonomia, na liberdade expressiva e no resgate do vínculo idealista ou romântico, parecia ser, naquele momento, a que melhor se adequava à nova realidade.

Para tal formatação, contribuíram artistas franceses, mas principalmente estrangeiros chegados de todas as partes do mundo à “Cidade Luz”, antes e durante a Guerra, os quais se integraram à chamada Escola de Paris.

As denominações: abstração informal, abstração lírica e tachismo se mostram impróprias para definir a verdadeira acepção estética e a intenção dos artistas, mas talvez se possa entendê-las melhor pela especificidade dessa nova linguagem que rompia com a premissa representativa ou mimética das formas, opunha-se à racionalidade matemática e à ortodoxia das tendências geométricas ou construtivas que a precederam. Embora o tema da paisagem fosse muitas vezes evocado pelos abstracionistas líricos, inclusive por Bandeira, as formas eram transfiguradas ou dissimuladas pelo ritmo da linha, pela escrituração do gesto pulsante e pelo emprego de cores puras e explosivas.

Os partidários dessa vertente estética não se vincularam nem a referências teóricas nem ao emprego de conceitos ou regras fixas. Todavia, é bastante citado por críticos e historiadores, o interesse que os escritos de Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard e as ideias do lógico Stéphane Lupasco despertaram nos abstracionistas líricos franceses e da ligação de amizade e trocas mútuas que se estabeleceram entre aqueles pensadores e artistas.

Lupasco chegou a enfatizar que os procedimentos e preceitos defendidos pelos artistas não se contrapunham aos novos paradigmas da ciência, pois, por caminhos diferentes, ambos tentavam compreender e desvelar a dimensão profunda da realidade. Através da “fenomenologia”, Merleau-Ponty contribuía para a compreensão do prazer físico e da atitude ritualista empreendida pelo

corpo sensível, na escrituração do gesto e do dripping sobre grandes suportes, por artistas como Pollock, Gorky, Soulages, Rothko, Mathieu, Wols e até Antônio Bandeira. Segundo Merleau-Ponty, “o corpo é o veículo do ser no mundo”, o que significa que ele é um meio privilegiado e definido para o homem se “aproximar, se confundir com certos projetos e neles se engajar continuamente [...]. A experiência motora do corpo [...] fornece-lhe uma maneira original e originária de acessar o mundo”².

Ao questionar o investimento na razão, a busca da subjetividade e da interioridade, e ao tomar consciência de que possuíam um corpo integral, que sobrepunha matéria e espírito, sentimento e razão, ação e pensamento, muitos artistas propugnaram uma relação mais efetiva e profunda exterior/interior, através de uma nova topologia espacial e da recuperação do sentimento e da emoção como principais corolários da poética informal ou lírica. No clima de depressão da Guerra, tal linguagem expressiva subvertia o pensamento e os valores estéticos do passado, promovendo uma espécie de sismologia da forma. Através de uma nova concepção de forma e de espaço e por meio de uma profusão de gestos e signos individuais, os artistas instauravam a ideia de assepsia, num mundo que utopicamente aspirava renascer dos escombros da Guerra, mais humano, fraterno e justo.

Surgida, simultaneamente, em diferentes localidades do mundo, a abordagem proposta dialoga somente com a vertente informal francesa, em virtude de ter sido em Paris que Bandeira se radicou. Formulada principalmente por jovens, vindos de todas as partes do mundo para aquela capital europeia antes e durante a guerra, o cearense se juntou a eles, contribuindo, assim, para a formulação e a definição daquilo que alguns teóricos nomearam de Segunda Escola de Paris.

Deve-se salientar que essa denominação não diz respeito especificamente a qualquer Escola destinada ao ensino artístico, nem remete a um grupo coeso, considerando

2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945, p. 97-164.

que foi integrada por artistas de diferentes gerações e por seguidores de diferentes conceituações e sintaxes estéticas. Foi criada pela crítica de arte para conceituar e diferenciar a morfologia das manchas e dos signos, formalizadas pelos abstracionistas líricos franceses da dos oponentes americanos.

Embora em termos poéticos as linguagens abstracionistas desenvolvidas pela Escola de Paris e pela denominada Escola do Pacífico pouco se diferenciavam, os discursos críticos, marcados pela necessidade de defender um terreno mercadológico em ascensão, proclamaram a superioridade ou a maior consistência poética da produção de uma Escola em relação à outra.

A crítica americana, liderada por Clement Greenberg, sem negar a herança dos artistas europeus que se exilaram na América do Norte durante a Segunda Guerra, observava que seus conterrâneos conseguiram intercambiar elementos assimilados com valores culturais autóctones, caldeando-os na vertente denominada de expressionismo abstrato. Livre do peso da tradição e estimulada pelo momento de ascensão econômica, a crítica americana mostraria confiança, eficiência e ousadia publicitária na defesa daquela linguagem poética, visando melhorar a baixa reputação que a cultura e a arte dos Estados Unidos desfrutavam no mundo.

Mostrando-se mais agressivo e mais bem preparado que os críticos franceses, Greenberg defendeu com astúcia a supremacia do expressionismo abstrato sobre a vertente similar europeia, além de anunciar bombasticamente o deslocamento do centro cultural do mundo de Paris para Nova Iorque. Esse mesmo crítico, usando de forte poder de persuasão, atestava que o expressionismo abstrato era, naquele momento, a linguagem expressiva que mais bem traduzia os ideais democráticos e o espírito jovial da América do Norte.

Por sua vez, a crítica francesa, liderada por Leon Dégand, Michel Tapié e Michel Ragon, além de menos convincente, confirmava a visão retrógrada de uma Europa arrasada e carcomida pela Guerra, não levando a sério a gramática abstracionista, até pelo menos o início da década de 1950. E mesmo que se engajassem, a partir de então, na

defesa dessa linguagem poética, o faria impulsionada tanto pela onda de novas ideias que se sucediam rapidamente no pós-guerra como pela ousadia do discurso dos americanos, o que explica a falta de ousadia e de convicção ao discorrer sobre as premissas estéticas da abstração informal parisiense.

Basta citar que alguns críticos não reconheceram sequer a possibilidade de mestiçagem da abstração com determinadas formulações extraídas de algumas tendências vanguardistas que a precederam. Numa matéria publicada na revista *Cimaise*, em 1955, Claude Hélène Sibert observava que, se a história da arte registra o nascimento da arte abstrata em 1910, os franceses não tomariam conhecimento da existência dessa linguagem antes de 1945³. Nesse mesmo texto, a historiadora francesa referia-se à surpresa e à inquietação que provocaram nos estudantes da Universidade de Paris (Sorbonne), em 1946, as obras de Klee e Kandinsky, permitindo que eles se familiarizassem pouco a pouco com “uma linguagem artística que, tomando cores e linhas como tema e assunto, desvelava na superfície da tela uma composição independente, livre, viva e com vida própria, que era a própria expressão da ideia de liberdade”, tão propalada naquele momento⁴. Sibert observava, ainda, que embora artistas como Mondrian e Kandinsky já tivessem realizado em Paris exposições quase clandestinas durante a ocupação nazista, respectivamente nas galerias Pierre e Jeanne Bûcher, foram eventos isolados que, apesar de sua importância, passaram praticamente despercebidos à maioria. Assim pontuou o diálogo e a fruição que ela e outros jovens pintores estabeleceram, então, com as obras daqueles e de outros artistas:

Era uma viagem interior que os mesmos propunham, num universo e num clima próprio. [...] A atração que a arte abstrata exercia sobre muitos jovens pintores se dava pela via da autenticidade, embora essa forma de arte originasse o que alguns denominavam de pesquisas monótonas e quase idênticas (em diferentes partes do mundo).

3 SIBERT, Claude Hélène. L'Exotisme dans l'art abstrait. *Cimaise*, 6 maio 1955, p. 6.

4 Ibid.



35

Paisagem branca
Óleo sobre tela
72,7 x 59,8 cm
1960

Por outro lado, percebia-se que alguns procuram um espaço outro, um tempo diferente. [...] Mas se alguns desses pintores procuraram liberar também o sonho ou a obsessão [...], competia ao interlocutor sentir tal viagem.

A esclerose duma certa arte abstrata logo seria destacada por todos. Mas é provavelmente na América que atualmente mais se luta contra ela⁵.

A relação entre o tachismo e tendências vanguardistas nascidas pouco antes igualmente em Paris, como o surrealismo abstrato, seria negada veementemente pela crítica francesa, talvez pelo fato de que a vertente onírica causou, desde sua origem, apreensão e inquietação a uns e foi rechaçada ou entendida como tabu por outros. Por essa razão, a herança estética mais frequentemente citada para referendar a vertente informal ou lírica foi o impressionismo.

Ao rechaçar a ligação com o surrealismo, os franceses asseguravam que a abstração lírica não se pautava numa conceituação meramente subjetiva nem constituía um processo poético irracional embasado no puro automatismo psíquico. Porém, a identificação com o impressionismo apenas confirmava a dificuldade da crítica de arte parisiense de se libertar da referência figural e de outros valores passadistas.

Um dos críticos que mais bem defenderam tal posição foi Léon Degand, investindo todos os esforços na tentativa de explicar a contradição e as incoerências do programa surrealista, que, segundo ele, apoiava-se no puro psiquismo. Ponderava que, embora a linguagem artística figurativa ou abstrata fosse um “meio rico de significações e de ressonâncias, formado segundo as necessidades psíquicas”, a linguagem abstrata “ofercia ao psiquismo palavras, frases, e uma sintaxe instável, o que significava, sem dúvida, que foi concebida e se apoiava numa lógica”⁶.

Georges Limbour, por sua vez, formulou longas reflexões na tentativa de discorrer sobre as premissas da

Escola de Paris. Num texto crítico datado de 1957, observava que sob essa denominação foram reunidos artistas de todas as nacionalidades, com outros nascidos no interior ou em Paris, em torno de algumas condições ou interesses comuns:

Mesmo que o nome Escola seja impróprio e que seja empregado por falta de um outro que precisa ainda ser inventado, uma realidade se esconde atrás desse termo, mas é uma realidade dificilmente percebida, uma realidade movente e complexa, pertencente mais à intuição que à razão, porque ela é da ordem da paixão. Seu caráter é afetivo. O que une os pintores dessa escola é a atmosfera de Paris, uma alta temperatura espiritual, propícia à criação artística. Em nenhuma outra cidade do mundo existe semelhante paixão pela pintura. (...). A Escola de Paris é, antes de tudo, um centro de paixão, um clima mais ou menos febril ou exaltado, de pesquisas, de inspiração, de sugestões e de mudança de idéias: um lugar de ardor e de emulação. Esse ardor é sustentado pela multiplicidade e uma diversidade de galerias, grandes ou pequenas, número esse que cresce dia após dia⁷.

Embora Antônio Bandeira e outros integrantes dessa Escola não refutassem a referência nem rompessem definitivamente com a representação figural, como possibilidades de evocar o mundo analógico, todos recorreriam, paralelamente, a signos abstratos ou isentos de uma preocupação referencial, por meio dos quais estabeleceram uma espécie de intermediação interior-exterior, subjetivo-objetivo, controle-acaso, dualidade que possibilitava articular uma nova fenomenologia das imagens visuais.

Os abstracionistas informais propugnaram a substituição do caráter meramente representativo ou mimético do signo pela evocação de uma outra realidade, recriando-a e transfigurando-a por meio de uma linguagem articulada por arcabouços lineares e manchas de cores efusivas e reverberantes. Essa nova pintura não deixava de mostrar conexão com a ciência moderna, que revisava, então, todos os seus antigos valores, confirmando que a matéria era algo informe e fragmentária, decompondo-se em partículas minúsculas, imperceptíveis ao olho humano.

5 Ibid., p. 7-8.

6 DEGAND, Léon. Attention aux simulateurs. *Art d'Aujourd'hui*, Paris, série 5, fev. 1954. p.11.

7 LIMBOUR, Georges. La nouvelle École de Paris. *L'Oeil*, Paris, n.34, out. 1957. p.59.



37

Paisagem azul
Óleo sobre tela
162 x 97 cm
1960

A detonação da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, que em poucos minutos reduziu as coisas, a paisagem construída pelo homem e os seres vivos a uma imensa nuvem de poeira, não apenas gerou medo e horror; como deflagrou uma experiência confirmadora da fragilidade do mundo. A explosão mantinha similaridade com um imenso cogumelo e seria mencionada por críticos, teóricos e artistas, a exemplo de Wols (pintor alemão radicado na França e um dos primeiros artistas a se exprimir por meio da escrituração do gesto impulsivo e da mancha), para definir os efeitos visuais do tachismo e da abstração informal.

Se isso reafirmava a necessidade de rotular e de classificar; também alinhava com a analogia que alguns estabeleceram entre o abstracionismo lírico e determinadas estruturas visuais ou eventos figurais por vezes inusitados, a maioria dos artistas informais, entre eles Antônio Bandeira, pontuavam sem rodeio ou preconceito que eram herdeiros de pintores que os precederam, sendo Paul Klee talvez o mais vezes citado. O mundo exterior ou analógico continuaria sendo para muitos desses pintores o ponto de partida (ou mesmo de chegada), singularidade que pode ser percebida tanto pelos títulos das obras – que induziam o interlocutor a ver nas pinturas a mesma relação que o artista tinha em mente –, sem contar que uma espécie de arcaçou residual ou figural impregnou grande parte das obras classificadas como abstracionistas informais ou líricas.

Respeitadas as respectivas individualidades, artistas como Antônio Bandeira, Atlan, Bazaine, De Stael, Bissière, Wols, Mathieu, Hartung, Poliakoff, Michaux foram alguns dos formuladores desse novo gênero de abstração na capital francesa, expresso pela espontaneidade da mancha e pela escrituração do gesto, contrapondo-se ao formalismo da abstração geométrica, vertente que não recebeu acolhida significativa naquele ambiente artístico. Em contraposição, a liberdade das formas e dos signos que emergiam da matéria ou que eram gerados com toques ágeis do pincel e cores vivas, luminosas e reverberantes projetaram a abstração informal da Escola de Paris em diferentes partes do mundo, em virtude de seus respectivos integrantes terem participado de coletivas e realizado exposições individuais em diferentes continentes.

Ao se fixar pela primeira vez em Paris, Bandeira era um jovem provinciano, inexperiente e desconhecido fora dos limites de sua Fortaleza natal. Sua linguagem poética não havia atingido a maturidade nem adquirido consistência. O contato com a vanguarda francesa revelou-lhe linguagens desconhecidas e instigaram-no a dialogar com elas. Iniciava-se aí um variado naipe de experimentações formais, deformações, transfigurações das formas, que revelava afinidade com os preceitos estéticos do expressionismo, fauvismo, cubismo e surrealismo. O artista recorreu, em paralelo, a diferentes suportes e materiais, lançando mão da técnica do óleo ou revitalizando e atribuindo dignidade a processos menos nobres: nanquim, guache e aquarela, utilizando-os isolada ou conjuntamente na formulação de uma mesma tela. Por meio deles, Bandeira procurava ampliar as possibilidades do laboratório pictórico e definir as bases de sua linguagem expressiva.

A remodelação e a transfiguração mais radical de sua poética por meio de um processo de análise e de síntese de signos e estruturas figurais ocorreram, todavia, por volta de 1949. Nessa época, as formas e os signos que povoavam as composições pareciam arrancados ora do inconsciente ora do imaginário, mas a justeza e o equilíbrio entre essas estruturas e cores não provinham do acaso irracional. Assim, o processo de criação não se restringia ao ato de lançar a matéria sobre os suportes, mas evidenciava um processo de controle, de ajuste, de simplificação e figurativização do gesto interior: Se em sua configuração formal e pelos títulos as pinturas informais bandeiranas ensejam uma relação que o artista estabelece com o mundo analógico, a articulação entre as estruturas e a imanência das manchas remetia mais ao imaginário do autor do que a uma relação efetiva como o cosmos.

Embora inserida pela crítica estrangeira e brasileira no âmbito da abstração informal ou lírica, tal classificação, além de inapropriada, era ambígua. Ela não abarcava o variado naipe experimental do artista cearense e pouco esclarecia sobre as singularidades e o acento emocional desse gênero de formulação estética. Os teóricos procuravam definir e diferenciar as premissas da vertente abstracionista informal ou lírica (denominada por Enrico Crispolti de “abstração dionisíaca”), contra-



39

Tropical
Guache sobre papel
25,3 x 16 cm
1959

pondo-as ao rigor, à precisão, à síntese das formas e aos princípios matemáticos da tendência concretista ou geométrica (que aquele mesmo teórico italiano batizou de “abstração apolínea”). Confirmando uma vocação experimental, Bandeira chegou a elaborar – mesmo que de maneira intermitente e esporádica – composições estruturadas por entes geométricos, a exemplo de *Luzes sobre a cidade negra* (1954), pertencente à coleção Gilberto Chateaubriand. Se isso confirma que Bandeira nunca se revelou partidário nem de teorias nem de partidos estéticos, também demarcava que ele defendeu, acima de tudo, a liberdade expressiva e experimental como conquistas inalienáveis do artista moderno.

As aparentes insegurança e indefinição do artista, expressas pela diversidade de experiências de morfologias, nunca seriam questionadas nem contestadas pela crítica de arte brasileira e estrangeira, o que não deixava de ser curioso. O levantamento da fortuna crítica do artista confirma o reconhecimento da singularidade sintática e da morfologia do gesto e dos códigos poéticos bandeiranos, o que embasa a premissa de que ele formulou uma estética conciliadora ou da unanimidade.

A exaltação pela crítica da singularidade da obra não eximiu o brasileiro de prestar tributo a pintores europeus, como Klee e Wols (alemão radicado em Paris, de quem Bandeira se tornou amigo inseparável). Em depoimentos, pontuou muitas vezes a admiração pela obra do primeiro, mas afirmava ter sido Wols o seu mentor intelectual e verdadeiro mestre. Bandeira e Wols se associaram ao francês Camille Bryen para a constituição, em 1949, do Grupo Banbryols (palavra formada pela junção de uma sílaba extraída de cada um dos nomes dessa tríade).

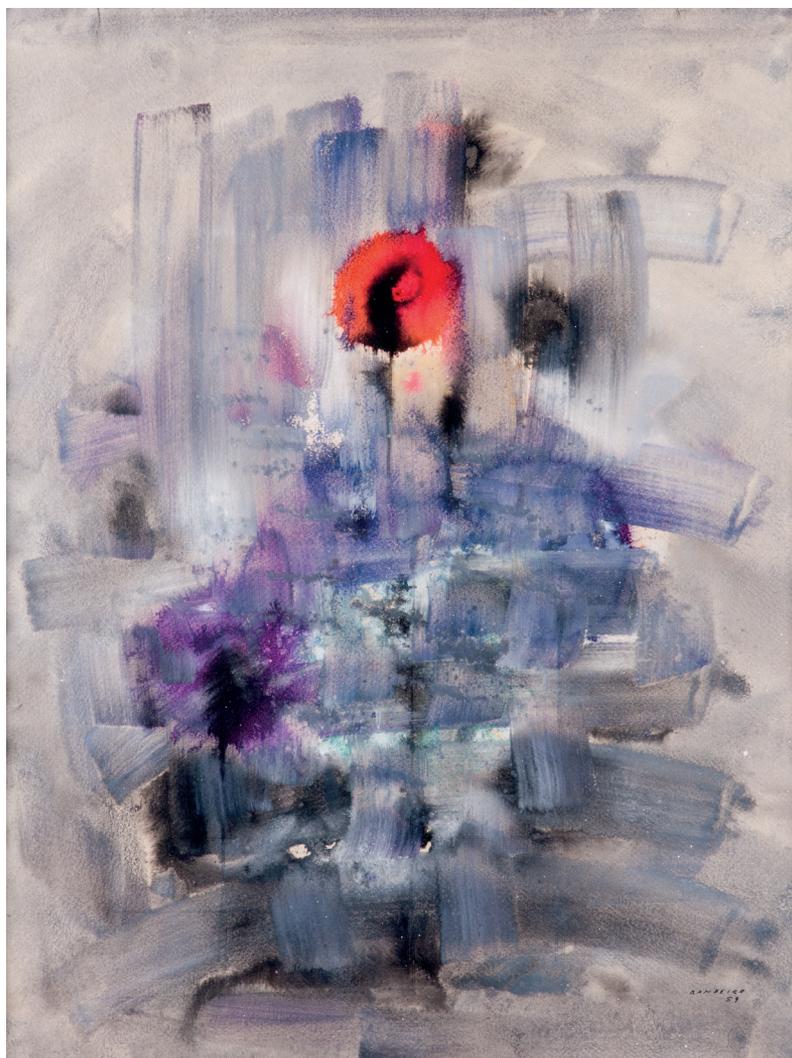
Embora esse grupo tivesse duração efêmera – desintegrando-se com a morte de Wols, em 1951 – sem que tivesse tempo de expor e consolidar sua atuação coletiva, o curto período de sua existência foi suficiente para definir uma espécie de marca, repetida insistentemente pelos articulistas da imprensa nas matérias críticas e nas referências que eram inseridas nos catálogos das exposições realizadas por Bandeira, antes e após o seu retorno ao Brasil. Assim, para os críticos e os cronistas da imprensa, a referência ao Grupo Banbryols ates-

tava o sucesso e o reconhecimento conquistados pelo nosso artista no exterior; numa generosa quantidade de matérias escritas por ocasião das mostras realizadas por ele em museus e galerias nacionais e internacionais.

A pintura de Antônio Bandeira mereceu, mesmo durante a primeira temporada passada por ele em Paris (1946-1951), número expressivo de matérias publicadas pela imprensa brasileira, que cresceu ainda mais durante o período subsequente em que ele permaneceu naquela mesma capital europeia (1954-1959). Entretanto, da crítica e dos articulistas franceses recebeu referências bastante esporádicas, fato que não deve ser entendido como rejeição ou insucesso da obra do cearense naquela cidade. Primeiro, porque os parisienses eram, obviamente, muito mais benevolentes com seus próprios artistas do que com os estrangeiros radicados naquela capital, conforme atestam os textos críticos publicados nos periódicos da época. Além disso, apesar de terem criado o Salon des Réalités Nouvelles voltado, predominantemente, para a abstração, parecia patente a dificuldade da crítica francesa em assimilar e engajar-se na defesa daquela linguagem, pelas razões já citadas, sem contar que naquele tempo de vazio e crise o mercado de arte encontrava-se em baixa, situação que começaria a dar sinais de recuperação somente depois de 1957.

Mesmo sentindo os efeitos desses reflexos, Bandeira marcou presença em salões receptivos às linguagens abstratas (Salon d’Automne e Salon d’Art Libre) e em mostras coletivas, em Paris e outras cidades europeias, além de expor individualmente na Bélgica, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Foi na respeitada e concorrida Galeria du Siècle, de Edouard Loeb, na capital francesa, que sua obra foi vista um maior número de vezes, o que não deixava de ser significativo, seja pela situação específica de Paris, seja porque lá viviam e atuavam, naquele momento, segundo alguns articulistas, mais de quatro mil artistas estrangeiros.

No Brasil, até o início da década de 1950, as linguagens abstratas permaneceram praticamente desconhecidas, além de tomarem-se o alvo de constantes embates com os pintores figurativos. Confirmando a dificuldade de discorrer sobre essa gramática, os articulistas da imprensa, ao referir-se à atuação de Antônio Bandeira na Europa, apenas repetiam informações



41

Sol sobre paisagem
Guache sobre papel
64,5 x 49 cm
1959

que lhes eram enviadas pelo próprio artista ou reproduziam as entrevistas por ele concedidas. As perguntas formuladas ao artista atestavam o despreparo e a pouca familiaridade dos entrevistadores com os preceitos abstracionistas, dificultando o diálogo ou obrigando, muitas vezes, o entrevistado a contornar a situação, mencionando fatos que contribuiriam para mitificar o seu nome. Enquanto uns desviavam-se da atividade artística para centrar forças na personalidade do boêmio ou na caricatura do flâneur baudelaireano, outros, ignorando as dificuldades enfrentadas pela maioria dos artistas estrangeiros radicados em Paris, não economizavam na fantasia e nas tintas, analisando com glamour a trajetória artística do brasileiro naquela capital.

42 Numa entrevista concedida por Bandeira ao jornalista Louis Wiznitzer em 1950, em Paris, aquela intenção tornava-se patente, a contar pelo local escolhido e pelos guardiões que acompanhavam o artista, no Café di Flore, em Saint-Germain-des-Prés (ponto de encontro de artistas e intelectuais existenciais). Com ele estavam dois amigos: o pintor pernambucano Cícero Dias (radicado na capital francesa havia muitos anos) e o jornalista capixaba Rubem Braga (que atuava na Europa como correspondente de *O Correio*). O entrevistador, sem disfarçar o estranhamento que lhe causara a linguagem artística do cearense, limitava-se a observar que ele desenhava o tempo todo “sobre os guardanapos dos restaurantes [...] sobre as paredes dos quartos, sobre os objetos mais extravagantes, um caos de linhas que se entrecruzam”, fazendo surgir a partir deles “uma fazenda, um morro”⁸.

Nessa mesma entrevista, ao responder à habitual pergunta do jornalista sobre “qual o pintor que maior influência exercera sobre ele”, Bandeira, embora ressaltasse não ser fácil a nenhum artista falar desse assunto, ponderava: “Devo muito a Wols, que é meu mestre e amigo. Mas é, sobretudo, a Paris, fermento de arte e de inteligência, que eu sou reconhecido”⁹.

O artista cearense retornava ao Brasil, no início de 1951, fixando-se no Rio de Janeiro, realizando, pouco depois, uma exposição individual com 50 obras de médio e

grande porte, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nessas pinturas transparecia um gênero de linguagem poética que resultava de um diálogo que o autor estabelecia visivelmente com a obra de Klee e Wols (este último acabara de falecer na capital francesa), deixando a crítica perplexa e sem bases de sustentação ou de apoio para discorrer sobre ela. Embora a imprensa não economizasse nos encômios à mostra, as informações respaldaram-se, quase sem exceção, em depoimentos e informações fornecidos pelo próprio artista.

Numa longa entrevista concedida no mesmo ano ao *Jornal de Notícias*, o artista tentava desfazer os equívocos que os articulistas criaram em torno do seu nome e da poética informal. Se isso concorria, segundo Bandeira, para tornar essa linguagem plástica praticamente desconhecida no nosso país, também acentuava as contradições a respeito de sua vida e obra. Nessa mesma matéria, o articulista intercalava inferências pessoais com declarações e reflexões do entrevistado, destacando, entre outras coisas, que:

A elevação que o pintor Bandeira confere às questões de arte, e a seriedade com que ele as resolve, não permitem em tempo algum, afirmar estarmos perante um diletante ou de um arrivista da pintura.

Realmente, os seus quadros – e em particular alguns de seus quadros – se apresentam como problemas verdadeiramente solucionados. [...] Precisamente por parecer uma pintura que nos coloca continuamente face a face com a realidade íntima do pintor, tocando as raízes de uma hipersensibilidade pictórica, buscando a todo custo a exposição do mundo interior do artista, precisamente por isto é que nos veio à memória o segundo termo deste binômio sensibilidade-raciocínio¹⁰.

Revelando-se surpreso e desapontado com a dificuldade da crítica brasileira em avaliar o abstracionismo, com destaque para a poética bandeirana, Waldemar Cordeiro, num texto de sua autoria, ressaltava tanto a “modéstia das notas jornalísticas sobre arte” como a existência de enorme lacuna no que tange a “publicações de maior responsabilidade, como livros e ensaios”, que ele considerava serem “muito

8 WIZNITER, Louis. Letras e Artes ouve um pintor cearense radicado em Paris. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, ano 4, n.162, 23 abr. 1950, p. 5.

9 Ibid.

10 A FALSA legenda criada em torno de Bandeira, o pintor. *Jornal de Notícias* (SP), 10 abr. 1951.



43

Selva noturna
Óleo sobre tela
120 x 120 cm
1959

raros entre nós”¹¹. Assim, esse ferrenho opositor da gramática informal e um dos mais convictos teóricos e defensores dos preceitos do concretismo paulista acabaria sendo o autor de um coerente texto analítico sobre a pintura elaborada pelo cearense. Publicado alguns dias após a inauguração da mostra individual no pintor no MAM paulista, Cordeiro refletia, nesse texto, sobre o que chamava de gênero de “pintura romântica”, com forte tendência à subjetividade, pois jogava com “os esqueletos diabólicos de Paul Klee”. Embora a denominação de “pintura romântica” assuma às vezes um caráter pejorativo, não era por esse viés que Waldemar Cordeiro enveredava, a contar tanto pelos valores plásticos bandeiranos por ele referendados como pelo esclarecimento de que tal classificação “não tinha um sentido valorativo”:

Os caracteres figurativos e visuais da forma romântica, mais evidentes nas tendências não-figurativas, fundam-se na valorização dos elementos cromático e tátil, na estrutura aberta e na exploração do plano pela luz. Estes caracteres fundamentais variam de acordo com as concepções estéticas, mas conservam qualidades permanentes que representam, em última instância, um momento (o oposto é o clássico) do desenvolvimento dialético da história da arte¹².

No que refere especificamente às telas abstracionistas informais, Waldemar Cordeiro ressaltava as excepcionais qualidades cromáticas das telas de Antônio Bandeira, mesmo que elas se distanciassem das premissas concretistas, observando, entre outras coisas, que:

O plano cromático de Bandeira é riquíssimo e múltiplo. Seus elementos, picados às dezenas, ferem os olhos como se os raios de luz formassem um feixe de alfinetes rebeldes. É este o ponto alto da criação do artista [...].

[...] Bandeira cuida insistentemente da matéria tátil, deixando aí o marco de seu temperamento. Quem olha estes quadros esquece o hábito de reconhecer os objetos. A emoção eclode livre e mais louca. Se os olhos

11 CORDEIRO, Waldemar. A Absoluta sensibilidade: o conceito de romântico à luz das novas criações pictóricas – limites e dimensões o subjetivismo de Bandeira. *Folha da Manhã* (SP), 4 maio 1951.

12 Ibid.

de artista têm medo da claridade franca, se há nos seus quadros a presença física da mão e as decomposições de seu individualismo, é porque ele sente o limite estreito de uma ordem cultural hoje opressiva e absurda¹³.

Essa exposição individual realizada pelo artista no Museu de Arte Moderna colocava-se como uma espécie de prévia que asseguraria a sua participação na I Bienal de São Paulo, inaugurada no final daquele mesmo ano de 1951. Embora nessa última o cearense não auferisse notoriedade, considerando que sua pintura passou praticamente despercebida à crítica, em contrapartida, também não seria objeto de qualquer referência desairosa.

A causa principal do ofuscamento da pintura lírica de Antônio Bandeira foi o evidente interesse do júri em dar destaque, concedendo premiações, aos representantes da vertente concretista nacional e internacional. A crítica brasileira mais atuante e mais bem preparada esteve representada no júri da Bienal por Mário Pedrosa, que, além de se engajar na defesa da tendência geométrica, ainda impusera restrições à aceitação e à difusão da linguagem informal, marcando posição de confronto e de menosprezo contra ela.

As láureas foram concedidas, naquele evento, aos artistas que iriam assinar, pouco depois, o “Manifesto Ruptura”, no qual a vertente lírica era mencionada como um gênero artístico “hedonista”. Tal cerceamento à abstração lírica assegurou ao concretismo amplo domínio na Bienal, em especial até 1957, quando esta dava os primeiros sinais de que completara seu ciclo, com a dissidência do grupo carioca e a formulação do ideário neoconcretista. Abria-se, a partir de então, maior espaço institucional, e ocorria o engajamento de um número mais significativo de artistas e de críticos na produção e análise da especificidade poética da abstração não geométrica.

Precursor praticamente isolado dessa tendência no Brasil, Bandeira voltava a realizar individual de suas obras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1953, apresentada por Sérgio Milliet. Nesse texto, o crítico modernista,

13 Ibid.



45

Purificação de Capri
Guache sobre papel
62,3 x 47,3 cm
1959

que nunca se mostrou partidário da abstração, estabelecia relação entre as telas do artista e os aspectos de paisagens e vistas noturnas de cidades. Observava, ao mesmo tempo, que elas mantinham o viés romântico a que se referiu antes Waldemar Cordeiro, razão por que, no seu modo de entender, essa pintura “comove como uma peça musical”:

Se passardes numa tarde de junho pela Praça da República, olhai para os arranha-céus através dos plátanos semi-despidos. Luzes acesas tremelicando entre galhos, sem formas definidas nem composição marcada; um matizamento [sic] infundável de tons, certas acentuações violentas; zonas de silêncio e de ruído, de emoção e de sensação [...].

Antônio Bandeira pinta como sonha. São contos de fadas ou novelas macabras, às vezes trechos desconexos, alegres, curiosos ou angustiados. E essa pintura de sonho caracteriza-se pela autenticidade, pela necessidade de ser¹⁴.

46 A exposição recebeu expressivo número de textos críticos, embora a maioria dos respectivos autores ainda não se revelasse devidamente instrumentada para dialogar com aquela linguagem poética. Ao referir-se às obras do artista, um articulista não identificado chamava atenção para elementos analógicos àqueles citados por Milliet, num texto publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, enfatizando, porém, que isso pouco significava diante das qualidades da linguagem, da poesia, do ritmo, que se imbricavam naquelas telas.

O autor chamava atenção, nessa mesma matéria, para a particularidade da simetria e do rebatimento, assim como para a transparência e o efeito evanescente “do emaranhado de folhagens e aglomerações de edifícios noturnos”, acentuando, ainda, que essas construções plásticas eram reveladoras do homem culto, “que estudou e meditou sobre as dificuldades de seu métier”. Mesmo considerando que o artista recorria a uma temática “pobre e que se repetia inúmeras vezes”, numa mistura de “abstracionismo e figurativismo”, o articulista dizia-se surpreso com a maneira singular como Bandeira tirava partido das

14 MILLIET, Sérgio. Antônio Bandeira. Texto de apresentação da exposição do artista no MAM (SP), transcrito no jornal *Diário de Notícias* (RJ), 26 jul. 1953.

pequenas manchas e das gradações cromáticas, que se pareciam “com composições musicais”, o que o autorizava a afirmar que “sob certos aspectos a pintura de Bandeira é uma das mais interessantes experiências plásticas que se têm tentado entre nós”¹⁵.

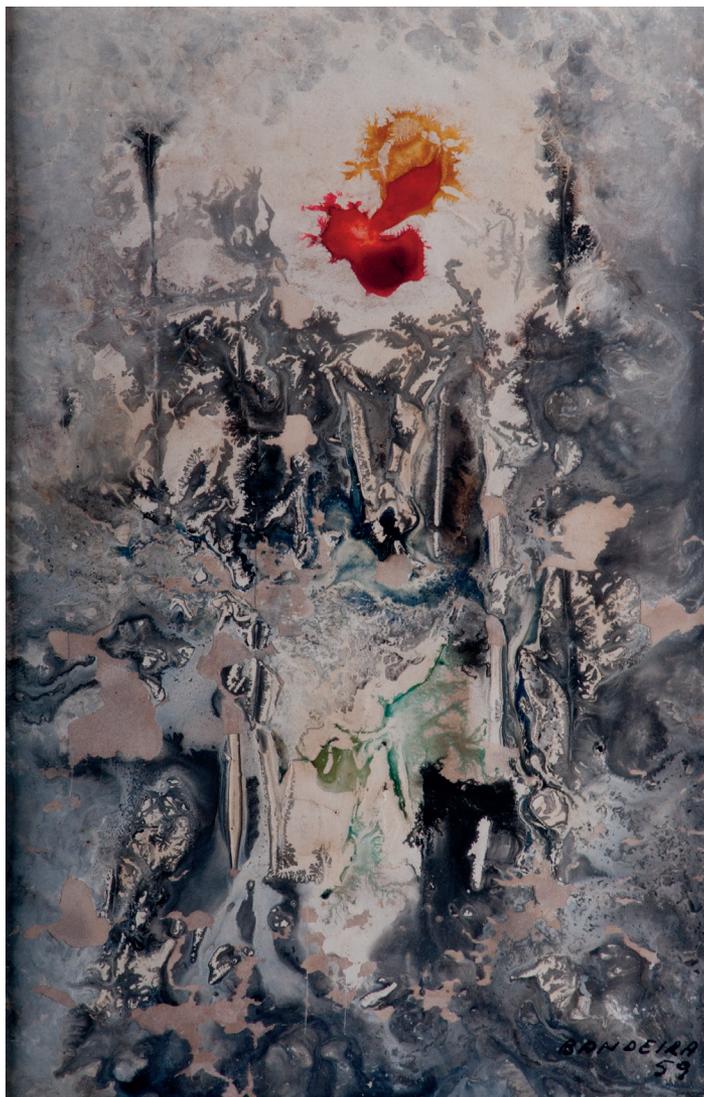
Nesse mesmo ano, após a concessão do prêmio Fiat di Torino pela criação do cartaz da II Bienal de São Paulo, Bandeira retornava à Europa, seguindo dessa feita para a Itália. Instalou-se na ilha de Capri, mas o isolamento e a inexistência, ali, de um ambiente cultural modernista, levavam-no, alguns meses depois, de volta a Paris. Mais experiente e maduro, o brasileiro se reintegrava rapidamente ao meio artístico da capital francesa, intensificando a participação em salões e coletivas e expondo individualmente, com ênfase na Galeria Edouard Loeb, sempre com boa receptividade de público e de crítica.

Num texto sobre aquela mostra, Julien Alvard escrevia na revista *Cimaise*: “a pintura de Bandeira é refinada”, razão por que não considerava “ser de bom tom chamá-la de banal”, além de entender que “ela tem a seu favor o atrativo do caleidoscópio e a fugacidade de um universo fragmentário ao extremo, que a transforma em rosáceas”¹⁶.

O artista cearense, mesmo trabalhando e articulando sua respectiva trajetória na Europa, recebeu da imprensa brasileira sempre excepcional atenção e espaço. Entre seus amigos mais fiéis, alguns foram atuantes jornalistas, escritores, artistas e críticos, que, além de frequentar o ateliê e as mostras de Bandeira, escreviam e discursavam sobre sua obra, onde quer que ela fosse exibida. Além disso, os textos dos autores brasileiros se mostraram sempre mais aprofundados e sensíveis em suas análises do que as referências que lhe foram dedicadas por articulistas estrangeiros. Alguns jornalistas brasileiros chegavam mesmo a visitar as exposições do artista no exterior, tal como ocorreu

15 A FALSA legenda criada em torno de Bandeira, o pintor. *Jornal de Notícias* (SP), 10 abr. 1951. BEZERRA, João Clímaco. Antônio Bandeira. *O Jornal* (RJ), 30 out. 1969.

16 MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. cit. p.97-164.



47

Madrugada
Guache sobre papel
25 x 16,5 cm
1959

com Antônio Dacosta, crítico de *O Estado de S. Paulo*, que acompanhou a exposição de Bandeira na Galeria Edouard Loeb (inaugurada no final de 1956). Numa matéria a respeito daquela mostra, ressaltava, entre outros aspectos, “a sintaxe das formas, a sonoridade, o colorido, bem como o lirismo, o caráter rarefeito e a realidade luxuriante” da obra bandeirana¹⁷.

Vale mencionar, ainda, a palestra proferida pela jornalista e historiadora Lídia Besochet (esposa de Nilton Freitas, funcionário da Embaixada do Brasil em Paris), na rádio BBC de Londres, por ocasião da mostra que Bandeira realizava naquela capital europeia, observando a respeito da obra do amigo:

Seus quadros lembram, talvez por uma disposição pré-poética [...], blues, cantos profundos e ritmados: os temas, numa sucessão musical sugerem a decomposição em escolas crescentes e decrescentes. Escutei de alguém olhando suas “ruas azuis” murmurar: é um Debussy. E as árvores que são azuis e são negras, e as figuras que assomam, malgrado a espessura da paisagem, alternadas sucessivas, conforme a fantasia do pintor; são quase que elementos musicais no equilibrado jogo de valores.

[...]

Bandeira guarda dentro da mais bela invenção plástica suas qualidades musicais. E é talvez por isso que seus quadros tocam diretamente o público, mesmo o mais leigo. Ele fere a sensibilidade do público, não pela inteireza do motivo e muito menos pela riqueza da matéria¹⁸.

Se, naquela época, a abstração não era ainda objeto de investigações nem de publicações teóricas consistentes tanto no Brasil como na França, foram publicados na capital francesa, na segunda metade da década de 1950, os primeiros dicionários voltados especificamente para as vertentes abstracionistas, contendo fascículos com informações superficiais sobre a vida e a obra dos principais artistas, que contribuíram muito pouco para o aprofundamento da compreensão sobre a abstração.

No início da década de 1960, à medida em que surgiam discursos mais consistentes que os críticos esboçavam sobre a abstração informal, desenvolveram-se os experimentalismos e as novas figurações, o que levou alguns teóricos a rechaçarem as linguagens abstratas, acusando-as de “novo classicismo”.

Por sua vez, alguns antigos postulantes do concretismo e renitentes opositores da vertente lírica, a exemplo de Mário Pedrosa, iriam rever sua antiga posição. Embora esse crítico não tivesse escrito nenhum ensaio específico sobre a pintura de Bandeira, num texto publicado no *Jornal do Brasil* (1960), ao criticar os abstracionistas líricos selecionados para a Bienal de Veneza, considerava justa a indicação apenas de Manabu Mabe, Flávio Shiró e Antônio Bandeira, o que reconhecia, por si só, o mérito artístico do cearense.¹⁹

Entre os ensaios publicados, alguns revisavam a singularidade das vertentes abstracionistas nas diferentes partes do mundo, desde sua origem no início do século XX àquela data. Na mesma época, a obra Bandeira era analisada por críticos e historiadores, entre os quais vale citar Antônio Bento, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício, Roberto Pontual, Walmir Ayala, Walter Zanini, Mário Barata e Quirino Campofiorito. Bandeira permaneceu em Paris na década de 1960, mantendo-se fiel à vertente informal. Todavia, não foi inserido nem ao menos mencionado nas principais publicações ali efetuadas, a partir de então.

Em contrapartida, alguns críticos brasileiros observaram a tendência do artista em ampliar a experimentação e em dinamizar as formas. Parece ter contribuído para isso o contato de Bandeira com os móveis do artista americano Alexander Calder; em 1959, quando ambos expuseram simultaneamente no MAM paulista.²⁰ Tal aproximação dava origem a uma profusão de formas orgânicas, a uma geometria não precisa ou rigorosa e a uma constelação de pontos cintilantes, que alguns relacionaram com as fagulhas

17 SIBERT, Claude Hélène. Op. cit. p. 6.

18 Ibid.

19 Ibid. p. 7-8.

20 Ibid.

se desprendendo das chapas incandescentes, na metalúrgica do velho Sabino Bandeira, em Fortaleza, mas que foram associadas por outros ao fulgor dos vagalumes.

Essas considerações confirmam a permanente atualização da poética do artista, que se repetiu sem se repetir, como a respeitabilidade e a receptividade do processo de experimentação do artista brasileiro, ao longo de sua trajetória, que se constituiu e amadureceu basicamente no permanente trânsito entre o Brasil e a França.

Referências

A FALSA legenda criada em torno de Bandeira, o pintor. *Journal de Notícias* (SP), 10 abr. 1951.

ALVARD, Julien. Bandeira. *Cimaise*, Paris, n.3, jan./fev. 1957. p. 42.

BANDEIRA. *O Estado de S. Paulo*, 23 jul. 1953.

BENTO, Antônio. Antônio Bandeira. *Última Hora* (RJ), 13 out. 1967.

BESOUCHET, Lídia. O Pintor Bandeira. *Journal do Comércio* (RJ), 26 jul. 1959.

BEZERRA, João Clímaco. Antônio Bandeira. *O Jornal* (RJ), 30 out. 1969.

CORDEIRO, Waldemar: A Absoluta sensibilidade: o conceito de romântico à luz d'as novas criações pictóricas – limites e dimensões do subjetivismo de Bandeira. *Folha da Manhã* (RJ), 4 maio 1951.

CRISPOLTI, Enrico. *Uma possibilita di relazione*. Roma: L'Attico, out. 1960.

DACOSTA, Antônio. Bandeira. *O Estado de S. Paulo*, 26 jan. 1957.

DEGAND, Léon. Attention aux simulateurs. *Art d'Aujourd'hui*, Paris, série 5, fev. 1954. p. 10-11.

LIMBOUR, Georges. La Nouvelle École de Paris. *L'Oeil*, Paris, n.34, out. 1957. p. 58-72.

MERLEU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MILLIET, Sérgio. Antônio Bandeira. *Diário de Notícias* (RJ), 26 jul. 1953.

PEDROSA, Mário. Chega de clandestinidade. *Jornal do Brasil* (RJ), 12 mar. 1960.

SIBERT, Claude Hélène. L'Exotisme dans l'art abstrait. *Cimaise*, Paris, 6 maio 1955. p. 6-8.

WIZNITZER, Louis. Letras e Artes ouve um pintor cearense radicado em Paris. *Letras e Artes* (Suplemento de Amanhã), Rio de Janeiro, ano 4, n.162, 23 abr. 1950, p. 5.

Bandeira e o silencioso movimento das cores
Kadma Marques

A tarefa de compor o conjunto de reflexões contidas neste livro impôs-se imediatamente como um desafio: qual a contribuição que uma perspectiva forjada a partir da sociologia da arte poderia trazer ao momento que assinala os 40 anos de ausência de Antônio Bandeira?

Talvez o melhor seja lançar mão da seguinte questão: como é possível aos artistas, a exemplo de Bandeira, produzir formas e estilos absolutamente próprios, partindo de uma matriz cultural, comum, coletiva? De fato, esse é uma dos “problemas” fundamentais para a sociologia que toma a arte como “objeto”, pois faz com que esse campo de estudos oscile sempre entre dois polos: problematizar a arte como fenômeno coletivo, como sistema cultural, e/ou pensar a arte como expressão de uma singularidade, como fruto do percurso individual de cada artista.

Mais do que uma explicação que ligue a atividade artística de Antônio Bandeira a seu contexto sócio-histórico, este texto busca uma interpretação capaz de trilhar uma via alternativa entre esses dois polos. Contradizendo certa tradição sociológica que se dedica a evidenciar, de maneira quase mecânica, a relação entre arte e sociedade, partilho a postura daqueles que consideram o modo particular com que as obras de arte, ao mesmo tempo, conformam e são conformadas por realidades sociais.

Os artistas, como os políticos, os religiosos, os intelectuais, entre tantos outros agentes sociais, elaboram sua própria percepção da vida em sociedade a partir de sua inserção em universos sociais particulares, autônomos, que possuem regras próprias. No caso dos artistas, eles filtram sua relação com o mundo social a partir de um domínio próprio – aquele dado pelo campo artístico.

É preciso dizer que a autonomia do campo da arte, como aquela presente em outros domínios, é relativa e histórica. De fato, todos os campos são permanentemente atravessados pela influência de outras esferas de ação social, sendo a força destas inversamente proporcional à criação de estruturas e valores que reforcem a lógica própria de cada domínio restrito.

No Ocidente, o processo de autonomização da arte parece ter andado de par com o movimento geral

de valorização do indivíduo característico da moderna sociedade capitalista. No que concerne ao universo artístico, este se revestiu de uma forte dinâmica de sigularização, ao celebrar tanto a unicidade do artista, quanto de sua obra. Perante tal tendência, cabe à sociologia compreender como a particularidade que demarca a existência de todo indivíduo (que, sendo um ponto no espaço social, é antes de tudo um ponto de vista), emerge com especial força no domínio da arte.

Em Fortaleza, Bandeira participou de maneira breve mas intensa do processo de afirmação de autonomia desse campo, tendo sido rapidamente incorporado à dinâmica da produção artística na capital cearense dos anos 1940. Hoje, o distanciamento temporal permite uma melhor compreensão das implicações e dos desdobramentos de sua atuação, a qual integra esse processo de autonomização.

Tal compreensão tem como base dois pontos de apoio intrinsecamente articulados: sua participação na estruturação do campo da arte (mediante contribuição na criação de entidades artísticas e salões de pintura) e na invenção coletiva de crenças e valores fundamentais ao processo de autonomização desse campo.

A estruturação do domínio da arte em Fortaleza será tratada em um primeiro momento deste texto; em seguida, a invenção de valores será abordada respectivamente a partir da criação de uma arte de viver (Bourdieu, 1996) ou um estilo de vida próprio, capazes de distinguir socialmente os artistas dos demais agentes sociais, bem como a invenção de um olhar cultivado, familiarizado com apropriações artísticas que tivessem por base as obras antes como forma do que como conteúdo.

As estruturas de uma autonomia

Na década de 1940, quando Antônio Bandeira passou a integrar o contexto artístico local, deparou-se com um cenário em que os pintores cearenses já haviam acumulado saberes que subsidiavam sua insurreição (respeitosa) contra os referenciais acadêmicos deixado pela Missão Francesa de 1816.

Essa pintura, via de regra intelectualizada, convencional e fria, difundiu-se por meio do ensino oficial, influenciando os artistas nacionais por todo um século. Mesmo quando, a partir da segunda metade do século passado, configuraram-se na Europa movimentos como o realismo, o impressionismo, o pós-impressionismo e o expressionismo, a pintura brasileira caracterizava-se predominantemente pela afirmação do ideário neoclássico que bem expressava “[...] os sentimentos monárquicos de hierarquia social... da aristocracia agrária [...]” (Cavalcanti, 1966, p.184)

Tal legado havia sido incorporado, na passagem do século, por pintores como Antônio Rodrigues (A. Roriz), José de Paula Barros e Raimundo Ramos (Ramos Cotoco), recebendo posteriormente a contribuição original de Raimundo Cela, Vicente Leite, José Rangel e Gerson Faria.

Na década de 1930, a chamada jovem guarda artística local respirara (em certo descompasso) a areação do campo provocada pela Semana de Arte Moderna de 22, que desencadearia em Fortaleza a formação, nos anos 1940, da dita fase renovadora da pintura cearense.

Herdeiro da luta daqueles “bravos” (como diz Estrigas) que, antes dele, desejaram viver de arte no Ceará, Bandeira uniu-se a Barata, Barrica, Inimá de Paula e outros para, em junho de 1941, integrar a diretoria da primeira instituição que reuniu os pintores em Fortaleza, o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA). A criação dessa entidade aponta a urgência vivida por aqueles pintores em afirmar coletivamente o que havia de específico em um ofício que extrapolava as possibilidades de outras formas de visualidade concorrentes, tais como a fotografia, a publicidade e o cinema. O espaço dessa luta somente poderia ser assegurado pelo coletivo dos artistas da época.

Em setembro daquele mesmo ano, Bandeira estreou timidamente no I Salão de Pintura, realizado por essa entidade. No ano seguinte, participou do II Salão de Pintura, bem como, em 1943, do I Salão de Abril, organizado pela União Estadual dos Estudantes.¹

¹ Somente três anos depois, em 1946, Fortaleza presenciará o II Salão de Abril, então sob os cuidados da entidade que substituirá o CCBA: a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP).

Ao homenagear Raimundo Cela, Vicente Leite e Gerson Farias, o III Salão de Pintura, promovido pelo CCBA em 1944, recebeu ampla divulgação na imprensa local, sendo a última atividade promovida por essa entidade. Esse Salão, o primeiro a conferir prêmios, atribuiu o primeiro lugar (medalha de ouro) ao óleo *Cena de botequim*, do “novato” Antônio Bandeira. Mário Baratta obteve um segundo lugar e João Maria Siqueira recebeu a premiação em desenho.

Tendo sucedido o CCBA, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) realizou, naquele mesmo ano, sua primeira exposição intitulada *Pintura de Guerra*, contando com obras de Antônio Bandeira. Em março de 1945, ele partiu a bordo do Itaquicé rumo ao Rio de Janeiro, deixando a capital cearense juntamente com Jean-Pierre Chablos e outros artistas cearenses.

Menos de três meses depois de ter chegado ao Rio, Bandeira apresentou 16 obras na Exposição Cearense, na Galeria Askanasy, junto com Inimá, Raimundo Feitosa e Jean-Pierre Chablos, sob patrocínio do Clube Cearense e da Associação de Cultura Franco-Brasileira do Rio de Janeiro, por influência de Chablos e de Raymond Warnier, o adido cultural da Embaixada Francesa. (Novis, 1996, p.14)

Bandeira e Chablos partilhavam a mesma orientação em relação ao campo artístico – a atuação sobre este último deveria se dar a partir de um ponto externo, fosse em relação à pintura como área, fosse em relação a um percurso profissional individual que se constrói. Tal orientação encontrou força em precedentes abertos pelas trajetórias de Raimundo Cela e Vicente Leite, celebrados em nível local após formação e atuação no Rio de Janeiro.

Tal identificação foi fundamental para criação do fluxo inicial que Bandeira percorreu entre Fortaleza-Rio de Janeiro-Paris. Assim, depois de integrar uma exposição coletiva, em outubro de 1945, ao lado de Inimá de Paula, Aldemir Martins, Iberê Camargo e outros, Bandeira participou do 51º Salão Nacional de Belas Artes, enquanto preparava-se “para embarcar para Paris, onde deveria cumprir dois anos de bolsa de estudos concedida pelo governo francês com o incentivo, mais uma vez, do adido cultural da embaixada no Rio.” (Novis, 1996, p.16)

Os primeiros anos passados na Paris do segundo pós-guerra (1946-1950) foram decisivos para que sua produção figurativa de tendência expressionista se desprendesse gradativamente do objeto representado até se converter em abstração lírica.

Enquanto Bandeira cumpria bolsa de estudos na Academia Nacional de Belas Artes de Paris, em Fortaleza, a SCAP assume a realização do Salão de Abril. A segunda edição do Salão de Abril, em 1946, e mesmo edições subsequentes, revelaram um número considerável de artistas que inscreviam paisagens com títulos cuja literalidade denunciava o valor conferido ao tema dos quadros.

O IV Salão, em 1948, representa, porém, uma transição, pois a tendência à abstração transparece em alguns títulos que ladeiam obras plenamente figurativas. É o caso dos trabalhos de Claudionor Braga (Composição nº 1, Composição nº 2, Composição nº 3); de R. Garcia (Guache nº 1, Guache nº 2, Guache nº 3, Guache nº 4, Guache nº 5); de Carmélio Cruz (Aquarela nº 1, Aquarela nº 2); e de Aldemir Martins (Composição nº 1, Composição nº 2).

Transição à abstração mais evidente e curiosa ainda quando se apresentam títulos que designavam motivos tradicionalmente figurativos e estes eram seguidos por um procedimento serial, a exemplo dos seguintes quadros: Carnaubal nº 1; Carnaubal nº 2 (de Álvaro Gurgel); Natureza morta nº 1, Natureza morta nº 2 (de F. Matos); Natureza morta nº 1 e nº 2 (de Anquises Ipirajá); Noturno nº 1 e nº 2 e Marinha nº 1 e nº 2 (de Jonas Mesquita).

O VI Salão de Abril (1950) contou com certo número de paisagens e retratos, mas também com a participação de artistas que integrarão, a partir de 1951, o chamado Grupo dos Independentes² – aqueles cuja pesquisa estética aproximava-os da formalização abstrata.

Em comemoração ao dia do município de Fortaleza, foi instalado em 1953 o IX Salão de Abril, mediante mu-

dança na organização da mostra. A classificação das obras entre Divisão Geral e Divisão Moderna denunciava as dificuldades da tarefa imposta à comissão julgadora diante de obras cuja proposta plástica sofria respectivamente influência de tendências figurativas e/ou abstratas. Era preciso então separá-las, criando dois grandes agrupamentos mais ou menos homogêneos.

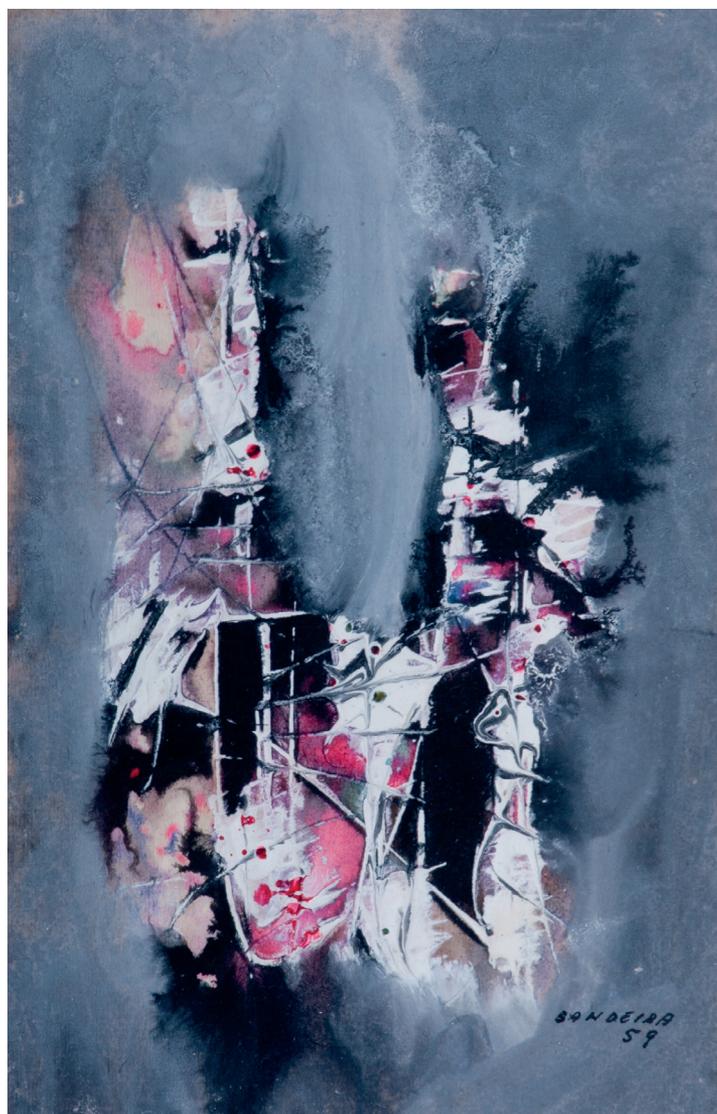
Se no Salão de Abril de 1953 a Divisão Geral concentrava a maior parte das obras inscritas, três anos depois, verifica-se o oposto. Sete artistas expuseram sob a rubrica Divisão Geral e onze eram os que se filiavam à Divisão Moderna, a qual congregava artistas que participaram em mais de uma manifestação artística: pintura, arte gráfica, escultura, arquitetura e arte decorativa.

Por sua vez, o Salão de 1958, o último organizado pela SCAP, abandonou tal categorização, ao que parece, em função do total predomínio da chamada "arte moderna". Naturalizados, os títulos seriados proliferaram. Paisagem, Desenho, Pintura, Composição, Xilogravura e Marinha indicavam o papel quase ilustrativo de títulos seguidos de 1, 2, 3..., os quais particularizavam obras que se diferenciavam umas das outras em função do número-série que recebiam.

Assim, dentre os pintores cearenses cujo percurso e obra afirmam a obra como espaço plástico moderno, calcado sobre uma racionalidade pictórica que filtra valores culturais de modo mais simbólico do que representativo, seria possível citar vários, mas dentre esses sobressai-se Antônio Bandeira. Seu trabalho é emblemático da inversão formal que dá base a elaboração da 'arte moderna', a qual requisita o olhar puro e seu correlato manifesto, a postura silenciosa, como modo de apropriação privilegiado de pinturas.

Sem dúvida, um segundo período vivido por Bandeira na França (1954-1959) coincidirá com a expansão sem precedentes da abstração em pintura nos anos 1950, bem como com a consolidação na imprensa da atividade de crítico de arte e a formação de um mercado artístico internacional.

² O Grupo dos Independentes assinou e publicou um manifesto em dezembro de 1951, sendo composto por: João Maria Siqueira, Bandeira, Mário Baratta, Barrica, Ottoni Soares, Jonas Mesquita, Goebel Weyne, Floriano Teixeira, Hermógenes Gomes da Silva, Jairo Martins Bastos e Zenon Barreto.



55

Lunática
Guache sobre papel
27 x 16,2 cm
1959

Nesse contexto, a elaboração discursiva que afirma o reconhecimento artístico centrado na figura do criador, antes que na obra, tornou-se símbolo de um primeiro passo em direção a uma modernidade artística para a qual convergiram a posição dos artistas e aquela dos críticos, responsáveis pela elaboração de uma arte de viver cujos contornos coincidiam com os prazeres da vida boêmia vivenciados de modo geral pelos artistas.

Seguiu-se que sua itinerância entre Rio de Janeiro e Fortaleza deu lugar, entre 1964 e 1967, a uma última permanência em solo francês, período este que assinala a difusão de um estilo abstrato plenamente definido.

De certo modo, a ligação entre a participação de Bandeira na criação de entidades artísticas e salões de pintura como marcos que referenciassem a atividade artística local e o processo de autonomização do campo da arte em Fortaleza é quase uma evidência. Porém, há formas mais sutis de elaboração dessa autonomia. A criação de valores que singularizem a experiência estética do artista e do público concorreu para a afirmação do campo artístico tão decisivamente quanto os movimentos coletivos de organização dos pintores junto a entidades representativas.

Sob a forma da criação de uma arte de viver e de um estilo pictórico próprio, Bandeira ajudou a lançar novas bases para a autonomização do campo, mediante a singularização social: do par artista/obra, a partir da vivência nos ateliês, bem como da experiência estética do público de pintura, manifesta pelo olhar atento e concentrado exigido por obras modernas. É à compreensão do papel assumido por Bandeira nesse processo que me dedico a seguir.

A arte de viver o mundo denso das formas abstratas

Em Fortaleza, a sensibilidade social a certas 'paisagens' foi atestada em épocas determinadas e bem recentes. Os pintores cearenses 'descobriam' a beleza de paisagens idílicas, harmoniosas, desde o final do século XIX. Na capital

e no interior do Estado, era comum a pintura mural que preenchia as paredes de casas comerciais e de residências do segmento social mais favorecido economicamente.

Nas primeiras décadas do século XX, três paisagistas podem ser apontados como exemplo: Gerson Farias, Vicente Leite e Raimundo Cela. O primeiro atuava na produção de paisagens para cenários; Leite, na década de 1920, seguia os cânones da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, dedicando-se à paisagem cearense mas, sobretudo à carioca; Cela, na década de 1930, realizou obras acadêmicas que tinham como tema tipos físicos (jangadeiro, vaqueiro) e paisagens locais.

Na década de 1940, a turma da SCAP dedicava-se à prática do desenho e à pintura de retratos e naturezas-mortas no ateliê coletivo, bem como seguia o ideal da pintura ao ar livre, nos fins de semana.

Os ateliês, os coletivos mais que os individuais, desempenharam papel fundamental na construção da organicidade do movimento de renovação em pintura. Eram, a um só tempo, locus de tradição e subversão; lugar de permuta, no âmbito de um universo específico; de revelação de afinidades e oposições; de esclarecimento mútuo e de reprodução da crença numa unidade dentro da diversidade representada pelo campo da arte.

Nesse contexto, os integrantes da SCAP ostentavam uma postura desbravadora, 'inventando' paisagens, 'descobrimo' lugares nas sessões de pintura ao ar livre. A exposição destes trabalhos feitos em campo alimentava a percepção artística e provocava uma reação diversa a paisagens conhecidas por todos. Assim, o Poço da Draga, o Riacho de Jacarecanga, o Morro do Moinho e outros ganharam um novo estatuto, o de "objetos do olhar".

Na capital cearense, esse gênero, até então voltado para elementos campestres, converte-se pouco a pouco em paisagem urbana. Nesse sentido, as pinturas produzidas a partir da percepção do Morro do Moinho revelam um lugar explorado de modo recorrente pelos pintores em Fortaleza, desde o início do século. Tais obras ilustram não só a referida passagem, mas também uma progressiva mudança da paisagem-representação à forma-paisagem, na década de 1950.



57

Dourada
Guache sobre couro
22,2 x 16 cm
1959

O tema 'escondido' que se ausenta paulatinamente da representação colorida do quadro manifesta sobretudo o fato-pintura, sem álbi ilusório de qualquer tema. O fato-pintura é: o nascimento conjunto da paisagem e da pintura propriamente dita... O 'tema' do quadro passa a ser a pintura ela mesma, e particularmente o elo que a cor e a forma introduzem entre os objetos: simples disposição de 'coisas da natureza', em um enquadramento escolhido pelo pintor. (Cauquelin, 2004)

Uma dentre as versões do Morro do Moinho, pintada por Antônio Bandeira em 1942, é particularmente ilustrativa das transformações pelas quais passou a produção figurativa cearense.

Diferindo sobremaneira das regras acadêmicas de representação que orientavam a manufatura das paisagens pintadas até então, o Morro do Moinho criado por Bandeira aparece como uma cena alongada e opressiva, preenchida por casebres que parecem disputar lugar na tela. Eles ladeiam uma rua estreita onde um grupo de pessoas se acha comprimido pelo ambiente criado em pincelas largas. Apenas a fina faixa de céu azul que se estende sobre fisionomias indefinidas se oferece como espaço de respiração mais fluida.

O que estava em curso nessa tela não era certamente o desafio da representação, da verossimilhança, da apreensão da dimensão plausível do mundo material, mas a elaboração de um fato-pintura, portador de uma lógica própria, fundada sobre o filtro de valores formais, plásticos.

Se a paisagem renascentista inaugurou uma percepção visual capaz de enfatizar a ligação daquilo que sabemos e do que vemos, a pintura moderna realizou mais completamente essa proposta, dando a ver não objetos, mas elos entre os objetos, um conjunto, uma composição, que se desdobrou em predomínio da forma sobre o tema.

Como afirma Bourdieu (1996, p. 334) em relação às categorias históricas da percepção artística, a pintura pura – que tem como correlato o olhar puro – é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, como pintura, como jogo de formas, de valores e de cores, isto é, in-

dependentemente de qualquer referência a significações transcendentais – (sendo) o resultado de um processo de depuração.

Embora o quadro de Bandeira ainda contenha referência a significações transcendentais (por exemplo, a realidade social adversa representada pelo Morro do Moinho), o elo entre cores e formas é um elemento fundamental na apropriação dessa obra, pois é por meio desses recursos que essa obra 'significa'.

Segundo Cauquelin (2004), a imagem pictórica, progressivamente carregada de densidade semântica, culmina na abstração das obras e de seus títulos, os quais assinalam a conversão da pintura-representação em fato-pintura.

A proposta plástica de Bandeira caracteriza-se assim por um processo no qual a representação expressiva de imagens que povoavam seu universo perceptivo converte-se em um percurso de formalização pictórica da paisagem urbana que ele delinea a partir do final dos anos 1940, mediante a criação de obras que atingem um alto nível de abstração.

De fato, nos anos 1950, suas obras não revelam mais a definição de lugares nomináveis, mas os elos que unem espaços urbanos diversos – Fortaleza, Rio de Janeiro e Paris – compondo um espaço plástico de transição do que Vasconcelos (1998) denomina cidades da incerteza (invenção crítica) em cidades do desejo (invenção utópica).³

Desse modo, a criação dessa paisagem urbana por meio de um abstracionismo lírico original objetiva-se socialmente por um contexto sócio-histórico, mas também por seu percurso de profissional e de vida, cujos elos fortalecem e são fortalecidos por uma lógica própria ao campo da arte.

A tentativa de apreender conceitualmente as implicações sociais ligadas ao conjunto representado por sua produção plástica abstrata revela um pintor que não contribuiu apenas para a estruturação do campo artístico e para a criação de uma arte de viver. De fato, ele participou da sofisticada

3 "Tout ce que je rêve se passe dans une grande et très belle ville inconnue avec ses vastes faubourgs et les rues, je n'ose pas la dessiner". Frase de Wols, incluída no catálogo da mostra de Bandeira, em Fortaleza (galeria do IBEU, 1951).



59

Crepusculando
Guache sobre papel
25 x 16 cm
1959

ção do olhar cultivado, na Fortaleza da primeira metade do século XX, adequando-o a uma dada experiência estética.

A formação desse olhar puro, hoje tão familiar àqueles que apreciam as artes plásticas, evidencia a criação de uma disposição perceptiva que somente se afirmou ao longo de várias gerações, sendo que sua manifestação mais recorrente passou a ser o olhar concentrado e a postura silenciosa do público (cultivado) de pinturas. É no silêncio 'irrefletido' desse público que se encontra, em estado prático, categorias estéticas cujo movimento advém do processo de autonomização e sofisticação crescente do campo de produção artística.

Nesse contexto, a compreensão sociológica da formação do olhar puro, exido pela "pureza" da forma abstrata em pintura, enfatiza essa apropriação como uma atividade baseada em operações cognitivas que empregam um modo de conhecimento que não é o da teoria e do conceito, configurando-se como apreensão da maneira, forma, estilo criado pelo artista. (Bourdieu, 1996)

60

Dito de outra maneira: o processo de autonomização do campo artístico requer a instauração de vias de singularização da experiência estética que se manifestam diferentemente a partir dos elementos que a integram – o artista, a obra e o público. Assim, diante de obras plásticas, a manifestação da atitude silenciosa como comportamento predominante do público de pintura supôs a elaboração de duas outras vias básicas para a afirmação da autonomia do campo artístico – a da distinção social do artista e aquela da configuração de obras que veiculem um espaço plástico moderno (como predominância do modo de fazer, da forma sobre o conteúdo).

A depuração característica da aventura pictórica moderna exerce um 'efeito de singularização' sobre artista e obra, mas também sobre seu elemento complementar – o público de pintura. A pintura moderna realiza essa volta reflexiva sobre si mesma, sobre sua especificidade (ou seja, seu modo de formar), que provoca, digamos assim, uma sobreposição de 'camadas semânticas' que exigem do público cultivado uma apropriação intensa que dê conta dessa forma de cumulatividade.

Isto se dá, segundo Bourdieu (1996, p.335), porque o que ocorre no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, e apenas a ela, portanto, cada vez mais difícil de deduzir a partir do estado do mundo social no momento considerado (como pretende fazer certa 'sociologia' que ignora a lógica específica do campo).

Nesse contexto, o encontro pausado e silencioso com pinturas deixa de consistir, para a sociologia da arte, em uma relação essencialmente obscura entre o olhar cultivado e o mundo social. Ao contrário, esse espaço revela uma das vias pela qual se dá a crescente autonomização desse campo, por meio da dinâmica 'cumulativa' do conhecimento artístico, que torna as obras de arte semanticamente mais densas e autorreferenciadas.

Considerada especificamente a produção artística de Bandeira que se volta de modo recorrente sobre o tema "cidades", encontramos um estilo que se desenvolveu não só mediante o diálogo criativo com a conjugação de diferentes tipos de material (óleos sobre tela, guaches, gravuras, desenhos e murais), mas também, por afinidade formal, com outros estilos.

Portanto, no que se refere a sua elaboração, é preciso levar em conta a presença próxima ou distante do trabalho desenvolvido por artistas que, nos anos 1950, representavam centros de produção artística na dinâmica de internacionalização do abstracionismo em pintura – Wols, na Europa, e Pollock, na América do Norte.

Uma análise sociológica que busque estabelecer pontes entre um estudo contextual e a realidade das obras não pode prescindir do tratamento de aspectos formais, fundamentais para diferenciar a mesma temática quando esta é abordada por diversos meios. Nesse sentido, "cidade" parece ser um tema propício por possibilitar uma visão retrospectiva e prospectiva da obra de Bandeira. São quase três décadas de trabalho artístico que vão da Fortaleza figurada como Morro do Moinho, em 1942, e as cidades abstratas das décadas de 1950 e 1960.

Sobre a obra de Bandeira, podemos dizer, de maneira geral, que ela transparece uma mistura de desenho e pintura, bem como de poesia e de grafismo. Sua produção artística, desde o começo, mostrava forte expressividade, sendo que

em Bandeira a “pintura” impôs sua força na composição que organizava o impacto do gesto e de outros elementos picturais.

É por meio da distribuição de cores, manchas, traços, pinceladas largas, respingos, drippings, mas também toques de espátula e tramas reticulares de rabiscos escuros que Bandeira delinea seu universo. Com efeito, suas obras tornam-se verdadeiros poemas visuais impregnados pela internacionalização da abstração. (Vasconcelos, 1998)

Sua permanência na França de 1946 a 1950 foi vivida como tempos de formação artística. Este período proporcionou uma mudança significativa em seu trabalho: os incontáveis relevos, que dominaram sua obra a partir de 1948, testemunham seu contato com o movimento de contraposição à racionalidade representada pela abstração geométrica de Piet Mondrian.

A utilização criativa de diversas técnicas toma, nesse momento, o lugar de elemento central de exploração formal. De fato, a cidade torna-se uma presença quase física por meio do movimento e das camadas de cores integrados ao quadro.

Em Bandeira, a cidade traduzia um contexto marcado por muitas particularidades: a cidade da infância e do sonho, do desejo, da comunicação massiva, utilitária e urbana, que representava um meio de integração social cotidiano. Seu desafio perante esse “objeto” era então o de substituir o objeto cidade pela forma cidade, de provocar sua decomposição usual em nome de sua conversão em elementos plásticos: volume, cor, linhas, contraste sombra/luz... Segundo essa percepção poética, que ultrapassa a percepção cotidiana da realidade, a cidade deixaria de ser percebida/pensada/sentida simplesmente por seu conteúdo, a fim de assumir importância por sua forma, segundo um alargamento da paisagem urbana, concebida como cidade moderna.

Podemos dizer que, a partir desse momento, a produção artística de Antônio Bandeira converteu-se em um crescente movimento de abstração ou de depuração da forma cidade. De forma concreta, ela se tornou presença em negativo... Hoje, quer seja o jogo de justaposições de camadas de tintas sobre uma diversidade de suportes, quer sejam perfis que se multiplicam, eles nos lembram a cidade, convertida em gestos, respingos e explosão de cores...

A depuração do objeto-cidade incorpora um novo elemento a partir do início da década de 1950: a superposição de formas. Bandeira começa a tomar como fonte de criação plástica um jogo entre a transparência e a superposição de formas coloridas. Mas, nesse momento, o objeto-cidade integrava ainda de maneira mais ou menos evidente suas composições.

Em meados dos anos 1950, podemos perceber o definitivo domínio da forma-cidade sobre a cidade como objeto. Além disso, tornou-se mais presente o jogo sutil que provoca um movimento de vaivém entre a transparência (que tem o papel de revelar as coisas) e a superposição de formas (que usualmente funciona ao inverso). É a forma-cidade, mas também o objeto-cidade, que é reapresentado como essa realização humana capaz de ao mesmo tempo colocar em evidência e transformar a realidade.

Podemos dizer ainda que esse percurso artístico revela uma outra conversão progressiva: ele vai da construção vigorosa de composições expressionistas à maturidade do gesto que permite camadas de tinta coloridas escorrerem espontaneamente sobre uma superfície, conduzidas simplesmente pela força da gravidade...

Esta breve análise formal, aliada a elementos sócio-históricos relativos à gênese do campo artístico (criação de um estilo de vida e instituições fundamentais a esse domínio), compôs não uma reflexão exaustiva acerca do percurso artístico de Antônio Bandeira. Antes, tem por objetivo explicitar uma interpretação possível, certamente parcial e relativa (a uma determinada sociologia da arte).

Para concluir; creio que o trabalho de Antônio Bandeira comprova sua capacidade de olhar o mundo de uma maneira diversa, pois, sendo fruto de condicionantes sociais, ele se afirmou como uma perspectiva particular no espaço social. Ele demonstra essa capacidade que os artistas têm de converter os objetos mais banais, mais corriqueiros, em “objetos novos” e incitar os demais seres humanos a redescobrir a realidade a partir de novas bases. Essa maneira de olhar o mundo, de se reaproximar da realidade de uma maneira mais poética, mais sensível, permanece no âmago de toda criação artística que, como a obra de Bandeira, ganha o estatuto de obra de arte.

A recepção crítica da obra de Antônio Bandeira no exterior
Maria de Fátima Morethy Couto

A ida para Paris

Antônio Bandeira residiu durante vários anos em Paris, vindo ali a falecer durante uma pequena cirurgia nas cordas vocais, em 1967. Grande parte de sua trajetória artística está intimamente relacionada ao contexto cultural parisiense do pós-guerra. Ao partir para a França, em março de 1946, Bandeira era um jovem artista provinciano de 23 anos, que saíra alguns meses antes de sua cidade natal, Fortaleza, em busca de sucesso na capital do País.¹ Se em Fortaleza Bandeira fazia figura de “glória local”, tendo participado ativamente de um movimento de renovação das artes na região, sua contribuição no cenário artístico nacional ainda não se fizera sentir. Participara apenas de algumas poucas exposições coletivas, dentre elas o IX Salão de Belas-Artes de São Paulo (no qual conquistou uma medalha de bronze) e o LI Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Partira de sua cidade natal em março de 1945, juntamente com os pintores Raimundo Feitosa, Inimá de Paula e o suíço Jean-Pierre Chabloz, para participar de uma exposição coletiva de pintores cearenses na galeria Askanasy, a qual não merecera uma recepção calorosa por parte dos críticos cariocas.² Todavia, poucos meses após sua chegada ao Rio de Janeiro, Bandeira surpreende admiradores e críticos ao obter uma bolsa de estudos do governo francês.

Muito se especulou no Brasil sobre as razões que fizeram com que Bandeira, jovem artista desconhecido no ce-

nário nacional e cuja carreira havia apenas começado, fosse um dos selecionados. Para alguns, a amizade entre o músico e pintor suíço Jean-Pierre Chabloz, que residia em Fortaleza desde 1943, e o adido cultural da embaixada da França no Brasil, Raymond Warnier, influenciou na escolha. Warnier, amigo de Chabloz, havia passado alguns dias em Fortaleza no final de 1944 e visitara a citada exposição na galeria Askanasy.³ Uma outra versão, mais favorável ao artista, e que circula até hoje, afirma que Warnier se impressionou com a obra de Bandeira quando da realização de sua primeira exposição individual, em março de 1946, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, decidindo, então, oferecer-lhe uma bolsa de estudos na França. É o que afirmou, por exemplo, a jornalista Vera Pacheco Jordão em artigo publicado em 1960: “Vendo sua primeira mostra individual, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, Raymond Warnier, então adido cultural da Embaixada da França, pressentiu as possibilidades daquele artista de 23 anos, e perguntou-lhe se gostaria de estudar em Paris”.⁴ Essa exposição, no entanto, ocorreu após a obtenção da bolsa; na verdade, ela celebrava tal fato, como comprovam os artigos publicados na época.⁵

Uma análise sistemática de documentos oficiais conservados nos arquivos do Ministério das Relações Exteriores Francês revelou que a seleção dos bolsistas não obedeceu a critérios precisos e que Bandeira era o único pintor a figurar na lista de 21 candidatos enviada em fevereiro de 1946 para

1 “No Nordeste, até os artistas são flagelados e o único meio é emigrar”, afirmou Bandeira por ocasião de uma enquete realizada entre os artistas e intelectuais da região em 1945”. In: Nomes que lideram o movimento atual da pintura neste Estado deixarão brevemente nossa terra, com destino ao Rio de Janeiro. *O Unitário*, Fortaleza, 13 mar. 1945

2 O texto de apresentação da exposição, escrito por Ruben Navarra, celebra as tradições artísticas das cidades do interior; “reservatórios do caráter brasileiro”. Embora alguns jornalistas tenham saudado o evento como uma oportunidade de travar contato com a pintura do Nordeste, a reação da maioria dos críticos foi pouco entusiasta. Antônio Bento, futuro defensor de Bandeira após sua conversão à abstração, criticou o academismo de Chabloz e as ‘influências’ da arte europeia, especialmente do surrealismo, no trabalho dos jovens artistas. E se ele se deteve na obra de Inimá de Paula, o artista que considerou o mais interessante da exposição, encorajou Bandeira e Raimundo Feitosa a “trabalhar duramente quando de seu retorno a Fortaleza”. In: BENTO, Antônio. O grupo cearense. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1945.

3 Segundo informações veiculadas na época, Warnier adquiriu, nessa ocasião, obras de três expositores, dentre eles Bandeira.

4 JORDÃO, Vera Pacheco. Bandeira de ontem e de hoje. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960.

5 A exposição, que durou somente uma semana, mereceu comentários na imprensa da capital. Os artigos de divulgação se referiam a Bandeira como “um dos pintores mais expressivos da nova geração de artistas nacionais” ou ainda como “uma das mais vibrantes expressões do modernismo brasileiro”. Alguns críticos, no entanto, não se deixaram impressionar pela atribuição da bolsa e criticaram o trabalho de Bandeira. Antônio Bento, por exemplo, reafirmaria que o artista mostrara-se “inteiramente cru, apenas um principiante” na exposição coletiva da galeria Askanasy, acrescentando: “ele não vai propriamente aperfeiçoar-se em Paris, após vários anos de estudos. Vai de fato aprender o seu ofício na capital da França”. In: BENTO, Antônio. Pintura do Nordeste. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1946.

a França.⁶ Não se sabe ao certo o número exato nem a identidade dos postulantes à bolsa no Brasil, mas é evidente que a situação econômica do continente europeu, no imediato pós-guerra, desencorajou bom número de eventuais candidatos. É importante lembrar que aquele era o primeiro ano que um programa de bolsas de estudo em favor de intelectuais e estudantes latino-americanos era organizado pelo governo francês, o qual buscava consolidar seu prestígio na região. O valor da bolsa era considerado irrisório até mesmo pelas autoridades responsáveis pela organização do programa. Uma carta da Embaixada da França no Brasil, datada de novembro de 1945, solicitava ao Ministro das Relações Exteriores Francês que o valor das bolsas em francos fosse o equivalente a 200 dólares da época, assinalando a dificuldade de encontrar bons candidatos em tais condições e ressaltando a importância “de evitar, a este respeito, qualquer reclamação ou decepção”. Prevelaceu, porém, a opinião de que seria inoportuno, em relação à opinião pública francesa, aumentar seu valor; optando-se por conceder outros tipos de vantagem, como alojamento na Cidade Universitária, ou em hotéis de diária equivalente, e livre acesso aos restaurantes universitários.

Os cinco primeiros bolsistas brasileiros de 1945-46 embarcaram para Paris no início de abril 1946. Bandeira fazia parte desse grupo, juntamente com o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o médico Oswaldo Aguiar; o historiador da arte e funcionário do Museu Nacional de Belas Artes Mário Barata e o escultor José Pedrosa. Em depoimento à autora, Mário Barata recordou-se das circunstâncias da seleção, da viagem e também da penúria na qual se encontrava o povo francês:

Nós fomos num navio cargueiro americano fretado pelo governo francês. O comandante ainda atirou com um fuzil em minas no caminho. [...] A França estava paupérrima, a gente chegava lá não podia nem comer; nem tomar uma xícara de leite, nem nada. Ainda não tinha completa-

6 Essas bolsas eram destinadas não somente aos artistas e profissionais da cultura, mas também aos professores de ensino secundário e superior; aos professores e estudantes dos liceus franceses, dos colégios religiosos e da Aliança Francesa.

do um ano do pós-guerra, nós chegamos meses depois do pós-guerra e tudo era ainda controlado, racionado. [...] Não me lembro do valor da bolsa, mas era pequena. Dava para sobreviver porque eles ofereciam uma ajuda para ficarmos em hotel ou como estudante na Cidade Universitária. [...] Quase ninguém se apresentou. De pintores só me lembro do Bandeira.⁷

A falta de recursos materiais da capital francesa também impressionou o escultor José Pedrosa, amigo íntimo de Bandeira, o qual afirmou em entrevista à autora:

Eu e o Bandeira fomos para a Cidade Universitária, ficamos no pavilhão dos Estados Unidos. A gente ia comer no restaurante de lá, era tudo racionado, ticket para tudo, pós guerra... Não era a Paris de hoje. Era uma cidade arrasada. No restaurante eu passava fome. Coisa que nunca senti na vida, passava fome porque lá não tinha comida. [...] Eu fiquei pouco tempo na Cidade Universitária, o pessoal não gostou muito da gente porque não obedecíamos o regulamento. O Bandeira saiu também, ele arranjou um buraco, um verdadeiro buraco em Saint-Germain-des-Prés e eu arranji uma vaga num hotel do bd. Montparnasse. Mas a gente continuou sempre juntos.⁸

A chegada tardia dos bolsistas brasileiros na França – abril de 1946 ao invés de setembro de 1945 – engendrou a recondução automática das bolsas para o ano 1946-1947. No final de seu segundo ano como bolsista, Bandeira decidiu permanecer na França. Segundo declarações do artista, a venda de seus quadros, a ajuda esporádica da família e do governo brasileiro – uma pequena alocação recebida durante os dois primeiros anos de sua bolsa –, assim como pequenos trabalhos realizados no Escritório de Expansão Comercial do Brasil, em Paris, onde trabalhavam os irmãos Cesário Alvim, permitiram-lhe assegurar sua subsistência

7 Depoimento de Mário Barata à autora. Entrevista concedida no dia 2 out. 1996.

8 Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 out. 1996. O “buraco” mencionado por Pedrosa, e que se tornaria o novo ateliê do pintor brasileiro, é descrito por Jean-Paul Clébert em Paris Insolite como “o sótão dos malefícios, célebre em todo o bairro da Huchette”. Situada no nº 16 da rua Xavier-Privas, esta mansarda será sempre lembrada de forma romântica por Bandeira.

ao final da vigência da bolsa. Sua situação financeira, no entanto, estava longe de ser confortável. Por ocasião de uma viagem para a Europa, o professor Martins Filho, futuro reitor da Universidade Federal do Ceará, encontra o pintor em Paris e relata a esse respeito: “Ele estava numa situação econômica muito difícil, isso foi em 1949, inclusive ele havia entregue seu passaporte a um credor, um homem que ele precisava pagar. Estava até sem o passaporte no momento em que chegamos em Paris”.⁹ Todavia, seu desejo de gozar da vida artística da capital francesa o fazia esquecer suas dificuldades materiais e financeiras. Em uma entrevista concedida em abril de 1950, Bandeira declararia: “Continuo em Paris porque aqui estou no meu métier; frequento os pintores conhecidos, estou no movimento. Acredito ser muito cedo ainda para retornar ao Brasil. [...] Preciso terminar meus anos de aprendizagem. Eles são muito longos, nunca se sabe quantos”.¹⁰

As primeiras exposições no exterior (1946-1950)

66

Se nos é impossível retratar os passos iniciais do jovem Bandeira em Paris ou reconstituir suas primeiras impressões do ambiente artístico parisiense, temos porém algumas indicações a respeito de suas atividades artísticas e de suas primeiras amizades. A bolsa de estudos permitia-lhe frequentar os ateliês da Escola Nacional Superior de Belas-Artes. Seu nome, assim como o do escultor José Pedrosa, figuram com a menção ‘exonerado’ nas folhas de controle de pagamento dos alunos para o uso de ateliês para os anos 1945-1946 e 1946-1947, embora os registros de frequência aos cursos atestem a presença de Bandeira em apenas duas sessões do ateliê de pintura do professor Narbonne, no mês de junho de 1946.¹¹

9 Depoimento de Antônio Martins Filho à autora. Entrevista concedida no dia 4 ago. 1994.

10 Apud WIZNITZER, Louis. Letras e artes ouve um pintor cearense radicado em Paris. *A manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1950.

11 Ver: Archives Nationales (França), AJ 52/928 e AJ52/556.

Autodidata e de espírito independente, Bandeira rejeitaria o aprendizado acadêmico, esquivando-se de uma abordagem pedagógica tradicional ao preferir desenhar a partir do modelo vivo na Academia de la Grande-Chaumière. Segundo suas próprias palavras, “a grande vantagem da Chaumière é que estudávamos aí sem professores para atrapalhar o desenvolvimento natural e espontâneo do artista. A personalidade do indivíduo podia se expandir livre das limitações e imposições implícitas em todos os cursos de arte que obedecem à orientação rígida de algum mestre”.¹²

A frequência a museus e de galerias de arte na Europa, a convivência com alguns artistas da jovem vanguarda parisiense, especialmente com Wols, assim como a descoberta da obra de Paul Klee, que havia sido objeto de uma retrospectiva no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris em 1948, provocariam uma reviravolta decisiva e fundamental em sua obra, levando Bandeira a abandonar a figuração de caráter expressionista que praticara até então, na qual a figura humana ocupava um lugar de destaque, em proveito de uma linguagem semiabstrata que se recusava a representar formas imediatamente identificáveis, embora continuasse a se inspirar na natureza e possuísse forte poder evocativo. Em busca de uma relação direta com o suporte pictórico, Bandeira criará imagens imprecisas, difusas, deixando correr a tinta sobre a tela e recorrendo a respingos e borrões. Aos que lhe perguntavam sobre o teor de suas paisagens realizadas na Europa, ele respondia: “Não mostro paisagens do Sena nem alguns dos vários monumentos. Para isso tomem um táxi e vão ver de perto. Mostro porém um cuspe na água, um copo de vinho, uma folha caindo, casas brancas e cinzas, coloridas, recordações de noites vividas ou pensadas, e de vez em quando uma saudadezinha que boto nas cores”.¹³

12 Apud SALES, Fritz Teixeira. Vida e glória de um pintor em Paris. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 17 fev. 1952.

13 BANDEIRA, Antônio. Meus filhos, guardai-vos dos ídolos. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 out. 1951.



67

Cidade queimada de sol

Óleo sobre tela
120 x 120 cm
1959

Sua integração no circuito artístico parisiense de vanguarda se deu de forma progressiva, sobretudo em função de suas amizades. Paralelamente, Bandeira participava de manifestações dedicadas à arte brasileira ou à arte latino-americana, nas quais a nacionalidade dos expositores desempenhava papel mais importante do que suas afinidades mútuas ou do que o valor de suas obras. Em 1947, integrou uma eclética exposição de artistas brasileiros, organizada no âmbito do Salão de Outono, na qual 33 obras de 22 artistas brasileiros, de escolas e tendências diversas, foram exibidas.¹⁴ Bandeira expôs nessa ocasião um retrato não identificado. No ano seguinte, participou de uma exposição coletiva na Maison de l'Amérique Latine e, em 1949, de uma exposição de obras de artistas latino-americanos, realizada na Maison de l'Unesco em Paris.

Nesse mesmo período, cabe destacar a participação de Bandeira na exposição *La rose des vents* (Catavento), organizada pelo pintor Georges Mathieu na galeria 'des Deux-Iles', em outubro de 1948. Mathieu evoca brevemente esta exposição em seu livro *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*, ao discutir o contexto parisiense do pós-guerra e evocar sua determinação em revelar ao público que "pintores originários de horizontes os mais diversos encaminhavam-se em direção a uma pintura decididamente lírica". Entrementes, escreve Mathieu:

eu havia voltado de Londres para organizar a nova exposição de reabertura da Galerie de Deux-Iles. Havíamos combinado de apresentar um grupo misto, o mais internacional possível: um brasileiro, um inglês, dois franceses, um americano, uma austríaca, um alemão, um turco, uma escocesa e uma holandesa

14 Enquanto no Brasil a participação de Bandeira neste Salão era apresentada por diversos estudiosos como prova irrefutável da rápida aceitação de seu trabalho em Paris, a leitura do catálogo revelou que ele era apenas um dos 22 artistas brasileiros a participar de uma ampla exposição consagrada à arte brasileira dos séculos XIX e XX realizada no âmbito desse salão. Participaram dessa exposição, entre outros, Lucílio de Albuquerque, Henrique Bernardelli, Henrique Cavalleiro, Milton Dacosta, Djanira, Guignard, José Pedrosa, Cândido Portinari, Oswaldo Teixeira e Eliseu Visconti.

sa nascida em Java. Chamamos a exposição de *La Rose des vents*. Dela participaram: Bandeira, Christine Boumeester; William Gear; Loubchansky, Evelyne Marc, Russel, Greta Sauer, Schoeffer, Selim et Mary Wykeham.¹⁵

A apresentação da exposição, de autoria do artista Camille Bryen, destacou a autonomia da arte "viva" em relação a toda regra, método ou referência ao mundo exterior. A pintura, defende então Bryen, "é a expressão da vida profunda e se organiza como uma função cósmica. Longe de originar-se unicamente da emoção sensorial, ela deve agir como uma obra mágica, abordando a vidência paraóptica: não somente a dimensão das formas e cores, mas a das ausências, das personalidades duplas, das lembranças, das ambivalências psíquicas e físicas".¹⁶

A participação de Bandeira nessa exposição comprova que ele, já em 1948, frequentava de fato alguns artistas da jovem vanguarda parisiense do pós-guerra, defensores de uma pintura avessa a regras e ideias pré-concebidas e que "abandonava o realismo ao cinema, a ótica aos oculistas e a geometria aos arquitetos".¹⁷ Se é improvável Bandeira, que desembarcou em Paris em 1946, ter visitado a primeira exposição de pinturas de Wols na galeria René Drouin, realizada em 1947, ele sem dúvida sucumbiu ao magnetismo do personagem, ao qual foi apresentado por José Pedrosa em um bar da rua do Dragão.¹⁸ Mathieu refere-se nesses termos a Bandeira, em um texto publicado por ocasião de uma exposição em homenagem a Wols:

15 MATHIEU, Georges. *De la révolte à la renaissance: au-delà du Tachisme*, Paris: Gallimard, 1972, p. 60-62.

16 BRYEN, Camille. Prefácio do catálogo da exposição *La rose des vents*, Paris, out. 1948. In: *La Tour de feu*, n. 51, out. 1956, p. 77-78.

17 Ibid.

18 "Conheci o Wols num bar da rua do Dragão. Ele começou a me insultar na mesa, pensando que eu fosse espanhol. Era um bistrô de última classe, a gente comia lá. Disse para ele que não era espanhol, mas sim brasileiro. O Bandeira apareceu logo depois no bar e foi aí que ele conheceu o Wols". Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 out. 1996.



69

Noturno
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
1958

Esperávamos com freqüência a abertura da Discoteca da rue Saint-Benoît. [...] Em uma atmosfera barulhenta, escutávamos, comprimidos uns aos outros, Boris Vian, ainda desconhecido, ou Sidney Bechet, bebendo vários ginn-fizzes. Reencontrávamos Bandeira, esse pintor negro brasileiro, de expressão hilária e sempre bem-humorado, que também estava fascinado pela personalidade de Wols, e que eu procurava introduzir nos grupos de artistas.¹⁹

Nos estudos sobre Bandeira, fala-se muito de uma provável exposição do grupo Banbryols – formado por Bandeira, Bryen e Wols – realizada em 1949 na mesma galeria 'des Deux-Iles'.²⁰ No pequeno verbete que escreveu sobre o artista brasileiro na primeira edição de seu *Dicionário da Pintura Abstrata*, Michel Seuphor, embora não mencione o grupo, faz referência à amizade que uniu os três artistas e à exposição em questão.²¹ Entretanto, nenhum estudo consagrado a Wols ou a Bryen faz alusão a essa exposição ou ao Banbryols. Tampouco encontrei uma menção a tal evento nos jornais e revistas parisienses publicados no período e Georges Mathieu, em conversa telefônica, disse-me que duvidava da existência do grupo. Na verdade, nenhum documento subsiste quanto à relação dos três artistas ou quanto a uma exposição qualquer que tenha reunido suas obras.²²

19 In: MATHIEU, Georges. Wols ou la revanche des puissances de l'ombre. Catálogo da exposição Wols, sa vie..., Paris: Goethe Institut, 1986.

20 Situada no nº 1 do quai aux Fleurs, na Ilha de la Cité, a galeria 'des Deux-Iles' organizou, durante a temporada de 1948/49, várias exposições de artistas não figurativos, como *White and Black*, em julho de 1948, e *Um quarteto: Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Jean Arp e Alberto Magnelli*, em novembro do mesmo ano.

21 "Antônio Bandeira: Travaille d'abord en commun dans un groupe de jeunes peintres de sa province. À Rio de Janeiro en 1945. Remarqué dans une exposition par l'attaché culturel de France, il obtient une bourse d'études à Paris. Travaille le dessin, la peinture et la gravure aux Beaux-Arts et à l'Académie de la Grande-Chaumière. Amitié avec Wols et Bryen. Expose avec eux à la Galerie des Deux-Iles, Paris, 1949. Participe aux Biennales de Venise et de São Paulo ainsi qu'aux Salons des Réalités Nouvelles de 1953 et 1954. Expositions particulières à Rio de Janeiro, à São Paulo, à Paris (Galerie du Siècle) et à Londres (Obelisk Gallery). Vit à Paris". In: SEUPHOR, Michel. *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*. Paris, 1957, p. 127. Nas edições posteriores do dicionário, o verbete consagrado a Bandeira foi suprimido.

22 Em sua monografia sobre Bandeira, Vera Novis baseia-se na existên-

No Brasil, as primeiras notícias sobre esse grupo começaram a circular um ano após o primeiro retorno de Bandeira da Europa, fundando-se basicamente nas declarações do próprio artista. As informações, porém, eram bastante contraditórias: alguns artigos celebravam o grande sucesso da(s) exposição(ões) do grupo, enquanto outros afirmavam que os três artistas não haviam exposto juntos devido à morte prematura de Wols em 1951. Desde então, com raríssimas exceções, todos os textos publicados no Brasil sobre Bandeira, mesmo que não ultrapassem algumas linhas, citam a formação do Banbryols como um dos pontos altos da trajetória internacional do artista brasileiro, embora jamais forneçam dados precisos a seu respeito e divirjam quanto à sua atuação e duração.

Sabemos que a amizade de Bandeira por Wols e Bryen foi sincera e desinteressada e teve um profundo impacto em sua obra. Segundo o próprio Bandeira, foi Wols quem o levou a dismantelar a ordem figurativa que presidia suas primeiras composições. "A amizade com Wols", declarou o pintor brasileiro em 1953, "foi-me de uma valia extraordinária. Ilustrei-me e na pintura comecei a tirar os olhos das casas, dos rostos, das orelhas, até chegar a esta forma de expressão atual".²³ Todavia, seria correto supor que eles tiveram a séria intenção de fundar um grupo e de organizar exposições coletivas? A aversão de Wols por tudo o que se relacionava ao circuito comercial e ao mercado de arte – exposições, galerias e marchands – é notória. Segundo sua esposa e seus amigos mais próximos, ele relutava em expor seu trabalho, apenas consentindo em fazê-lo sob enorme pressão daqueles que o cercavam, para logo em seguida arrepende-se. Sua última exposição individual significativa realizada na França antes de sua morte data de 1947; em seguida, Wols participou apenas de um número

cia de um guache de autoria de Bandeira, intitulado Banbryols e datado de fevereiro de 1948, para reafirmar a existência do grupo. Todavia, não sabemos ao certo se o título foi dado por Bandeira nem em que momento ele apareceu pela primeira vez. In: NOVIS, Vera. *Antônio Bandeira, um raro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

23 BANDEIRA indiferente à polêmica. *O tempo*, São Paulo, 28 jun. 1953.



71

Momento de neve
Óleo sobre tela
55 x 46 cm
1958

reduzido de exposições coletivas. Bryen, ao contrário, expôs com frequência durante sua longa carreira. Na época de seu encontro com Bandeira, ele e Georges Mathieu tentavam, como vimos, promover o movimento da “não figuração psíquica”, que seria denominado posteriormente de abstração lírica ou informal. Todavia, o temperamento anarquista e irreverente de Bryen não se adequa de forma alguma à ideia de fazer parte de um grupo estruturado.²⁴

A meu ver, é em uma passagem de um artigo de 1951 da jornalista Eneida, uma das melhores amigas de Bandeira, que encontramos a ideia mais justa do espírito que presidiu a “fundação” de tal grupo, caso ele tenha jamais existido:

Já falei, em outra crônica da recepção para lançamento de um grupo de três pintores; cada qual comparecia com uma sílaba de seu nome para a composição do título ou rótulo da sociedade. Ban de Bandeira, Bry de Bryen et Ols de Wols. Mas não contei ainda que o grupo foi dissolvido antes de existir porque outro pintor, chamado Vacheron, desejou incorporar-se e que sílaba salvar de um nome como Vacheron? Todas as experiências foram tentadas, mas como nenhuma deu certo, o grupo, para não ferir o amigo, achou melhor dissolver-se”.²⁵

Eneida reafirmaria tais proposições em um artigo emotivo, publicado pouco depois da morte de Bandeira: “Muito se tem escrito sobre os Banbryols. Um dia, Bandeira confidenciou (ele que nunca foi de confidências): - A sociedade nem chegou a existir, porque Vacheron quis entrar e nenhuma sílaba de seu nome ajudava. No Brasil, Bandeira arredou tudo isso. Wols, seu grande amigo, morreu”.²⁶

24 O próprio artista revelou sua antipatia em relação a todo espírito ‘corporativo’ ao relembrar sua participação no movimento Dada: “O lado sistemático do Surrealismo sempre me surpreendeu. Devo dizer que, pessoalmente, eu não poderia suportá-lo. Uma visita que fiz a André Breton me deixou estarecido. Tive de novo a impressão de entrar em uma organização: somente o fato de ser um grupo já era por si só desagradável para mim. Dada me parecia muito mais interessante em razão de sua liberdade”. Texto de Camille Bryen reproduzido in: ABADIE, Daniel. *Introdução do catálogo Bryen*. Paris: Archives de l’art contemporain, 1971. p. 47-48.

25 MORAIS, Eneida. Bandeira, mistura de Ceará e Paris. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1951.

26 MORAIS, Eneida de. Antônio Bandeira, neste silêncio. Galeria de

Foi em outubro de 1950 que Bandeira realizou, na galeria ‘du Siècle’, localizada no número 168 do boulevard Saint Germain, sua primeira exposição individual em Paris. Nela, apresentou 19 obras reunidas em quatro séries distintas: quatro *Paisagens longínquas*, dez *Cidades*, quatro *Árvores* e uma *Natividade*. A exposição de Paris parece não ter suscitado muitos comentários na imprensa francesa. Charles Estienne dedicou algumas linhas pouco esclarecedoras em sua coluna do periódico *L’Observateur*: trata-se de uma pintura, afirmou o crítico, “na qual gostaríamos ver o elemento primitivo prevalecer de forma decidida e consciente sobre o equilíbrio mental e clássico ocidentalizado”.²⁷

Já Pierre Descargues e Pascal Rossini demonstraram algum entusiasmo. Em Arts, Descargues ressalta o caráter ao mesmo tempo meticuloso e evocador da obra de Bandeira, mas faz algumas reservas:

Uma pintura de pequenas pinceladas; uma pintura de mil pontos de fugas, de mil tetos, de mil cumes de árvores, uma pintura do que você quiser escolher para seu devaneio. Bandeira, com uma arte cuja delicadeza tem por parente longínquo (e de sangue bastante diferente) a infinita minúcia de Paul Klee, sofre talvez um pouco de ser apenas pintor a óleo e não aquarelista. O pintor parece sempre lamentar alguma transparência que seu ofício não pode lhe dar: Ele tampouco é suficientemente diversificado. Mas a exposição é interessante.²⁸

Se nos fiarmos na versão em português que apareceu de seu texto, Rossini fará a apologia de uma arte que tenta transmitir um sentimento, ao invés de oferecer uma visão objetiva, uma representação narrativa do mundo. Bandeira, afirma,

Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 9/10, 1967, p. 39.

27 ESTIENNE, Charles. D’une saison à l’autre. *L’Observateur*, Paris, n. 32, 16 nov. 1951, p. 21.

28 DESCARGUES, Pierre. Toutes les expositions: Bandeira. Arts, Paris, 27 out. 1950, p. 4.



73

Flor azul
Óleo sobre tela
146 x 89 cm
1958

quer exprimir uma visão interior; uma visão confusa, que precisa ser exposta à claridade do dia. [...] Suas telas são vivas, maravilhosamente sensíveis [...]. Bandeira sabe ritmá-las vigorosamente. Por meio de traços fortes, organiza os elementos de sua análise sensível, até a síntese. Certamente não se pode esquecer Paul Klee vendo essa exposição, mas encontra-se nela gosto e caráter latinos e, mesmo, indígenas de grande colorido, amplo e forte. Enfim, um estrangeiro que encontrou na França uma coisa a mais que o ensinamento quase escolar: a liberdade do pintor.²⁹

Foi após a realização de sua primeira exposição individual em Paris que Bandeira decidiu terminar sua primeira temporada na França, embarcando, no mês seguinte, para o Brasil. A exposição que ele organizaria em seguida em São Paulo, no Rio de Janeiro e Fortaleza, retomaria, grosso modo, o esquema daquela de Paris. Ela revelaria a seus compatriotas a evolução de suas pesquisas e a mudança decisiva em sua obra.

74 A recepção de seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos (1954-1959)

Contrariamente à experiência da maioria dos bolsistas brasileiros, a primeira temporada de Bandeira no exterior não se resumiu a um simples período de aprendizado. Sua forte ligação com Paris logo se manifestaria em suas declarações. Em abril de 1951, pouco depois de ter retornado ao Brasil, ele revela sua intenção de voltar para a Europa:

Sim, pretendo voltar; sem dúvida, pois a Europa possui, para o artista bem intencionado, um ambiente único de trabalho, como não há outro igual. Você não calcula o que significa ter diariamente sob os olhos museus inteiros abrigando os maiores nomes da pintura e, diante deles, comparar minuciosa e vagarosamente os defeitos e as deficiências de nossa própria obra, constatando, aqui, um passo adiante, ali, um tropeção, acolá, um

29 Apud PREFÁCIO do catálogo da exposição *Bandeira. Museu de Arte Moderna de São Paulo*, maio 1951.

regresso à posição anterior. Enfim: aferir a nossa própria obra em bases mais seguras e autênticas. [...] Isto não é possível aqui no Brasil, evidentemente. Além disto, há o caráter polêmico do ambiente artístico europeu em geral, e parisiense, em particular. A agitação de idéias, a concorrência entre os grupos e a emulação sadia, tudo isto só pode beneficiar a quem escolheu o caminho difícil e tortuoso da arte.³⁰

Em 1953, Bandeira deploraria a precariedade da situação dos artistas no Brasil: “Em Paris as costureirinhas sabem distinguir as orientações pictóricas. Aqui falta cultura ao povo. Nossa gente não faz idéia do que seja um Rafael, um Rubens, um Rembrandt, não conhece a história contemporânea, não tem iniciação estética. Por isso o artista fica sozinho”.³¹

Bandeira permaneceu no Brasil de janeiro de 1951 a junho de 1954, quando partiu de novo para a Europa graças à obtenção de um prêmio oficial na II Bienal de São Paulo.³² Embora alguns críticos brasileiros, dentre os quais Sérgio Milliet, tenham apreciado sua obra, e embora ele tenha participado de diversas manifestações coletivas e realizado duas exposições individuais de envergadura, Bandeira não conseguiu se impor no cenário artístico nacional. A tentativa da imprensa de fazer dele o herdeiro direto de Wols – um artista desconhecido no Brasil de então – não foi suficiente para assegurar seu renome em um mercado de arte ainda tímido e pouco entusiasta em relação a toda forma de abstração. Ressalte-se, além disso, que o interesse da crítica de vanguarda voltava-se, naquele momento, para uma abstração de teor construtivo, mais racional.

30 A FALSA legenda criada em torno de Bandeira, o pintor. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 10 abr. 1951.

31 BANDEIRA indiferente à polêmica. *O tempo*, São Paulo, 28 jun. 1953.

32 Trata-se do prêmio Fiat Torino. Segundo Vera Novis, foi graças ao cartaz que realizou para esta edição da Bienal que Bandeira obteve o prêmio: “Tentava o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, mas a oportunidade surgiu como prêmio Fiat Torino de viagem à Itália, pelo cartaz da II Bienal de São Paulo, de 1953”. In: NOVIS, Vera. Op. cit. p. 42. Ressalte-se que Bandeira obteve o prêmio de viagem ao país no II Salão Nacional de Arte Moderna nesse mesmo ano com sua tela “Grande cidade iluminada”, atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.



75

Árvore em Bruxelas

Óleo sobre tela
55 x 46 cm
1958

Após uma curta temporada na Itália, Bandeira instala-se novamente na capital francesa no final de 1954. Ao tomar a decisão de deixar uma vez mais seu país natal, talvez Bandeira almejasse, para além da nostalgia da efervescência cultural da capital francesa, lançar-se mais ostensivamente no mercado de arte europeu. Seu amigo Wols estava morto e, embora seja pouco provável que ele tenha continuado a frequentar Bryen ou Mathieu, ele não demoraria a travar novos conhecimentos no meio artístico, tornando-se amigo íntimo dos escultores Michel Guino e Albert Féraud, assim como do pintor Willy Mucha e do crítico de arte Denys Chevalier. Na época, diversos artistas brasileiros, como Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Sérgio Camargo e Sônia Ebling, residiam igualmente na capital francesa e seus encontros eram frequentes.³³

Se nos ativermos ao número de exposições individuais que Bandeira organizou ou ainda às manifestações coletivas das quais participou, sua reintegração no circuito artístico parisiense não parece ter sido demorada. Em julho de 1955, um ano após sua chegada, realizou uma exposição individual na galeria Obelisk, em Londres; em novembro de 1956, apresentou seu trabalho na galeria Edouard Loeb, situada na rue de Rennes, em Paris. Essa última exposição seguiu para a galeria 75, em Nova Iorque. Durante esse mesmo período, ele participou dos XI e XIII Salon de Réalités Nouvelles, organizados em 1956 e 1958, assim como da exposição *50 ans de peinture abstraite*, realizada em Paris em 1957, na galeria Creuze, para comemorar a publicação do *Dicionário da pintura abstrata*, de Michel Seuphor. Ao final de 1955, seu nome aparece, junto ao de outros artistas, em propagandas de jornal da galeria Rive Gauche, localizada na rue de Fleurus. Além disso, ele residiria em Bruxelas durante três meses do ano de 1958, período no qual executou, por encomenda do Instituto Brasileiro do Café, um painel de 3x10m para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas.

33 Flávio Shiró e Artur Luiz Piza, em entrevistas à autora, evocaram o ambiente de integração, de verdadeira fraternidade, baseado em contatos informais e espontâneos que tinham lugar em cafés, bistrôs e festas, que imperava na Paris do período.

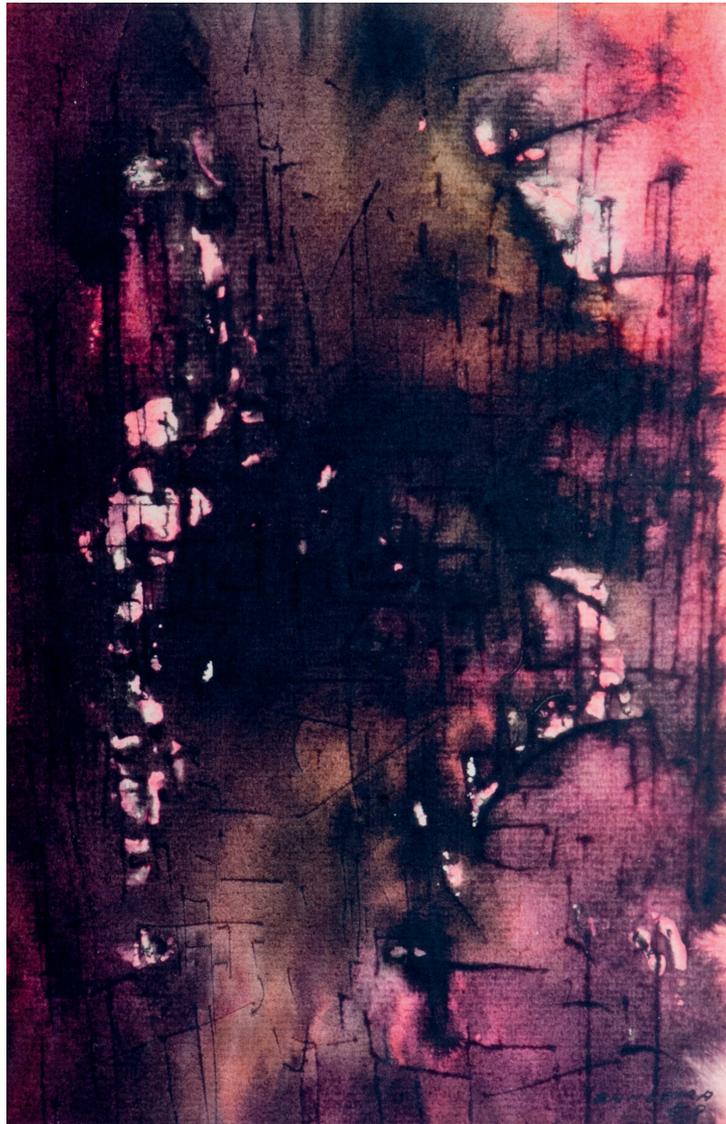
A imprensa brasileira de então se refere constantemente ao sucesso das exposições de Bandeira exterior, evocando as “dezenas de pronunciamentos consagradores da crítica européia e americana” e definindo-o como um “dos nossos melhores artistas plásticos, [...] cujos quadros, apreciados pelos colecionadores internacionais, têm sempre um lugar de destaque nos meios artísticos de todo o mundo”.³⁴ A crer na versão do próprio artista, citado por Antônio Bento em sua coluna do *Diário Carioca*, o resultado de sua exposição londrina foi bastante favorável: “Creio que já começam a interessar-se pela minha pintura. A exposição que fiz em Londres há pouco mais de um ano, na ‘Obelisk Gallery’, foi bem sucedida. Tive boa crítica e vendi quase todos os trabalhos apresentados, só me sobrando dois, num total de vinte. Fui por isso mesmo convidado a fazer, no mesmo local, outra mostra em dezembro vindouro”.³⁵

Na Europa e nos Estados Unidos, em revanche, os críticos mostraram-se bem mais reservados em seus comentários, reconhecendo o dom de colorista do pintor e o forte poder de sedução de sua obra, mas identificando de imediato o quanto seu trabalho devia a Wols, Vieira da Silva ou Paul Klee. A análise de Julien Alvard, publicada na revista *Cimaise* é um exemplo dessa atitude. Embora demonstrasse uma simpatia pelo trabalho do pintor brasileiro, o crítico francês deplorava a sensação de *déjà vu* que oferecia a exposição:

A pintura de Bandeira é refinada e seríamos injustos se disséssemos que ela é banal: ela tem a seu favor a atração exercida pelo caleidoscópio e a fugacidade de um universo fragmentado ao extremo, que se abre em rosáceas. Mas que tristeza que ele faça quadradinhos. [...] Paris sucumbiu aos quadrados e às manchas [...]. Para voltar a Bandeira: a exposição me pareceu bastante interessante, talvez ele nem tivesse

34 As citações foram retiradas dos artigos: Bandeira, 5a feira próxima. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1960 e Inaugurada a exposição de Antônio Bandeira. *A Gazeta*, São Paulo, 4 ago. 1960.

35 Apud BENTO, Antônio. No atelier de Bandeira. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30 out. 1956.



77

Arrebol
Guache sobre o papel
25 x 16,3 cm
1958

a intenção de fazer quadradinhos. Mas temos a pupila tão esquadriada desde que três gerações de artistas se lançaram nas trilhas de Klee e na onda dos quadradinhos...Ah! Malditos quadradinhos!³⁶

O crítico (assinando A.N.) do periódico *Pictures on exhibit* pronunciou-se de forma análoga a respeito da exposição de Bandeira em Nova Iorque, ressaltando o caráter ainda hesitante e pouco original de sua obra, ao mesmo tempo em que evocava seu talento e sua habilidade:

Antônio Bandeira, um nativo do Brasil agora pintando em Paris, é um artista que possui um forte senso de estilo, o que confere um ar de autoridade a seus óleos agora expostos galeria 75. Isto é um pouco enganoso, já que o artista ainda não encontrou seu caminho em direção a uma visão verdadeira original ou significativa. Esta crítica não nega o forte apelo visual do trabalho de Bandeira, nem tampouco sua habilidade enquanto pintor, mas ressalta o perigo de uma abordagem intelectualmente eclética.³⁷

78

Na realidade, os comentários publicados na imprensa internacional sobre as três exposições em questão foram bastante sucintos e vagos. Mesmo que alguns dos artigos de época tenham desaparecido, eles não parecem ter sido numerosos, e é forçoso constatar que o sucesso do artista estava longe de ser retumbante, como queriam fazer crer os jornalistas brasileiros. Em todo caso, é certo que sua segunda individual em Paris suscitou maior interesse na imprensa local que a primeira, realizada em 1951 na galeria 'du Siècle', e seria errado afirmar que os comentários foram completamente hostis. Nessa ocasião, Louis-Paul Favre declarou no jornal *Combat* que "o jovem brasileiro é da raça pictórica de Vieira da Silva", e o autor de uma nota anônima publicada no periódico *Aux écoutes du monde* manifestou seu entusiasmo em relação a uma "pintura inteligente e de

36 ALVARD, Julian. Bandeira. *Cimaise*, Paris, jan./fev. 1957, n.3, p. 42.

37 A.N. January exhibitions in New York City. *Pictures on exhibit*, Nova Iorque, jan. 1957, p. 21-29.

rara qualidade", cuja "sensibilidade e refinamento devem muito a Klee e Wols".³⁸

Nos Estados Unidos, as análises tampouco foram longas ou detalhadas, embora buscassem descrever sucintamente os principais atributos da obra de Bandeira. O crítico do *The New York Times* (D.A.) definirá o artista como um "um pintor abstrato que se move entre a geometria e o expressionismo abstrato", concebendo muitas obras "geometricamente construídas, em meio a algumas livremente manipuladas" e sendo capaz de atingir, por vezes, "o refinamento encontrado nos trabalhos de Vieira da Silva".³⁹ O crítico da revista *Art News* (L.C.), por sua vez, julgará suas pinturas "agradáveis, estilizadas, e mesmo particularmente originais", e ressaltará seu empenho em radicalizar o procedimento cubista de fragmentação dos planos e de decomposição da imagem: "É como se ele pegasse os planos e construções de uma paisagem cubista e os estilhasse. O resultado parece um vitral quebrado, jogado no chão".⁴⁰ Um dos comentários mais entusiasmados foi publicado na revista *Arts*. Seu autor (G.L.), que não conhecia o trajeto de Bandeira, se dirá surpreso por não ver, na obra do pintor brasileiro, "nada das qualidades escultóricas primitivas que associamos à pintura americana. Em seu lugar, vemos abstrações que revelam a influência da Europa, e mais particularmente de Klee". Contrariamente a seus colegas, ele se mostrará seduzido pelo lado infantil e vivaz da obra de Bandeira, por sua paleta alegre e traçado vibrante, estimando que, "de uma maneira geral, o trabalho é inteligente, ativo e excitante".⁴¹

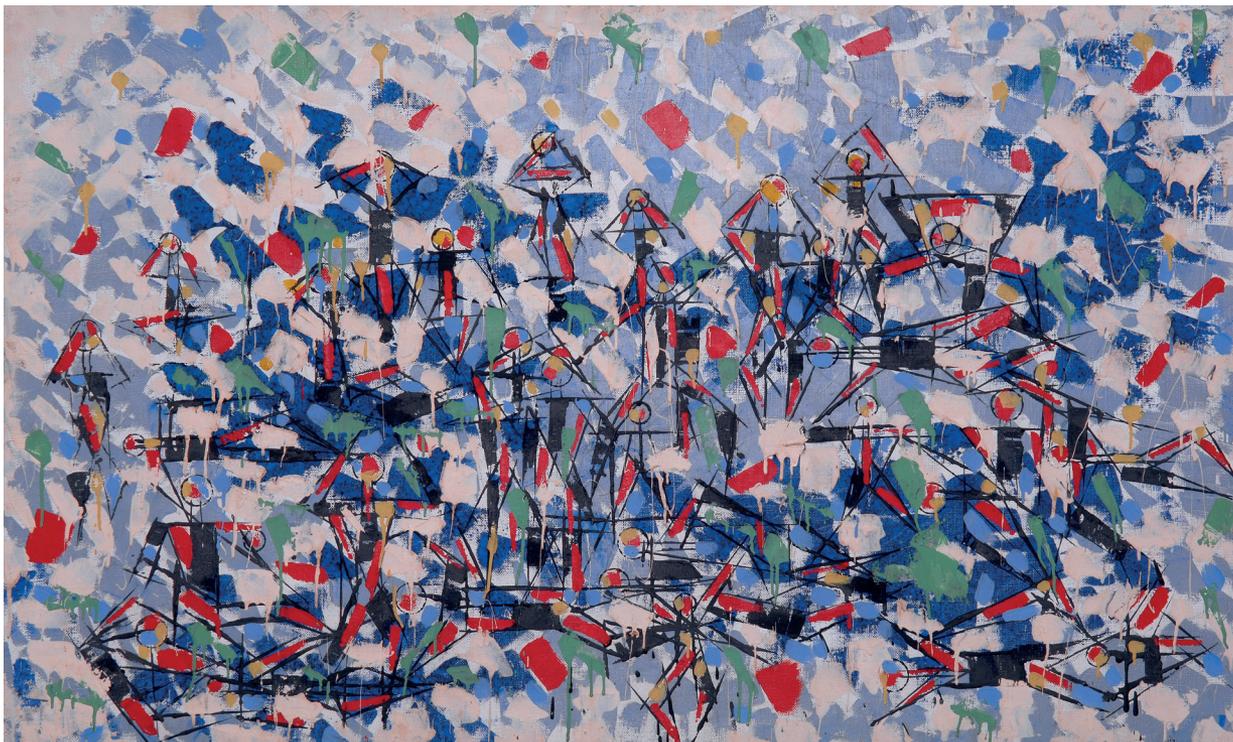
A análise do crítico inglês Charles Spencer, publicada no periódico *Art news and review* quando da exposição

38 FAVRE, Louis-Paul. Bandeira à la galerie Loeb. *Combat*, 10 dez. 1956, p. 7, para o primeiro comentário, e Chillida, Benrath, Bandeira. *Aux écoutes du monde*, Paris, 30 nov. 1956, n. 1688, p. 28, para o segundo.

39 D.A. Art: Viviano gallery. *New York Times*, Nova Iorque, 3 jan. 1957, p. 29

40 L.C. Antonio Bandeira. *Art news*, Nova Iorque, jan. 1957, v. 55, n.9.

41 G.L. Antonio Bandeira. *Arts. Incorporating Arts Digest*, Paris, jan. 1957, v.31, n.4, p. 57.



79

Amazonas guerreando
Óleo sobre tela
89 x 146 cm
1958

londrina de 1955, talvez seja uma das mais minuciosas publicadas no exterior sobre o trabalho de Bandeira, e acreditamos ser interessante transcrevê-la quase em sua íntegra:

Antônio Bandeira nasceu no Brasil em 1922 e desde 1945 tem trabalhado principalmente em Paris. Durante os últimos cinco ou seis meses ele veio para Londres, e sua primeira exposição neste país, em julho, mostra uma série de telas aqui pintadas. Elas fornecem um show muito atrativo e alegre, de gosto refinado e, penso, de dons mal direcionados. Os trabalhos anteriores de Bandeira já apresentavam essas mesmas virtudes, mas aliadas a uma qualidade delicada, impressionista, quase caligraficamente ilustrativa. O presente conjunto revela uma mudança para uma abstração decorativa; realmente, esses quadros produzem decorações charmosas, pintadas de forma luminosa, arejada, espirituosa e bela. Bandeira pinta a partir de pequenos jatos de cores intensas, concentrando-se na região central da tela e circundando sua estrutura com áreas de cores chapadas mais cuidadosamente recobertas. Elas me lembram enfeites cerâmicos ou, como *In the Park*, uma criação sagaz e encantadora, mais adequada para tapeçarias. Em um ou dois quadros a figura humana é representada como uma forma tubular simplificada, como em *English Ballet* ou *People in the Dark*, mas elas não possuem nenhuma significância. Os pintores ingleses fariam bem em visitar esta exposição, não porque Bandeira seja um grande pintor, mas porque ele é um soberbo artesão e veicula tão fortemente uma efervescente alegria de viver, que nossos contemporâneos tão assiduamente rejeitam. Mas eu gostaria que ele não tivesse abandonado seu antigo estilo, mais pessoal e comunicativo, e não sentisse a necessidade de entreter-nos todo o tempo. Ele já mostrou que é capaz de declarações.⁴²

Ao oposto dos outros críticos mencionados, Spencer apresenta-se como um conhecedor do trabalho do brasileiro, lastimando uma mudança recente de estilo, direcionada para o que ele chama de “abstração decorativa” e recriminando o artista por preocupar-se em seduzir o espectador. A natureza ornamental das obras de Bandeira, assim como seu caráter exuberante e seus elaborados efeitos cromáticos, chamaram atenção de diversos comentadores,

42 SPENCER, Charles. *Joie de Vivre*. *Art news and review*, Londres, v. VII, n. 11, 25 jun. 1955, p. 10.

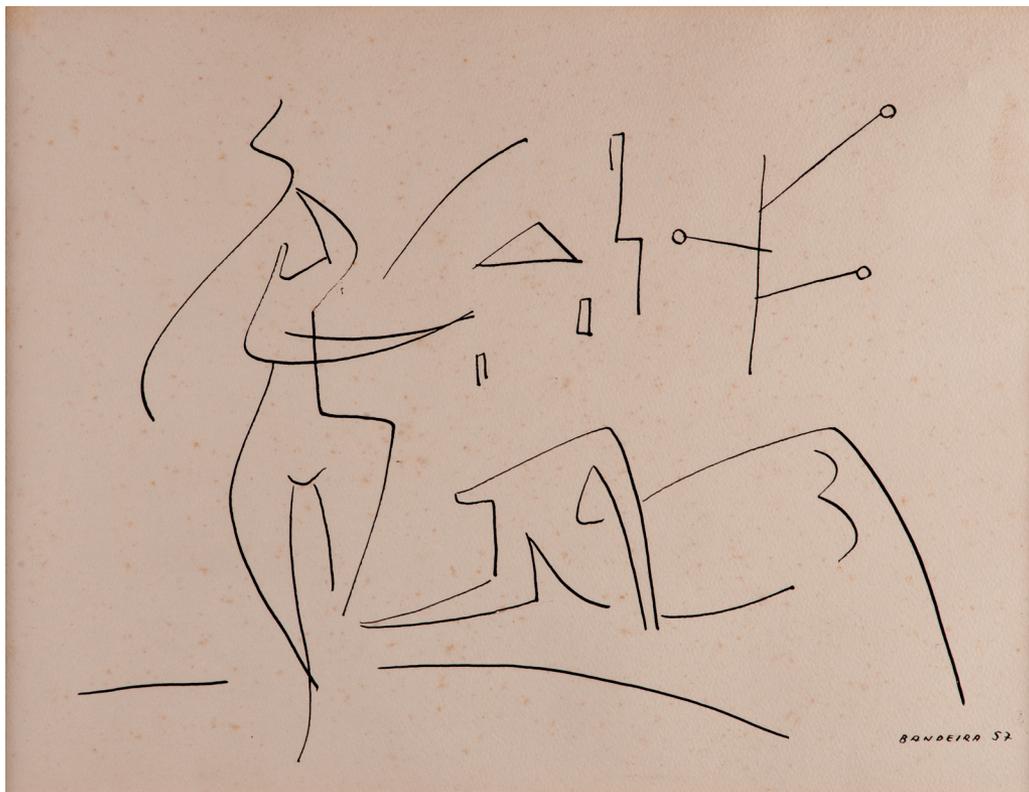
os quais interpretaram-nos de maneira diversa. O próprio artista revelará ter consciência do risco de ceder à sua virtuosidade, ao declarar, em 1962: “Luto muito com a minha facilidade de colorista e desenhista. Tento fazê-la sóbria às vezes para que adquira equilíbrio”.⁴³ Em outras ocasiões, porém, ele escreverá que “o artista é apenas um instrumento que deve captar beleza e poesia a fim de transmiti-la ao mundo” e afirmará que “a beleza em geral toma[va-o] de assalto, causa[va-lhe] choque e impressiona[va-o] irremediavelmente”.⁴⁴

De qualquer modo, enquanto Bandeira tentava lançar-se de forma mais contundente no mercado internacional, assistíamos no Brasil aos primeiros sinais do desgate da vanguarda concreta, assim como a progressiva aceitação da abstração informal ou gestual no cenário artístico nacional. Terá sido o fato de ter tomado conhecimento dessa mudança de gosto que o levou a retornar ao Brasil em 1959, pouco tempo antes da abertura da V Bienal de São Paulo, manifestação da qual ele participaria com três telas? Tinha ele a esperança de obter o prêmio de melhor pintor nacional? Quando de seu retorno, Bandeira encontraria seus mais ferventes admiradores em Antônio Bento – que, como vimos, acompanhava sua carreira desde a exposição coletiva da galeria *Askansy*, em 1945 – e em Jayme Maurício, dois dos críticos brasileiros mais engajados na difusão da abstração não geométrica. Em 1959, este último tomará sua defesa em um artigo no qual saudava seu retorno:

A quem dará o júri, este ano, o ambicionado prêmio de melhor pintor brasileiro presente à V Bienal? Ao melhor representado, tendo em vista possíveis falhas da seleção? Ao que tem maior número de quadros, considerando ainda a tal seleção? Ou ao pintor brasileiro que tenha realmente alcançado um desenvolvimento artístico seguro, pleno, documentado, indubitável

43 Apud MAURÍCIO, Jayme. Bandeira: *Conservo a criança e minha pintura é de vivência*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1962.

44 BANDEIRA, Antônio. Introdução do catálogo *Oito artistas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará*. Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963. Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1962.



Humanos na paisagem erótica

Nanquim sobre o papel

27 x 35 cm

1957

e que também se tenha feito representar com bons trabalhos? Neste último caso, temos a impressão de que bem poucos candidatos estarão a altura do pintor cearense Antônio Bandeira, hoje uma figura reconhecida e aplaudida em todos os centros internacionais de arte, discípulo de Wols, que ele soube reconhecer há 15 anos, quando então o grande pai do tachismo passava praticamente fome em Paris, prosseguindo suas idéias numa pesquisa segura, coerente e bem sucedida.⁴⁵

Os últimos anos de Bandeira em Paris (1965-67)

Bandeira permaneceu no Brasil de 1959 a 1965, obtendo dessa feita sua tão desejada consagração no circuito artístico nacional. Embora o prêmio de melhor pintor nacional da V Bienal de São Paulo tenha sido concedido a Manabu Mabe, a obra de Bandeira foi assimilada sem dificuldades por um mercado em expansão e em busca de novos produtos, sendo exposta com alarde nos principais museus e galerias do País e comentada por nomes como Jorge Amado, Pietro Maria Bardi, Antônio Bento ou Sérgio Milliet. Durante esse período, Bandeira realizou exposições individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna da Bahia (inaugurando-o) e no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (em duas ocasiões distintas), assim como nas galerias São Luís (São Paulo, em duas ocasiões), Bonino (Rio de Janeiro e Buenos Aires), Gead (Rio de Janeiro), Querino (Salvador) e Atrium (São Paulo). Participou ainda de duas exposições coletivas no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris – *Art latino-américain à Paris* e *105 portraits de l'oiseau-qui-n'existe-pas*, realizadas em 1962 e 1963, respectivamente –, integrou a representação brasileira da XXX Bienal de Veneza e enviou trabalhos para a VI Bienal de São Paulo.⁴⁶

45 MAURÍCIO, Jayme. Antônio Bandeira, cearense vitorioso na Europa: candidato ao prêmio nacional da V Bienal. *Correio da Manhã*, 13 set. 1959.

46 A exposição *105 portraits de l'oiseau-qui-n'existe-pas* reuniu obras sobre papel de 105 artistas concebidas em torno de um poema de Claude Aveline. O desenho de Bandeira é sua única obra pertencente a uma coleção pública francesa. Um óleo sobre tela de Bandeira, *Stormy Landscape*, datado de 1955, encontra-se hoje no acervo do Museu de

Todavia, apesar do sucesso comercial de sua obra no Brasil, Bandeira mostra-se, já em 1962, decidido a partir de novo para a Europa. Ao crítico Jayme Maurício, que lhe pergunta se “essa história de adeus ao Brasil [era] verdadeira”, ele responderia:

Não sou botão para ter casa, nem maribondo. Volto a Paris, sim, porque é lá realmente que um artista pode respirar, mesmo respirar Brasil. Paris também precisa de sangue novo, é disso que a cidade se nutre. Agora, não tenho nenhuma intenção de deixar o Brasil definitivamente. A prova é que acabo de montar casa. Mas, para mim, casa feita dá uma vontade imensa de partir, de mudar. Fazer outra. O fato é que hoje sou homem de dois continentes, e o jeito é dividir-se. Virei ao Brasil freqüentemente, se possível todo ano. Afinal de contas, em Paris se tem a mania das vacances...⁴⁷

Alguns meses mais tarde, ao longo de uma entrevista, ele voltará a evocar sua determinação de partir:

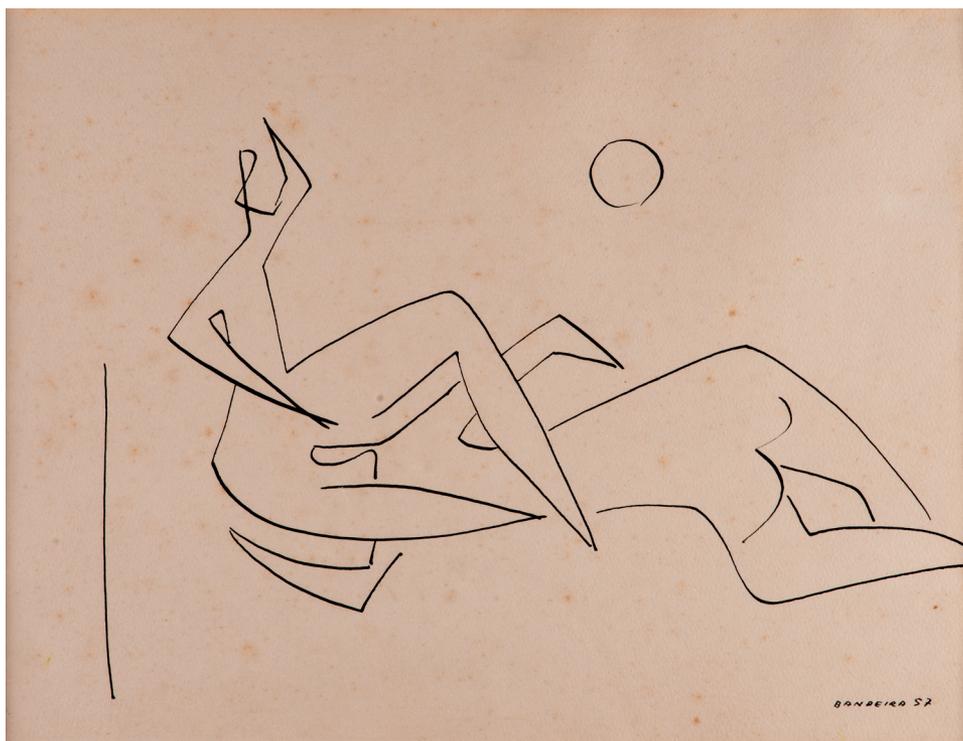
Lá trabalho melhor: Gosto de Paris, devo muito a ela. Quando estou aqui, sinto que preciso tomar um banho de Paris; quando estou lá, um daqui... Em Paris, vou trabalhar, expor, mostrar nossas coisas, filmes, discos, enfim, fazer um pouquinho pelo país. [...] Não vou sentir saudade. Porque sempre que viajo levo um pouco de Brasil, de suas coisas. Quando então retorno – e sempre retorno – é porque a saudade começa a se fazer sentir. E assim fico neste calvário. A vida toda.⁴⁸

Sua exposição individual na galeria Bonino do Rio de Janeiro, realizada nos meses de outubro e novembro de 1962, seria amplamente anunciada na imprensa nacional como seu evento de despedida do país. Alguns jornalistas chegaram a afirmar que ela teve de ser antecipada por cau-

Seattle, em Washington, na coleção Norman e Amelia Davis. Esta obra participou da exposição individual de Bandeira em Londres, em 1955 e provavelmente também da de Nova Iorque.

47 Apud MAURÍCIO, Jayme. Op. cit.

48 Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira. Op. cit.



83

Humanos na paisagem erótica

Nanquim sobre o papel

27 x 35 cm

1957

sa da iminência de sua partida. Inexplicavelmente, porém, Bandeira permanecerá no Brasil até 1964, retornando para a França em outubro desse ano, ou seja, seis meses após o golpe de Estado militar. Um artigo anônimo publicado no jornal *Correio da Manhã* quando de seu embarque estabelece uma relação entre esses dois acontecimentos:

O pintor Antônio Bandeira viajou ontem para a França, a bordo do Laennec. Disse que pretende ficar naquele país pelo menos dois anos, divulgando a arte brasileira, 'até que a liberdade de criação e de opinião seja restabelecida no Brasil'. Levou 700kg de bagagem, tintas nacionais, móveis rústicos e utensílios indígenas, para a decoração de seu apartamento em Paris, onde pretende pintar em companhia de Di Cavalcanti. Pouco antes de o navio partir, às 18h. do pier da Praça Mauá, instado por jornalistas, o artista cearense informou que depois da 'revolução' vinha sendo pressionado por haver-se ligado a intelectuais conhecidos por suas tendências progressistas. 'Como não posso criar sem liberdade e sob coação, resolvi retirar-me até que se restabeleça, aqui, o respeito à inteligência e à sensibilidade', explicou Antônio Bandeira ao despedir-se dos amigos, críticos de arte, artistas e jornalistas que foram ao seu embarque. Disse que partia com saudade mas não havia alternativa.⁴⁹

Bandeira, no entanto, logo procurou desmentir tais asserções. Dois meses mais tarde, o mesmo jornal publicava trechos de uma carta que o pintor enviara para a redação:

Nunca saí do Brasil coagido por coisa nenhuma, pois nunca tive cor política. Eu e meu trabalho sempre fomos cercados de carinho, por gregos e troianos. Eu, pessoalmente, nunca senti falta de liberdade para trabalhar no meu país. Não saí do Brasil, mas vim viver em Paris, cidade a que sou ligado por sentimentos, amizades e trabalho. Cidade onde passei parte de minha mocidade e onde minha maturidade vai atuar. Sempre quis viver metade em Paris ou na Europa, metade no Brasil, e agora estou realizando isso. Sempre criei com liberdade, e nunca senti, no Brasil, falta de respeito à inteligência e à sensibilidade, pois sempre trabalhei num clima de

49 PINTURA sem coação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 out. 1964.

amor e carinho, cercado por amigos brasileiros de todas as tendências étnicas, sociais, políticas ou religiosas.⁵⁰

É verdade que Bandeira sempre se mostrou atraído por Paris. Entretanto, podemos supor que o golpe de Estado tenha-o levado a tomar uma decisão que ele postergava desde ao menos 1962, talvez em razão da boa acolhida de sua obra no mercado nacional. Uma observação de José Pedrosa, seu amigo de longa data, vem reforçar tal hipótese:

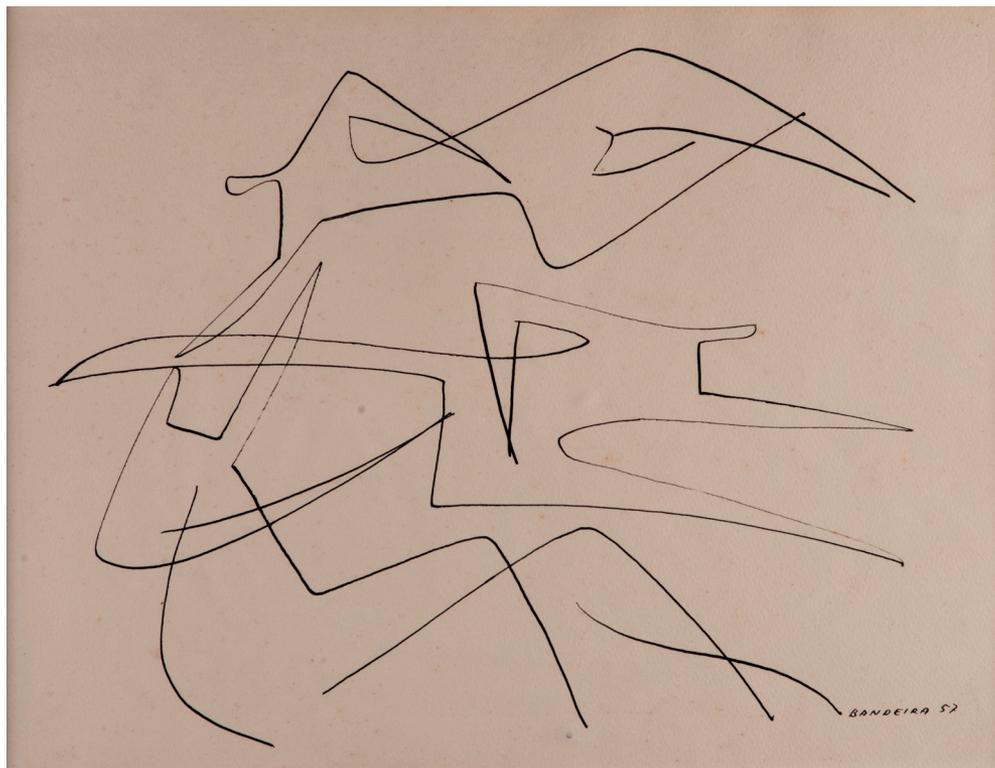
Quando ele [Bandeira] foi para Paris em 1965, ele quis que eu ficasse como procurador; com a perseguição da época, que eles fizeram principalmente comigo, ele ficou chateado, fechou tudo, vendeu e deixou tudo, uma procuração com o Bina Fonyatt pra resolver tudo. Deixou a chave comigo pra eu entregar para o Bina e embarcou. Acho que foi o Bina quem vendeu o apartamento. Ele ficou muito chateado com a situação política e foi embora. Vou embora pra minha terra, ele disse.⁵¹

Além disso, a iniciativa de vender seu apartamento, comprado com o dinheiro da venda de seus quadros para o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, de levar diversos móveis e objetos decorativos e de embarcar com um total de 700 quilos de bagagem parece indicar que, pela primeira vez, Bandeira preparava-se para permanecer por um longo tempo na Europa. Efetivamente, já em janeiro de 1965, ele estava confortavelmente instalado em um imóvel situado na rue Surcouf, nº 11, no sétimo arrondissement de Paris. O exotismo e o bom gosto da decoração de seu novo apartamento valeu-lhe um artigo na revista *Élite*: "Rue Surcouf, em um imóvel up-to-date, feito de vidro, metal e de mármore, mora um pintor brasileiro bastante conhecido: Bandeira. [...] Seu apartamento é um mundo onde tudo é feito para encantar o olhar e tornar agradáveis os mais ínfimos detalhes da vida".⁵²

50 BANDEIRA retifica declarações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º dez. 1964.

51 Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 out. 1996.

52 Un Brésilien à Paris: Chez Antonio Bandeira. *Elite*, n.2, Paris, maio 1966.



85

Humanos na paisagem erótica
Nanquim sobre o papel
27 x 35 cm
1957

Ao desembarcar em Paris pela terceira vez, Bandeira tinha mais de 40 anos e havia chegado a sua maturidade artística. Contrariamente às ocasiões precedentes, era agora um pintor consagrado em seu país de origem e gozava de uma situação financeira estável, ou mesmo vantajosa. Foi talvez a combinação dessas duas situações que o fez adotar uma atitude mais prudente em relação a sua carreira internacional, conforme ressalta Antônio Bento: "Em Paris, somente se apresentará daqui a um ano ou mais, quando puder reaparecer com sucesso, apresentando algo novo, uma pintura longamente elaborada, fugindo à rotina da atualidade. Para essa futura estréia em Paris, já está elaborando novas idéias".⁵³

Se durante os dois anos que lhe restavam viver Bandeira não pôde organizar nenhuma exposição individual, participou no entanto de diversas manifestações coletivas no exterior, a maior parte dedicadas à arte brasileira ou latino-americana em geral. Em fevereiro de 1965, cinco de suas telas figuraram na exposição *Brazilian Art Today*, realizada no Royal College of Art de Londres; em abril, Bandeira tomou parte em uma exposição similar, mas de menor envergadura, *Brazilian Contemporary Art Exhibition*, organizada pelo cônsul brasileiro de Nova Orleães e realizada na biblioteca da cidade. Em junho desse mesmo ano, uma de suas obras foi exibida no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, no âmbito da exposição *Artistes latino-américains de Paris*, cuja apresentação foi escrita por Denys Chevalier. No ano seguinte, ele participaria, com uma obra, do Salon Comparaisons e do XX Salon de Mai, realizados em Paris. Em 1967, alguns meses antes de sua morte, uma de suas últimas telas, *Jazz Bossa Nova*, figuraria na monumental exposição *L'âge du Jazz*, realizada no Museu Galliera, e da qual participaram 130 artistas, sendo Bandeira o único brasileiro.⁵⁴ Esta foi sua última exposição.

53 BENTO, Antônio. Bandeira em atelier parisiense. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1965.

54 Os escultores Albert Féraud e Michel Guino também participaram dessa exposição.

Já há algum tempo, Bandeira apresentava problemas nas cordas vocais e sua voz estava cada vez mais rouca. Em agosto de 1967, ele escreveu ao arquiteto Bina Fonyatt sobre sua decisão de se tratar:

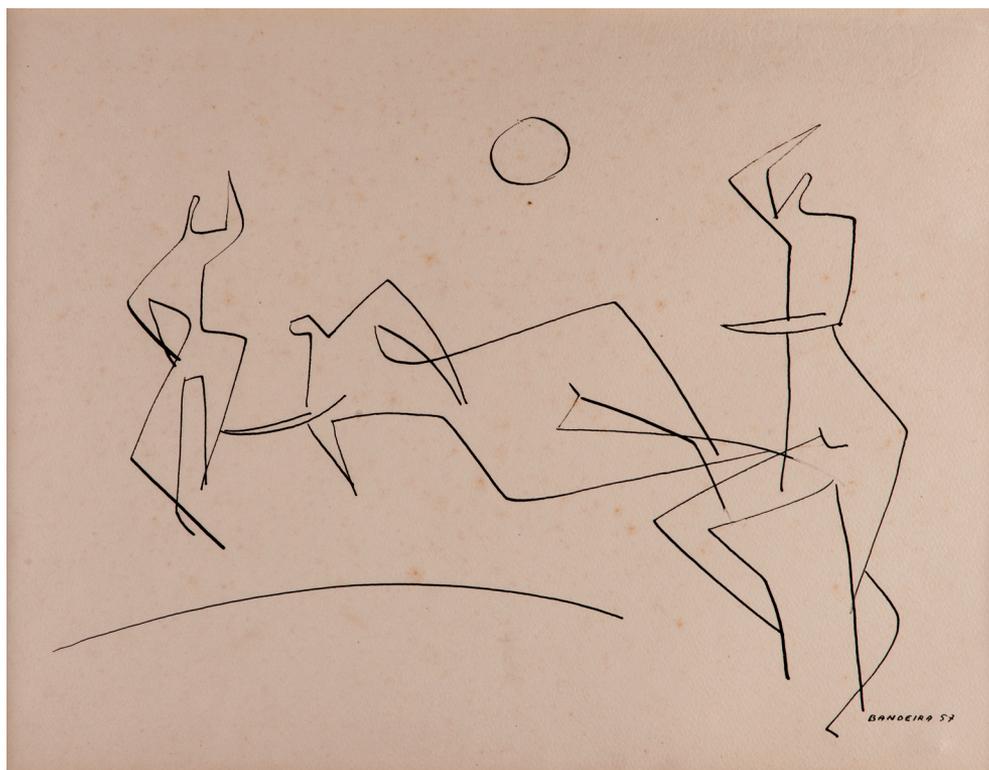
Eu, depois de brincar muito com a vida, resolvi entrar num tratamento seriíssimo. Caí nas mãos de dois médicos, um geral e um otorrino que queriam me tratar mesmo, e ficaram abismados com a paciência que eu tinha com a minha rouquidão... Vai daí, fiz radiografia de corpo inteiro e da garganta, naturalmente e felizmente não tenho nenhuma doença maléfica ou contagiosa, nem câncer, nem nada. É uma laringite muito aguda que precisa ser tratada. [...] Graças a Deus, tudo vai muito bem e breve estarei em forma absoluta.⁵⁵

Dois meses mais tarde, mais especificamente no dia 6 de outubro, Bandeira internou-se na clínica Victor-Massé, localizada no número 15 da rua cité Malesherbes, no nono arrondissement de Paris, para extrair um póliplo das cordas vocais. Seu coração não resistiu à anestesia geral e ele morreu aos 45 anos.

Antônio Bento, que se encontrava em Paris nesse período, foi provavelmente uma das últimas pessoas a vê-lo com vida. Alguns dias após a morte do artista, ele lembraria seu último encontro:

O artista havia se internado numa clínica, para fazer uma pequena operação na garganta. Como a anestesia local dada duas vezes não fosse suficiente, o médico ordenou que se fizesse uma anestesia geral. O coração do artista não suportou a sobrecarga, vindo-lhe um rápido colapso, antes da intervenção começada. [...] Na véspera do seu internamento na clínica, encontramos-nos na Galerie Debret que funciona junto à Embaixada do Brasil, no vernissage da exposição conjunta [...]. Depois fomos juntos ao apartamento de Guilherme Figueiredo, que recebia alguns amigos, após o vernissage. Proibido de tomar bebidas alcoólicas, mostrando o seu copo de Coca-Cola, ele dizia-me alegremente, numa voz abafada pela afecção da garganta: 'Não diga a ninguém no Rio que eu estou bebendo Coca-Cola!' O seu grande

55 Apud DOENÇA não preocupava o artista Bandeira. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 out. 1967.



87

Humanos na paisagem erótica
Nanquim sobre o papel
27 x 35 cm
1957

rosto redondo como o sol resplandescente da caatinga cearense parecia bem-humorado, inteiramente livre de preocupações e temores, enquanto a morte traiçoeira já rondava os seus passos. Vendo-o conversando despreocupado e feliz, com a sua figura majestosa, que se destacava na roda de amigos, lembrando a de um marajá ou de um potentado oriental, o pintor Corneille fez esta observação: Bandeira, c'est une belle tête! Quem poderia pensar, naquela noite, que Bandeira iria ter apenas mais dois dias de vida?⁵⁶

Seu falecimento foi amplamente noticiado pelos jornais brasileiros. As primeiras informações publicadas sobre as condições de sua morte ou ainda sobre seu enterro eram vagas e contraditórias, pois esperava-se a decisão da família do artista para saber se seu corpo seria enterrado em Paris ou embalsamado e repatriado ao Brasil. Um artigo do *Correio da Manhã* de 8 de outubro comentava a situação:

O secretário geral do Itamarati, sr. Sérgio Correia da Costa, autorizou ontem Beata Vettori, cônsul-geral do Brasil em Paris, a tomar providências imediatas para a remoção do corpo do pintor Antônio Bandeira, falecido sexta-feira em Paris, de uma falha cardíaca, para o Rio de Janeiro, onde deverá ser enterrado. O Itamarati tomou providências também para que o acervo do pintor, localizado em seu apartamento estúdio na Rive Droite, ficasse sob a vigilância do consulado até ser enviado para o Rio. Enquanto isso, um telegrama de Fortaleza afirmava que o governador do Ceará, sr. Plácido Castelo, havia telegrafado à embaixada do Brasil em Paris autorizando, em nome da família do pintor, o seu sepultamento na capital francesa às custas do governo do Estado.⁵⁷

No dia seguinte, o jornal *O Globo* noticiava brevemente a decisão final da família de Bandeira e repro-

56 BENTO, Antônio. Antônio Bandeira. *Última hora*, Rio de Janeiro, 13 out. 1967. Segundo o escritor Guilherme Figueiredo, amigo de Bandeira, ele "foi operado em uma clínica sem nenhum recurso, nem balão de oxigênio tinha. Na minha opinião, não era uma clínica habilitada a fazer esse tipo de operação". Depoimento de Guilherme Figueiredo à autora. Entrevista concedida no dia 29 set. 1996.

57 Enterro de Bandeira cria dúvidas. *Correio da Manhã*, 8 out. 1967.

duzia o telegrama mencionado, como fora redigido pelo governador do Estado do Ceará: "Em nome da família do pintor Antônio Bandeira, autorizo o sepultamento do seu corpo em Paris, devendo as despesas correrem por conta do Governo cearense, desejoso de prestar, diretamente, uma homenagem ao grande artista que o Ceará acaba de perder".⁵⁸ Os obséquios ocorreram às 10h30 de sábado, dia 14 de outubro, na igreja Saint-Jacques-du-Haut-pas e a inumação no cemitério de Bagneux-sur-Seine. O atestado de óbito dá como último endereço do pintor o nº 16 da rua Pierre Nicolle no quinto arrondissement de Paris. Vinte anos mais tarde, graças a uma ação conduzida pelo artista José Tarcísio e apoiada por diversos artistas brasileiros e após longas negociações entre o governo do Ceará e a Embaixada do Brasil na França, o corpo de Bandeira foi exumado, repatriado ao Brasil e enterrado em sua cidade natal.

Reproduziremos aqui, em sua quase totalidade, dois depoimentos emocionados que revelam a popularidade do artista e o elevado número de amigos que ele soube conquistar ao longo de sua vida errante. O primeiro é de autoria do escritor Antônio Callado:

Sábado último, por volta de meio-dia, o pintor brasileiro Antonio Bandeira foi enterrado no Cemitério de Bagneux, fora da Porta de Orleans, na margem esquerda que ele tanto amava. Como o outono ainda não se fixou em Paris, os plátanos e castanheiras do belo parque que é Bagneux tinham apenas manchas de cobre ou de ouro em sua massa verde: como se o próprio Bandeira tivesse pintado, em escala monumental, a vigorosa abstração que nos cercava no instante em que ele baixava à terra. Éramos bem uns 300 amigos que o acompanhavam, brasileiros e franceses. Antes, na igreja de Saint-Jacques du Haut-Pas, ouvimos a missa falada e cantada em francês. [...] Precipitada ou evitável, sua morte é estranha à impressão de inesgotável vitalidade que Bandeira transmitia, pessoalmente e no que pintava. Com aquele ar de Otelo despreocupado e alegre, e os quadros radiantes, Bandeira parecia tão talhado para a longevidade como aquelas árvores do

58 FAMÍLIA autoriza o sepultamento de Bandeira em Paris. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1967.

seu Ceará que vencem secas e secas em pleno verdor. [...] Paris não largava Bandeira porque este tinha no seu trabalho criador uma alegria perene. Até sua barbi-cha era diferente das barbas tristonhas daqui. E seus quadros guardaram até o fim sua capacidade de irradiação, como se vivessem a forçar a moldura para ganhar a parede inteira.⁵⁹

O segundo depoimento, publicado dia 18 de outubro em *Les Lettres Françaises* é de Denys Chevalier, e com ele concluiremos este artigo:

[...] Apesar de nenhum convite ter sido enviado, por falta de tempo, a igreja de Saint-Jacques-du-Haut-Pas estava quase repleta, sábado passado, para a missa dos mortos, pois Antonio, em 20 anos de vida parisiense, soube conquistar a estima e a amizade de todos em função de seu talento, gentileza e generosidade. Com ele, é uma figura legendária da época heróica de Saint-Germain-des-Prés que desaparece. Mas quem poderá esquecer sua silhueta maciça, sua voz extraordinariamente grave, seu rosto largo como o de um leão, iluminado por um sorriso cordial? Aos 45 anos, Antonio Bandeira não era somente o maior artista brasileiro contemporâneo, ele era também, na Escola de Paris, um artista de primeiro plano e é toda a Escola de Paris, não somente seus amigos, colecionadores e marchands, que se encontra hoje chocada, amputada, mutilada em sua carne e em seu espírito pelo desaparecimento daquele que, fiel à escolha que fizera da França e de Paris, repousa agora entre nós. Da habitação miserável da rua Xavier-Privas, onde eu o conheci, quando de sua chegada aqui, aos grandes hotéis ou apartamentos ultra-modernos, de seu ateliê aos inumeráveis bistrôs que freqüentava com assiduidade, às exposições ou vernissages chez Castel, Régine e outros, Antonio Bandeira, com uma indolência inigualável, não cessou de propalar sua equanimidade, seu despreendimento, sua generosidade. Mais do que generoso, Bandeira era suntuoso, Bandeira era um nobre.⁶⁰

59 CALLADO, Antônio. A morte de Antonio Bandeira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

60 CHEVALIER, Denys. Antônio Bandeira. *Les Lettres Françaises*, semana do 18 ao 24 out. 1967, p. 29.

Por entre imagens e poéticas de Antônio Bandeira
Meize Regina de Lucena Lucas

Diante de uma imagem estamos sempre diante do tempo. A afirmação nada tem de nova e apenas ecoa o que já afirmaram Giulio Carlo Argan e Georges Didi-Huberman.¹

O olhar é sempre um exercício que se faz no presente. O objeto – a obra de arte – se presentifica no momento de minha ação; não importa o quão antiga ou nova ela seja. Ao olhar, invocamos tantas imagens guardadas na memória, estabelecemos redes e tecemos sentidos e significados. Ao puxar a teia da memória, criamos séries e estabelecemos relações. Em face de uma obra, o passado não cessa de se configurar diante de nós. Não importa sua idade, se marcada pelas ranhuras deixadas pelo tempo ou se ainda exala tinta fresca.

Ao mesmo tempo, nossa ação inscreve a obra num projeto de futuro. Quando escolhemos contemplar e analisar uma obra em nosso tempo, introduzimo-na em nossos sistemas de cultura. Assim, a obra, quando retomada, se configura em nosso tempo como um novo problema, pois o objeto se mantém constante através do tempo, mas as consciências, não. Logo, as relações que são estabelecidas se modificam.

Ao estudar as formas e as narrativas cinematográficas, aprendemos que entre o espectador e o realizador estabelece-se um acordo tácito. Enquanto durar a projeção, esse mundo criado na tela será real e suas regras de funcionamento serão válidas. Mas há ainda outros acordos. Ao reconhecermos alguém em uma imagem, tendemos a identificar como verdadeiras as paisagens, as pessoas e as ações ali presentes. Esse acordo não entra em choque com o primeiro; apenas lhe dá nova configuração. Aceitamos que estamos vendo aquele sujeito dentro de determinados limites, ditados pela ação da câmera e pelo tempo de projeção.

Assim, identificamos esta como uma imagem não ficcional, que pode ou não estar disposta em uma narrativa documentária. Não confundir a ideia de não ficção com

real. Não se recorta através da ação da câmera um pedaço do real. As interfaces entre essas duas formas de linguagem – ficcional e não ficcional – são várias e dificilmente podem-se estabelecer rígidas fronteiras entre elas. No entanto, essa imagem que aqui chamamos de não ficcional possui uma singularidade em relação à imagem ficcional em nossa cultura visual:

Imagens pictóricas ou descrições orais/escritas de testemunhas oculares, a partir dos mesmos fatos, obtêm reações qualitativamente diversas. [...] De onde advém a surpreendente intensidade que a imagem não ficcional pode adquirir e como podemos defini-la de modo mais preciso? [...] De modo mais preciso, podemos destacar uma etapa central na constituição desta imagem, mediada pela câmera, que é a tomada propriamente. A circunstância da tomada, para sermos mais precisos, é algo que conforma a imagem-câmera de um modo singular no universo das imagens. Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior; ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.²

Esse estatuto particular da imagem não ficcional é fundamental para entender sua composição, a dinâmica na tela e as formas de percepção de que é capaz de gerar. A imagem de não ficção, ao trabalhar com o mundo que existe para além da ação da câmera, torna os sujeitos captados e suas ações dados sensíveis do mundo.

Os filmes sobre artistas inserem-se nesse universo. O que move a realização de um filme dessa natureza? Não se trata, obviamente, de simplesmente ver o artista e ao mesmo tempo registrar para a posteridade sua figura, seus gestos, sua fala ou mesmo o momento em que produz. No entanto, não se pode descartar a força dessa presença no écran. Afinal, em nosso tempo, estabelecemos uma relação sólida e fundamental entre a obra e o autor. A comoção diante da obra pode transferir-se para a comoção diante do autor. A força de um quadro, de um livro ou mesmo de um filme, em nossa sociedade,

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

2 RAMOS, Fernão Pessoa. O que é um documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. *Estudos de cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 201.

reside também naquele que o concebeu e o realizou. Isso diferencia o artista do simples realizador que apenas domina uma técnica; não há sombra de “um gênio criador” e de uma expressão própria que individualiza a obra. Logo, não é todo e qualquer sujeito que possui a capacidade de evocar a unidade obra-artista geradora de comoção. Aproximar-se do sujeito criador seria uma forma de compreender a obra.

Esse tipo de filme se caracteriza, de modo geral, por um mesmo formato ou pela presença de alguns elementos recorrentes. Vemos o artista a repetir pequenos gestos cotidianos em seu ateliê e em sua casa, a caminhar pelas ruas de sua cidade, a conversar com amigos e parentes, a realizar seu trabalho. Muitas vezes se intercalam essas imagens com outras de suas obras e com entrevistados. Por vezes, um crítico, um estudioso, um parente ou um amigo nos lega(m) suas impressões sobre a pessoa em questão; evocam memórias, fatos esquecidos e curiosidades. O próprio pode ser também entrevistado e visto no momento em que realiza uma obra. Por vezes, há um narrador que “explica” ou expõe o trabalho do artista e a visão que ele tem do mundo. Alinhando-se diferentes aspectos da vida do artista e as explicações sobre sua atividade em uma narrativa que dota esse discurso de coerência, cria-se uma forma específica de compreensão da obra e, muitas vezes, do artista.

Para além da explicação há também uma dimensão documental nesses filmes. Em certa medida, podemos dizer que esse tipo de filme responde a necessidade de documentar o que é considerado importante. Em se tratando de cultura, se elege o que merece ser apreendido e compreendido em dado tempo e, também, a ser legado para a posteridade de forma a constituir a tradição de uma sociedade ou de um gênero artístico. O filme, como já foi exposto, não é um recorte do real. A filmagem é um ato e como tal deve ser compreendido. Não se trata apenas de escolher o que merece registro, mas também a forma como isso deve ser feito. O filme constrói formas de compreensão da obra e do seu criador na medida em que o percurso de filmagem e a montagem buscam

produzir um todo significante. Mas, como foi dito no início deste texto, a imagem só existe no presente, pois o olhar sempre é uma ação que se faz no presente:

E o que se aceita ou se recusa é, na realidade, a coexistência com a obra, a qual está fisicamente presente e, apesar de pertencer ao passado, ocupa uma porção do nosso espaço e do nosso tempo reais. Não temos alternativa: é um dado da nossa existência. Se lhe reconhecemos um valor; devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores; caso contrário, devemos nos livrar dele fingindo que não o vemos, removê-lo ou mesmo (como muitas vezes aconteceu e acontece), destruí-lo.³

Ao inseri-lo (o filme) em nosso tempo, construímos novas relações entre esse objeto e os demais. E, no caso dos filmes sobre artistas, relações entre ele, sua obra e as formas estabelecidas de juízo e de valoração sobre a obra. Assim, o filme abre a possibilidade de novas formas de conhecimento, pois o pensamento se nutre da imagem. Ao ver um filme (ou outras imagens como a fotografia e a pintura), estabelecemos relações – especulativas e imaginativas – entre aquilo que eu vejo e aquilo que eu sei de alhures.⁴ Assim, no caso das obras de arte, tem-se novas formas de fruição e de compreensão.

Nos filmes que se propõem a ser documentários ou filmes de não ficção, o dado sensível do mundo – os sujeitos, as paisagens e as ações – chegam à tela como resultado de uma ação. Logo, cabe perguntar o que, como e por que filmar. Essas ações antecedem o filme que se completa na mesa de montagem.

Essa questão faz-se primordial em face do material que temos à disposição: algumas filmagens enfocando o artista plástico Antônio Bandeira em sua cidade natal, Fortaleza, entre aproximadamente 1961 e 1962. O material integraria um filme sobre o artista plástico, mas nunca chegou a ser montado nem todo rodado. Será que podemos chamar de filme imagens que não chegaram à mesa de montagem? Como trabalhar o que

3 ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit. p. 25.

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit.

ficou pelo caminho, mas que mantém sua força e se faz ato de ver no presente?

Estrigas, em seu livro sobre Bandeira,⁵ reproduz o “Roteiro ilustrado de Bandeira sobre um filme sobre ele”. Pouco mais de cinco páginas intercalam ilustrações e textos sobre a vida de Bandeira. Texto poético que remete à trajetória – espacial e sentimental – do artista e que já servira como texto final do catálogo de sua exposição realizada em Fortaleza, no MAUC, em 1961. O texto de sua própria autoria propõe uma cronologia que tem início na infância, atravessa Fortaleza, passa pelo Rio de Janeiro e chega a Paris; a forma de narrá-la é cíclica, pois não há mudança em suas percepções à medida que o tempo avança ou ele, Bandeira, se desloca. O que sobressai desse texto são as impressões que parecem acompanhá-lo desde tempos imemoriais: “Primeiro me deram de presente as nuvens, depois uma sunga de veludo vermelha, e aí começou a nascer uma liberdade imensa. Infância girou em torno de uma árvore, era um sólido flamboyant vermelho, preto e amarelo que um dia se tornaria quadro, ou melhor, em seqüência deles, em pintura talvez.”⁶

94

Comparando os desenhos que compõe o roteiro, observa-se que várias imagens não chegaram a ser produzidas, caso da cena com lavadeiras, do ateliê e noturnas de Fortaleza. Por outro lado, existem imagens que não constam do roteiro.

O filme (se é que assim podemos chamá-lo) tem a duração de 15 minutos e nele vemos o material bruto das filmagens sem nenhum tratamento. Exemplo disso é uma cena filmada do interior de um carro em movimento. A câmera colocada no banco de trás registra o motorista, e através da janela se vê a paisagem da cidade. Em outros momentos, vemos Bandeira repetir o mesmo gesto ou movimento, como quando atravessa uma porta ou desce uma escada. O que demonstra que, longe de flagrantes, ao acaso, há uma clara necessidade de se criar a impressão de naturalidade das filmagens. O artista é colocado em situações de sua vida, caso das cenas em que se encontra no navio, referência à sua saída

5 ESTRIGAS, *Bandeira: a permanência do pintor*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2001.

6 ESTRIGAS. Op. cit. p. 84

do Ceará e seu deslocamento entre Paris, Rio de Janeiro e Fortaleza. Há, ainda, os vários perfis de Bandeira que observa a paisagem, as crianças que sem cerimônia atravessam com suas bicicletas na frente das lentes e aqueles que olham para a câmera, objeto sem dúvida peculiar para a época. Cenas que se enfileiram sucessivamente segundo o momento em que foram realizadas.

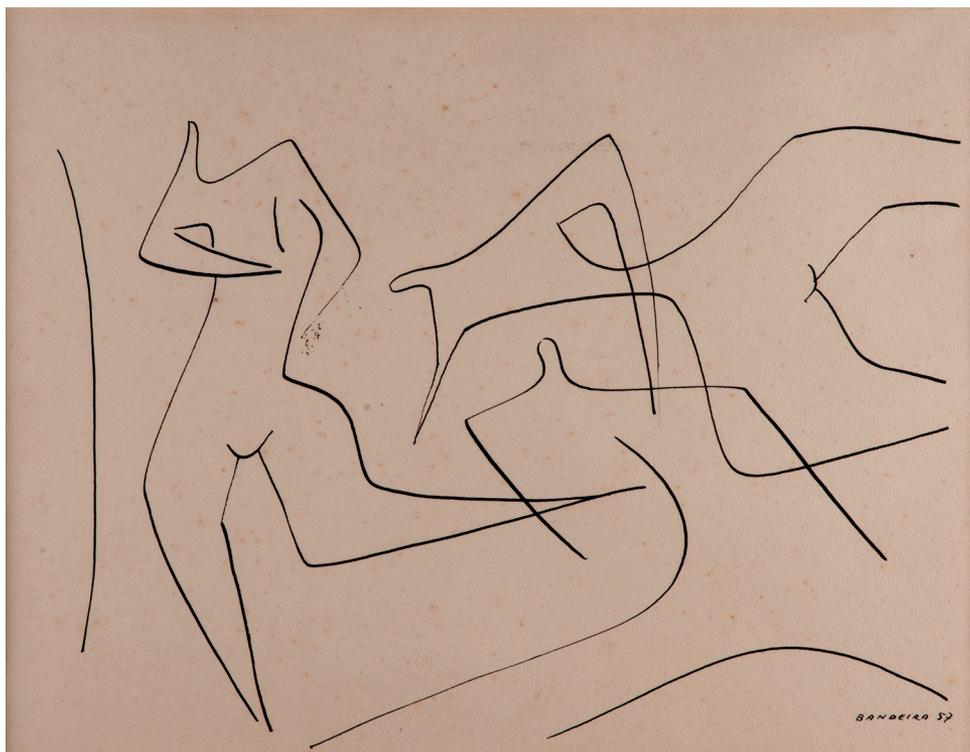
Há também cenas em que Bandeira, mesmo ciente da presença da câmera, não precisa evitá-la com o olhar. Trata-se das várias e longas cenas em que está na fundição e depois na praia com os jangadeiros. Bandeira é também ausência. São cenas do cais, do mar, da praia, dos trabalhadores da fundição.

Em todas as seqüências, a preocupação estética: o melhor ângulo, a beleza do reflexo da luz no mar, a escolha entre o plano aberto ou fechado. É importante frisar a ausência de som. Os primeiros equipamentos leves de filmagem e som sincrônico só seriam introduzidos no Brasil poucos anos depois. Não há também narração, música ou qualquer outro tratamento sonoro.

Independente dos tipos de imagem encontrados ao longo desses 15 minutos de filmagem, é necessário pensar na dinâmica entre a câmera e seu objeto no momento da captação da imagem. Os homens e as paisagens não estão em cena apenas como informações. Mais do que meramente informar, eles têm como tarefa fazer de si mesmos acontecimentos sensíveis, ou melhor, funções dramáticas, elementos rítmicos, aparições, desaparecimentos, metáforas:

Pas plus que les miroirs, le cinéma n'est transparent à ce qu'il montre. Montrer n'a rien de passif, d'inerte, de neutre, et quelle que soit la clarté de l'être ou du moment représentés, l'action de montrer; elle, reste opaque; elle reste une action, un passage, une opération, c'est-à-dire une turbulence, un trouble, une non-indifférence. Cette opacité du geste créateur nous gêne et nous préférons faire comme si le monde nous était donné de plein droit et de bonne grâce, translucide et léger, dépourvu des ambiguïtés, déçagés des servitudes du travail du langage et du jeu de la relation, sans montage ni démontage.⁷

7 “Tal como os espelhos, o cinema não é transparente com o que ele mostra. Mostrar não tem nada de passivo, de inerte, de neutro, e qual seja a nitidez do ser ou do momento representados, ela permanece opaca;



95

Humanos na paisagem erótica
Nanquim sobre o papel
27 x 35 cm
1957

Não há narração nem cartelas de texto nesse filme. Logo, o que no roteiro aparece como texto e imagem aqui existe apenas como imagem. As possibilidades de leitura e compreensão são, portanto, visuais.

O filme (ou quase filme) tem início na fundição – o que remete não só à família, mas às suas primeiras formas de impressão do mundo e de compreensão desse mundo – e em seguida desloca-se para a praia. Primeiro o litoral dos jangadeiros e depois o do cais, do navio. Estamos no domínio do tempo linear. Mas ele não é o único.

Uma imagem se destaca nesse pequeno filme: o momento em que risca a areia com um graveto. A imagem, apesar do preto e branco, nos lança ao seu universo de cores e traços de seus quadros e à lírica que pontuou grande parte de sua obra.

Mas há também a força da presença do artista diante do cotidiano que, para ele, é virtualidade para a construção de imagens. O homem grande e largo que lança o olhar fixo a um objeto (ou seria a um movimento?) da fundição mergulha em si e parece construir pontes entre o passado e o presente: momento de apreensão e produção.

As leituras do roteiro e do filme nos conduzem à memória de um tempo e de um espaço que se fez matéria na obra de Antônio Bandeira. O filme (ou quase filme) interessa pelo que propõe em termos de um filme sobre artista. Em vez da compreensão dada pela fala que explica o universo de construções do artista e o cenário em que vive e produz, temos a trajetória do homem. O deslocar entre Fortaleza e Paris representa a formação do artista – que teve início ainda na capital cearense –, as mudanças de residência e os lugares que amou e desamou, como ele próprio dizia. No lugar dos períodos que se sucedem cronologicamente

e caracterizam as diferentes fases da obra de um artista, vemos as impressões que carrega por toda a vida.

As filmagens foram feitas no segundo retorno de Bandeira ao seu Estado, quando já era reconhecido no País e no exterior pela sua obra. No roteiro do filme, escrito pelo próprio Bandeira, estão presentes o litoral, os jangadeiros, os trabalhadores da fundição, o navio, o cais e nas suas pinturas os títulos: *As árvores*, *Noite sobre a cidade*, *Cidade Adormecida*, *Cais*. O filme proposto por Bandeira para falar de si próprio escapava do figurativo, assim como sua obra. O cotejamento entre a obra plástica e as referências espaciais – Fortaleza, Rio de Janeiro, Paris – presentes no filme impulsionam uma leitura de Bandeira que inscreve a luz e as impressões de menino como essenciais.

A presença de Bandeira e de suas memórias evocadas a partir dos fotogramas cumpre ainda a função de sensibilizar aquele que se debruça sobre a obra do artista, e assim o faz pensar nas cores e nos traços que permearam suas telas e cruzaram as páginas de cartas e poemas que também atravessaram o tempo. Em face do desaparecimento físico do artista, detemo-nos nos fragmentos de passado que permitem atualizar sua figura.

ela permanece uma ação, uma passagem, uma operação, quer dizer uma turbulência, um distúrbio, uma não-indiferença. Essa opacidade do gesto criador nos incomoda e nós preferimos fazer como se o mundo nos fosse dado de pleno direito e de bom grado, translúcido e leve, desprovido de ambigüidades, livre dos ócios do trabalho de linguagem e do jogo da relação, sem montagem nem desmontagem." COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1997. p. 11-12.



Algumas imagens do documentário tratado no texto.

○ passado em vermelho e verde: uma árvore ficou na lembrança
Fernanda Coutinho

Uma alma nunca é surda a um valor de infância.
Bachelard

Le manuscrit est le dessin de la pensée.
Valéry

Porque, se a alma humana é a máquina mais bem feita, também é a mais difícil de desmontar. Contudo ser mestre-mecânico da alma humana deve ser uma bela profissão.
Antônio Bandeira

Árvore da infância é o belo título criado por Antônio Bandeira, artista do desenho e pintor abstracionista (Fortaleza, 1922 - Paris, 1967), para seu romance, até o momento inédito.

Os originais do livro são um convite ao exercício da Crítica Genética, pois neles podem ser vistos traços, rabiscos, palavras superpostas, registros da marginália (a imaginação pensante do autor em movimento), tudo isso dando conta da artesanaria do texto, espaço em peregrina construção.

100

Os estudiosos dos “bastidores da criação literária” – a expressiva designação é de Philippe Willemart, como se sabe – admitem que os manuscritos podem recobrir diversos tipos de documentos, que corresponderiam aos estágios de produção antes da entrega do trabalho para publicação. Seriam eles: os documentos pré-redacionais, como, por exemplo, as notas de documentação – as anotações de leitura, dentre outras –, os rascunhos e as provas do livro. Quanto aos rascunhos, “correspondem ao trabalho de redação. Frequentemente carregados de rasuras e de reescrituras, podem dar lugar a versões sucessivas de um mesmo texto, até serem transcritos, de maneira clara e visível, na versão – manuscrita ou datilografada – confiada ao editor”.¹

O livro em exame, escrito de 1937 ou 1939 – os borrões impedem a fixação precisa da data de seu início – e concluído em 26 de agosto de 1944, compõe-se

¹ GERMAIN, Marie Odile; THIBAUT, Danièle (Dir.). *Le Cahier Brouillons d'Écrivains*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001. p.1. Editado por ocasião da exposição *Rascunhos de escritores*, organizada pela Biblioteca Nacional da França, em Paris, de 27 de fevereiro a 24 de junho de 2001.

de 21 capítulos, precedidos por uma conversa ao pé do leitor, intitulada “O Livro nasceu da morte da árvore”.

Quando cortaram o flamboyant, quase que eu chorava. Talvez tenha até chorado, não me lembro bem, era muito pequeno. Somente sei que um homem rico precisava construir umas casas no lugar do muro. E mandou que um outro, musculoso, munido de machado, derrubasse a árvore que era um sonho de beleza. Tenho certeza de que pertencia a meu álbum de infância. Hoje só a conservo na memória.²

Na aludida conversa, o próprio autor, emprestando sua voz a um narrador em primeira pessoa, discute a índole de seu escrito: será ele um romance ou tentaria fincar suas estacas no terreno movediço do relato guiado pela memória? Ou ainda: representaria a escrita uma mistura das duas situações, localizando-se numa faixa de indefinição ao trazer à tona episódios vividos pelo autor e seus contemporâneos e revividos agora pelo viés da ficção?

Seja como for, quem toma os originais em suas mãos – um crespo maço de caracteres desalinados – tem, de imediato, a curiosidade aguçada por esse elemento paratextual, o título: que árvore seria essa, e de tamanha importância, a ponto de resultar na motivação para o trabalho romanesco?

A árvore dessa infância é, na realidade, um flamboyant³ que valia como entidade tutelar da vida de um grupo de pessoas de um espaço-tempo especial. Quem oferece essa resposta ao leitor é o “eu” adulto que, como se pôde observar, ampara-se no discurso modalizante –

² BANDEIRA, Antônio. *Árvore da infância*. Texto datilografado. p. 2.

³ O nome é estrangeiro. Flamboyant, em francês, tem o sentido de flamejante, adjetivo justificado pela acentuada coloração vermelha de suas flores. A árvore, vinda de longínquas terras, é originária da costa leste da África, de Madagascar e de ilhas do Oceano Índico, mas está há tanto tempo no Brasil que pode ser encontrada em qualquer parte do país. As primeiras mudas foram trazidas para cá no início do século XIX, na época de D. João VI, e se adaptaram bem ao clima e solo brasileiros. Hoje ela é mais comum na região Sudeste e muito utilizada em projetos paisagísticos, sendo indicada para áreas abertas com grandes espaços que possibilitem seu desenvolvimento. A cor flamejante que lhe trouxe o nome de batismo, entretanto, não é a única. Há variedades com flores em tonalidades mais claras, como alaranjado-claro e salmão amarelado.

avesso por natureza às certezas da mente objetiva – e se recoloca nesse estrato metatextual, que antecede a narrativa propriamente dita, sob o signo de um passado que se ramifica, invadindo o presente desses indivíduos. A importância simbólica da árvore pode ser dimensionada pelo perfil que lhe traça o narrador:

Possuía alguma coisa que não era somente vegetabilidade. Muitas vezes me perguntava: De qual reino será ele? Vegetal? Animal ou mineral? – Os três: respondia qualquer coisa por dentro. E era bem uma verdade. O flamboiant era vegetal, porém com as alegrias ou tristezas dos moradores da rua se animalizava. Sorria e chorava com o pessoal dali, enquanto suas raízes eram alimentadas por aquela areia branquinha, cheinha de bichos de pé.⁴

Em *A problemática do título*, Léo Hoek alerta para o valor indicial do título das obras, observando que ele “se encontra em uma relação paradigmática com o texto, do qual constitui um resumo, ao menos, parcial”. Na afirmação de que “sobressaindo no conjunto do texto o título busca ser aproximado de cada frase, da inicial à final”, Hoek configura-o como um conector entre o todo e as partes.⁵

Como já foi observado, em *Árvore da infância*, o flamboyant é o fato gerador do livro, melhor dizendo, a sua ausência. O livro passa, então, a ser o emblema de uma falta, ou pode ainda ser tomado como uma recompensa, uma possibilidade de mediação contra a saudade trazida pela perda da árvore. A comunidade pobre, objeto da narração, que ficara mais pobre ainda, desprovida de seu único bem, presente da natureza, comum a todos, e agora sacrificado pelo egoísmo do especulador, recebe-o de volta, vicariamente, pela reconstrução da saga em que as pessoas e a árvore têm suas raízes enoveladas.

Seria oportuno questionar se desse enovelamento participaria também a figura do autor do livro. Sim e não seria a resposta, pois Antônio Bandeira cria um consórcio entre narrador e autor; nessa prática metatextual representada pelo antetexto.

4 BANDEIRA, Antônio. *Árvore da infância*. Texto datilografado. p. 4.

5 HOECK, Léo. *La marque du titre*. La Haye: Mouton, 1981. p.3.

Quando me apaixonei pelas tintas, meu amor pela árvore cresceu desmesuradamente. Às vezes passava horas e horas olhando para ela da varanda lá de casa. Tinha a convicção de que daria um lindo óleo, aquela pastosidade de verde, vermelho e carmim. A composição não era grande coisa: o muro, a árvore e uns restos de telhado. Porém eu não a mirava somente sob o ângulo visual, mirava-a também sob o ângulo do sentimento.

As inter-relações biografia/escrita presentes no texto acentuam-se em função do “Depoimento”, datado de 1960, e publicado no número 20 da revista *Clã*, de outubro de 1964, onde são anotadas as seguintes reminiscências, que ligam o menino fortalezense ao morador de uma Paris que ecoa sons alencarinós:

Infância girou em torno de árvore, era um sólido flamboyant vermelho, preto e amarelo que um dia se tornaria em quadro, ou melhor, em seqüência deles, em pintura talvez. [...]

Depois vem a grande cidade (estamos nela sempre), mas guardamos e conservamos sempre uma certa paisagem longínqua. Infância, objetos, música, perfumes, seres passados, acontecidos ou vívidos, ficam eternamente conosco, como conteúdo vivo, como pureza.[...]

O campanário de Saint-Germain-des-Prés recordando às vezes um outro, o da igreja de São Benedito, de Fortaleza, onde íamos jogar bola de pano, aproveitando a sombra mansa do oitão do Templo (e nem sabíamos que estávamos num Templo... (só hoje)).⁶

De posse desses dados, fica difícil elidir completamente da figura do narrador, os traços facilmente decodificáveis na história pessoal do famoso pintor e desenhista. Mas esse não é o ponto principal, pois mesmo sendo perceptível esse reconhecimento, não se pode esquecer das ponderações de Dominique Maingueneau, que afirma existir entre vida e obra um “envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida”.⁷

6 *Clã*: Revista de Cultura, n. 20, Ano XVI, Fortaleza: Instituto do Ceará, 1964.

7 MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

E com que tintas e com que matizes pintaria o romancista o retrato da cidade onde ocorrem os eventos de sua história antiga?

Essa seria uma Fortaleza antiga, vetusta até, para os paradigmas da pós-modernidade. Nela ainda havia tipos populares como o acendedor de lampiões de gás, que naquela época encompridava artificialmente a claridade do dia e que hoje é quase apenas entrevisto pelo enevoado olhar da nostalgia.⁸

Por isso mesmo, após ter feito a leitura dos originais do livro em questão, a pedido da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em agosto de 1995, o romancista João Silvério Trevisan, em seu parecer sobre os manuscritos, fez referência ao memorialismo documental como uma das qualidades positivas dessa narrativa.

O primeiro e óbvio interesse do romance nasce de uma disposição memorialística que imprime fidelidade à cor local. Nesse sentido, ele poderia ser lido como um documentário da cidade de Fortaleza dos anos 20, com seus costumes, seu linguajar, suas canções, os bordéis baratos, as beatas, o acendedor de lampiões, o medo à tuberculose.⁹

A par desses aspectos – e é inevitável a concordância com a lucidez das observações de Trevisan –, há, de fato, vários pontos de debilidade na construção da história a exemplo da presença por vezes invasiva do narrador que se apodera de forma exagerada da cena textual, deixando os personagens como que esmagados contra a parede, sufocados em sua ânsia de fala.

Um livro inacabado: é disso que se trata nesse momento, o qual, porém, se recomposto por seu autor, certamente mereceria muitos reparos e os receberia,

8 A iluminação com os combustores a gás iniciou-se em 17 de setembro de 1866 em Fortaleza. Eis o que informa João Nogueira a respeito: "A Companhia do Gás fez ponto aos 25 de outubro de 1935, encerrando-se, assim, a era do gás carbônico, que durou 68 anos, 1 mês e 8 dias." NOGUEIRA, João. *Fortaleza velha*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1981, p. 131.

9 TREVISAN, João Silvério. Avaliação de *Árvore da infância*, feita a pedido da Secretaria de Cultura do Ceará, em 1995. Texto datilografado.

credenciando-se como um produto estético de maior apuro. Isso não quer dizer, no entanto, que seja sem valia na forma atual. A idéia da obra em processo é bem definida pela formulação metáfora genésica enunciada por Jean Bellemín-Noël: "Assim a obra nasce como uma criança. É parida. Foi concebida, carregada, nutrida. Acontece então que é posta para fora das tripas; que se tem dificuldade para cortar o cordão; que a caneta cospe ou mijá sua tinta, que a folha de papel perde sua virgindade, sem querer enrubescer!"¹⁰

Embora o inventário da Fortaleza antiga, a reavistação de uma topografia que pode até soar como ignorada para seus habitantes de hoje: Urubu, Alagadiço, Cercado do Zé Padre, Arraial, Rua da Misericórdia, ou ainda a revisão dos costumes e das fórmulas de comportamento impingidas a seus moradores de outrora pudessem ser preciosas chaves de leitura para o livro, vai-se preferir explorar o forte simbolismo contido no sintagma que dá nome à obra.

Quanto à ideia de árvore, de um ângulo genérico, trata-se de um:

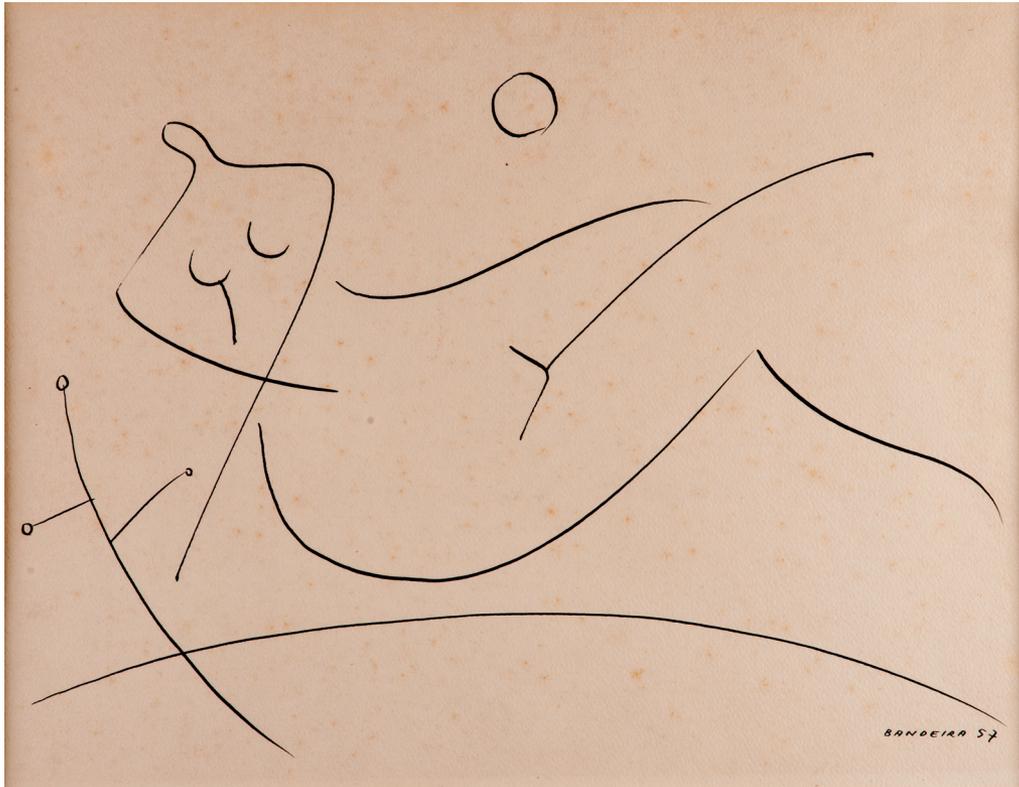
Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão em direção ao céu, evoca todo o simbolismo da verticalidade. [...] Por outro lado, serve também para simbolizar o caráter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração, as folhas sobretudo evocam um ciclo, na medida em que as árvores se despojam e se recobrem a cada ano de folhas.¹¹

Saber-se, portanto, que o flamboyant tem suas raízes na infância do narrador acarreta a inserção da história num registro lírico, domínio da atitude do recordar; segundo as ponderações de Emil Staiger. Para esse estudioso, a presentificação do passado, definidora do estado lírico, realiza-se nas obras literárias transcritas por via da recordação.¹²

10 BELLEMIN-Noël, Jean. L'infamilière curiosité. In: GRÉSILLON, A.; WERMER, M. (Orgs.). *Leçons d'Écriture*. Paris: Minard, 1985, p. 350 (tradução nossa).

11 CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont e Éditions Jupiter, 1982. p. 62. (tradução nossa)

12 STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Tradução Celeste



103

Humanos na paisagem erótica
Nanquim sobre o papel
27 x 35 cm
1957

Além disso, a referência à árvore em questão coloca o texto numa perspectiva mais ampla de análise: é possível, a partir daí, perceber os vínculos entre criança e natureza.

Estudando a criança, os meios que a rodeiam e seu processo de socialização, Marie-José Chombart de Lauwe destaca o papel da ambiência natural, ressaltando a importância do simbolismo de elementos como floresta, estrela, água, animais, dentre outros, para a interpretação de uma fenomenologia dos sentidos infantil. Para a estudiosa, as árvores, de uma forma geral, apresentam-se como associadas em primeiro lugar à noção de refúgio contra os males do temor, e ainda à de companheirismo, associando-se, no último caso, ao exercício da vida imaginária. Como exemplos dessas situações, Chombart de Lauwe reporta-se a *Poum, aventures d'un petit garçon* (1897), escrito a quatro mãos por Paul e Victor Margueritte, dois irmãos que alcançaram expressivo número de leitores em seu tempo: "Poum tem sua árvore favorita na qual ele sobe e se instala montado em Seu galho." Aí reside seu recanto de sonho. Também em *Lírio do vale* (1835) Balzac faz Félix Vandenesse salvar-se do repúdio da família por meio da companhia de sua árvore particular. Já o Petit Chose, personagem-título do livro homônimo (1868), tem nas árvores suas amigas e Alphonse Daudet expressa, através da antropomorfização, um ritual de anulação da distância entre os seres: "A árvore de romãs se levantava tanto quanto podia por sobre os muros do jardim para vê-la [a caravana de viajantes] ainda uma vez."¹³

Também em textos célebres da literatura brasileira aparecem árvores ligadas à época da meninice, a começar pelo antológico "Cajueiro pequenino" de Juvenal Galeno (1836-1931), que nesse excerto reprisa a condição de lugar de aconchego e amorosa cumplicidade entre o eu-lírico que remonta à infância e a árvore: "Quando em casa

me batiam, / Contava-te o meu penar; / Tu calado me escutavas, / Pois não podias falar; / Mas no teu semblante, amigo, / Mostravas grande pesar; / Cajueiro pequenino, / Nas horas do meu penar."

Já em *Coração de menino*, Gustavo Barroso narra uma crônica sobre um dos talismãs de sua infância, por coincidência, um cajueiro. Os meninos de seu tempo acoiriam em grupo ao "frondoso cajueiral da Precabura" para ver "a árvore mais maravilhosa do mundo": o cajueiro letrado. "O ramo mais baixo, quase rente ao chão, balança tangido pelo vento e sua ponta risca a areia clara ao sabor das oscilações." A algazarra dos meninos aguarda o efeito do vento: "A brisa carregada de iodo que sopra do mar através da barra do Pacoti e da várzea da Precabura fá-lo traçar, ora depressa, ora devagar, retas e curvas, que se entremeiam, entrelaçam e combinam, muitas vezes formando verdadeiras letras, sós ou conjugadas." As crianças torcem para ver as iniciais de seus nomes e até discutem com o cajueiro, como se a árvore fosse gente de verdade. Passa-se o tempo e eis a nova condição do memorialista:

Continua frondoso e belo, e tem sempre um galho baixo que risca a areia dos matumbos. Mas eu, por mais que me detenha, procure, observe, deseje, e espere, não entendo mais o que escreve no silêncio dourado do tabuleiro. Já não sei mais ler a escrita dos cajueiros, já não entendo mais a linguagem dos seres e das cousas, já não compreendo mais os alfabetos da natureza. Para isso, é necessário ter o que para sempre perdi: a inocência da infância.¹⁴

E, quanto ao flamboyant, que representações teria ele com relação à infância aqui apresentada? Na estrutura do livro, o flamboyant vale como um eixo, em torno do qual gravitam os acontecimentos transformados em histórias. Trata-se, em princípio, como já foi dito, de um relato perpassado pela repercussão dos eventos existenciais das personagens na sensibilidade do narra-

Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 19-75.

13 CHOMBART de LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. Tradução Noemi Khon. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991. p. 283-284.

14 BARROSO, Gustavo. *Coração de menino*. 3. ed. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 2000. p. 228 - 229.



105

Um buquê vermelho
Óleo sobre tela
55 x 46 cm
1957

dor, testemunha de tudo isso em um tempo de outrora, correspondente à sua própria meninice.

Não se pode negar o fato de que, como o desenho da assinatura desse livro remete a uma personalidade do mundo das artes plásticas, o leitor tem suscitada, de imediato, a curiosidade acerca das soluções estéticas propostas no inevitável diálogo entre palavra e cor: Com efeito, o romance é pródigo em situações desse gênero, inclusive as que têm como elemento desencadeador o vigoroso e poético cromatismo do flamboyant.

Romance feito de muitas personagens, o enredo do livro gira o mais das vezes em torno de pessoas do povo, vários grupos familiares, em que repontam dramas como o alcoolismo, a prostituição, o adultério, dramas que findam por encurralar os personagens em um moto-contínuo de misérias. A tábua de títulos dos capítulos, de forte teor narrativo, exhibe uma sùmula dos eventos de que se compõe a história. O livro, em muitas ocasiões, demonstra que o narrador não consegue superar uma propensão para o determinismo social. Como em *O cortiço* de Aluísio Azevedo, muitas das personagens findam por se corromper, ao contato das mazelas ali instaladas.

Por efeito de contraste, esse modelo de construção da narração sugere para algumas personagens a ambição de fugir dessa atmosfera empestuada, o que se define a partir da vivência de uma afetividade estimulante, como é o caso do par Roberto-Anita. A ideia de fuga traduz-se, no caso de Roberto, pelo exercício do recordar, atitude que o leva a um espaço de descompressão: a praia, a figura da namorada, a imagem do flamboyant. A descompressão aí verificada permeia igualmente a linguagem, deixando passar pelas frestas do texto a comparação inusitada: mulher - flamboyant.

Onde tinha visto Anita de mailô? Parece que no Mucuripe, sim, fora no Mucuripe que vira as formas de Anita. Num domingo, aí que se recordava mais, ela estava de mailô encarnado, disso se lembrava bem. Parecia o pé de flamboyant que havia ali perto de sua casa. Era linda mesmo em traje de banho! ¹⁵

15 BANDEIRA, Antônio. *Árvore da infância*. Texto datilografado, p. 58.

Como reforço ao movimento centrífugo da personagem, tem-se o apelo ao devaneio, onde ocorre a reiteração do cromatismo como recurso discursivo:

A fumaça do cigarro corria no quarto tão ligeira como seu pensamento. O quarto ficava encarnadinho. Anita estava ali de mailô, tão viva como as flores da árvore. Tudo era encarnado. Anita e o flamboyant eram um todo numa só cor. ¹⁶

O trecho citado pertence ao quarto capítulo da obra, “O amor é como o arco-íris”, que, além de explorar estilisticamente as comparações de base cromática, cria um nexu metafórico entre amor e liberdade, caucionado tanto pelo colorido da árvore, como através de imagens aéreas como a da figura do Cupido. A propósito de Cupido, importa assinalar que essa passagem da obra expõe laivos de um romantismo tardio, ao eleger a morte como libertação. Em mais um registro metaficcional, o autor faz a personagem do rapaz repudiar as atmosferas sufocantes das leituras de Byron e de Álvares de Azevedo, que representam o avesso da evanescência que as isotopias do amor e da natureza sugerem.

Jogou o livro em cima do criado-mudo e deitou-se. Aquele não era o livro que desejava. Boemia das tavernas, byronismo puro, amores trágicos, amores das prostitutas, amores de sangue e lágrima. Não, não lhe servia. Queria um livro que descrevesse um amor igual ao seu pintado com as sete cores do Arco-Íris. Álvares de Azevedo era trágico demais, falando em mulheres ébrias, em defuntos. Queria um amor em que a amada fosse anjo ou sol, uma coisa quente, bem quente que ardesse chama em tudo, mas uma chama que em vez de destruir purificasse. ¹⁷

Como se pode perceber, a personagem tem repulsa pelos arroubos ultrarromânticos, que, em se tratando de Álvares de Azevedo, são mais flagrantes nos contos de *Noite na taverna*.

16 BANDEIRA, Antônio. Op. loc. cit.

17 BANDEIRA, Antônio. Op. cit., p. 54.



107

A ilha verde
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
1957

Na sequência do capítulo, persiste o jogo cromático, embora invertido, ao se estabelecer o contraste entre a condição existencial positiva de Roberto e a de seu amigo Tarso, que está prestes a morrer vítima de tuberculose. As antíteses se refletem por meio dos pares vermelho x branco, flamboyant x lírios, saúde x doença. Ao mesmo tempo, há uma superposição de cores, na sobreposição do pensamento de Roberto, fielmente captado pelo narrador: “Os lírios brancos que imaginara para o bouquet de Anita se pareciam com a magreza, a cor embranquecida de Tarso.”¹⁸

Esse estado de coisas deflagra em Roberto um sentido de recapitulação da própria infância, na medida em que a amizade, símbolo desse tempo, apenas poderá ser vivida a partir de agora sob o influxo da memória.

A representação do flamboyant encaminha o leitor para outro ângulo da idade infantil, através de Dodoca, apelido do moleque Donato, líder da meninada. Na verdade, o menino encarna uma espécie de ritual de despedida da infância, a qual abre espaço para a vivência do amor; quando Fransquinha lhe pede que apanhe flores para ela. O adeus à idade pueril, passada à sombra escarlate da árvore, cede lugar às sutilezas da emoção amorosa também elas filtradas pelo aveludado das flores sanguíneas: “Com uns olhos daqueles, até as flores do flamboyant caíam sem que não as tocasse mão nenhuma.”¹⁹

O flamboyant é ainda presença viva no cotidiano dos meninos, como quando esperam a saída das empregadas da fábrica para dar-lhes flores. Igualmente se irmana à comunidade em momentos cruciais como a morte de Tarso, vítima da tísica, onde se lê: “O vento açoitava o flamboyant”, no capítulo 16 “A chuva vela um cadáver”, em que o elo entre a árvore e a comunidade ratifica, mais uma vez, a sentença definitiva do narrador: “O flamboyant era de todos nós.”²⁰

É interessante lembrar que, segundo observa o historiador Raimundo Girão, em sua *Geografia estética de*

Fortaleza (1959), a capital cearense teve, ao longo de sua história, várias daquelas que ele nomeia de “árvores que falam”.

Ainda nos tempos em que Fortaleza era vila, houve uma, que era objeto de veneração pública (João Brígido): a laranjeira do Quartel, que ficava ao lado da capelinha do fortim.

Depois o cajueiro do Fagundes, que servia de açougue na rua que hoje se denomina Pedro Borges e foi motivo de querela entre populares e o governador Luís da Mota Féo e Torres. O coqueiro do Palácio seria derrubado em 1841 pelos adversários do pai de José de Alencar, por ocasião da vitória dos conservadores. Derrubado também seria, muitos anos mais tarde, o oitizeiro do Rosário, mas não por razões políticas, e sim urbanísticas, em 1929.

Citem-se ainda o cajueiro botador, na Praça do Ferreira, onde o povo elegia, em 1º de abril, os maiores mentirosos da cidade...

E, por fim, o baobá do Passeio Público, que se diz trazido pelo Senador Pompeu e ainda está de pé.²¹

O flamboyant de Bandeira pertence a uma geografia sentimental, em que recordação e memória se entrecruzam – o que não quer dizer que seja menos verdadeiro do que as árvores mencionadas pelo historiador. Até porque o flamboyant pode, inclusive, fazer revivescer dentro de cada um de nós a lembrança de sua árvore de estimação, que nos re-situa no passado-presente, matizado pelas cores do para sempre.

18 BANDEIRA, Antônio. Op. cit., p. 243.

19 BANDEIRA, Antônio. Op. cit., p. 102.

20 BANDEIRA, Antônio. Op. cit., p. 4.

21 GIRÃO, Raimundo. *Geografia estética de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1959. p. 163-182.

- 1) Uma família inteira.
- 2) O pecado de dona Inês que põe o menino triste.
- 3) Dorinha com a vida nova.
- 4) O amor é como o arco-íris.
- 5) A angústia mora em Maria Pequena.
- 6) O mistério da outra vida de seu Chico.
- 7) Durezas perigosas de Maria do R.
- 8) A fuga do pecado.
- 9) Motivos triste.
- 10) Um pauzito de castelhamo.
- 11) "Cuidado com a tísica Solopente".
- 12) Meximinho.
- 13) Uma flor murcha na Rua das Flores.
- 14) Desilusão.
- 15) Mudanças de vida.
- 16) A chuva bela um cardava.
- 17) Panelado na noite do Solado.
- 18) ~~Panelado na noite do Solado~~ como galhos de flamboyant.
- 19) Lamentos impossíveis.
- 20) Poças d'água.
- 21) O alcool liberta 21.

muma sala bem espaçosa, de cor neutra. Sómente ele que não seria um flambolant calado, todos os outros o eram. Aquele não. Possuía alguma coisa que não era somente vegetabilidade. Muitas vezes me perguntava: ~~De qual reino será ele? vegetal, animal ou mineral? Os três,~~ respondia qualquer coisa por dentro. E era bem uma verdade. O flambolant era vegetal, porém com as alegrias ou tristezas dos moradores da rua, ele se animalizava. Sorria e chorava com o pessoal dali, enquanto suas raízes eram alimentadas por aquela areia branquinha, chafinha de bichos de pé.

O flambolant era de todos nós.

Como um ser de carne e osso ele foi sacrificado, como as ~~forças~~ ^{forças} ~~de~~ ^{de} ~~aqueles~~ ^{aqueles} ~~inquilinos~~ ^{inquilinos} de antigamente.

Foi quando fiz finca-pé de não pintar flambolant nenhum, nem tão pouco desprezar a memória do meu tempo. Foi quando pensei minha vingança contra o homem poderoso que mandou cortar a árvore. Mesmo depois de morta não ficará esquecida, eu me lembrarei dela.

Não sei se as linhas que idêntico serão propriamente um romance. Romance é simplesmente um nome, todo nome ~~significa~~ ^{significa} alguma coisa. Parece que escrevi memórias, memórias de pessoas esquecidas que tiveram histórias simples, simples segredos também que nem eu sei, apesar de conhecê-las todas. Porque a alma humana é a máquina mais bem feita ~~de~~ ^{de} ~~mais~~ ^{de} ~~difícil~~ ^{de} de se desmontar. Contudo ser mestre-mecânico da alma humana deve ser uma bela profissão. Sei que fiz pouca coisa, entretanto suco um bocadinho.

Faço questão de dizer que o livro nasceu da morte da árvore. Sempre é assim, sempre será até a gente tornar ao pó ~~onde~~ ^{de} viemos. A vida é ~~toda~~ ^{toda} de trocas. Se dá uma coisa, se recebe outra. Se recebe uma se dá outra. Nada é lucro: levaram meu flambolant, me deram um livro.

Este livro devia ser uma pintura. Mas às vezes a gente não faz o que quer. É como aquela adivinhação que todo mundo conhece: "Atirei no que vi, errei o que não vi, o que é o que é?"

Por se tratar de texto inédito, julgamos interessante colocar algumas páginas onde aparecem registros da letra de Bandeira e das soluções por ele imaginadas nesse trabalho de composição artística.

Bandeira e a performance na fotografia
Silas de Paula

Tirar fotografia e copiar as feições implica [...] em construção de uma significação global e implícita que integra da melodia da língua até a dubiedade de atitudes e valores. A fotografia, nessa perspectiva, também é capaz de gerar o sonho, o magnetismo, a ilusão. (FIGUEIREDO, 2006, p.6)

Antônio Bandeira deixou um acervo de fotografias do qual é protagonista. Embora o seu trabalho artístico tenha uma importância inquestionável, o que nos interessa aqui é o personagem das fotos. A pergunta a ser feita não é apenas sobre o que essas imagens significam ou fazem, mas o que querem – o que alegam e como respondemos.

Ao posarmos para uma foto, estamos respondendo à presença (implícita) do contemplador e assumindo a postura de um 'eu' imaginário diante de qualquer contemplação. É uma imagem que 'apresenta a apresentação', que realiza a performance do desejo de abrir mão de uma conexão estável e definitiva entre ela e seu referente e que revela a produção infundável da subjetividade. Para Foucault (2005), a nossa subjetividade e identidade estão intimamente ligadas e nada existe fora da linguagem e da representação, tudo é posto em jogo por estratégias discursivas e práticas representacionais.¹ A tentativa do personagem é, quase sempre, de construir um pacto de leitura entre o "eu" imaginado e o contemplador.

Corroborando de certa forma com Foucault, Philippe Lacoue-Labarthe (1986) argumenta que, ao se levantar no século XIX a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto fundamental: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudelaire, ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruína o gesto artístico, apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador: a sua teatralidade. E, se levarmos em conta que o retrato ou *portrait* de alguém é quase sempre um ato de cumplicidade entre o fotógrafo e o fotografado – é uma cena construída –, até que ponto o "artista Bandeira" interferiu na criação de seus personagens?

Em 1961, já reconhecido, Bandeira posou para uma série de fotos no Museu de Arte da UFC (MAUC), que ficou com sua família. Um ensaio fotográfico, do qual escolhemos uma imagem (fig.1) que demonstra não só a teatralidade do processo, mas um olhar que caracteriza boa parte da fotografia contemporânea – a complexidade "ficcional" do cotidiano. Parece um momento de encontro "não oficial" num local sagrado, um templo de imagens, onde o humano está presente nas formas que procuram [des]sacralizar as tensões criadas por ritos do passado, mas ao mesmo tempo permite que percebamos um outro ritual que se inicia e finda com Bandeira na soleira da porta: o círculo do olhar entre os personagens da foto. Quem é o sujeito ou o objeto da imagem? O artista, pouco visível, mas que a circularidades dos olhares nos remete a ele? Ou o quadro, a obra de arte, em tons mais escuros em meio aos tons claros de cinza, que a imagem perspectivada aponta como centro?

O discurso é intrigante, pois existem dois sujeitos e dois centros. A composição da foto (seu discurso) nos obriga a oscilar entre eles sem conseguir decidir com qual devemos nos identificar: Os significados estão sempre num processo de emersão e, portanto, um significado final é sempre adiado. O artista ou a obra?

Todo 'documentarismo é uma ficção', um ficcionismo que não está no sentido do irreal, mas também não pode ser entendido como representação do real: é a criação de outra realidade tendo como base a própria. Uma configuração que, neste caso, implica procedimentos imagético-narrativos e um distanciamento do referente que supostamente ela representa, na medida em que está sustentada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição. Assim, essas narrativas vão utilizar como recurso um sistema imaginário que "forma posições sociais específicas e formas estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real através da imaginação e invenção individuais." (LOPES, 2009, p.2)

¹ Segundo Foucault (2005), identidade é um conceito complicado e paradoxal e é construída pela forma como os prazeres, conhecimentos e poder são produzidos e disciplinados por diversos campos sociais.

Bandeira foi performático e seus personagens reforçam essa ideia. Na foto (fig.2), o artista com o torso nu sob o sol do Ceará(?), emoldurado pela vela da jangada e tomado em contra-plongée², transmite uma individualidade que nos faz olhar para um tipo de coincidência que é o inconsciente visual exposto na imagem – o desejo de ver e ser visto.

A fotografia aponta uma forma abreviada de discurso não prolixo – e é, aparentemente, aquele que a maioria das pessoas procura –, isto é, os modos prévios de visualidade:

O inimigo é, sempre, o modo de ver que pensa conhecer a priori o que vale a pena, ou não, olhar. No entanto, justamente no momento em que o olhar acredita que conhece a forma e pode descartá-la, a imagem prova que, na realidade, o olho entendeu muito pouco sobre o que está prestes a descartar. (BRYSON, 1990, p.56)

Quando alguém olha esta fotografia pela primeira vez, percebe que é uma imagem monocromática e que pertence a outra época. O cinza-amarronzado remete a um tempo anterior, antes da fotografia colorida. Simples, mas esse olhar é uma postura de escaneamento e distante, ainda, da significação. Se enfrentarmos o inimigo como propõe Bryson, é possível começar a perceber a luz especular produzindo sombras profundas, que é característica do sol do Ceará. Com isso, o nosso museu imaginário – o mapa conceitual que cada um carrega na mente – faz com que outras imagens do passado aflorem; por exemplo, o chiaroscuro (apesar de guardar certa distância do processo). Os intensos contrastes de luz e sombra, como na pintura renascentista, emprestam um aspecto monumental ao personagem, tornando mais evidentes as expressões faciais e a musculatura, fazendo com que a imagem adquira valores escultóricos.

A vela da jangada, dividida (quase) ao meio por tons opostos, cruza diagonalmente o quadro, quebrando a

2 A câmera capta o sujeito/objeto de baixo para cima, com a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz o personagem “crescer”.

monotonia da verticalidade do corpo esculpado. O rosto está localizado no centro geométrico do quadro, fugindo do que seria “natural” numa composição clássica, que é o centro perceptivo³. No entanto, a vela como extensão do corpo minimiza o peso visual da base que é a figura do artista. O fotógrafo (ou Bandeira) escolheu como fundo um dos maiores símbolos do Ceará – a jangada – que remete nossa imaginação ao extra-quadro, que é o litoral cearense daquela época, e a toda subjetividade inerente à imagem mental criada a partir da foto. O sentido na imagem é produzido através de um jogo complexo entre presença (o que é visto, o visível) e ausência (o que não é visto).

A jangada, por si só, poderia contar inúmeras histórias, principalmente para aqueles não acostumados a vê-la e, portanto, sem a predisposição de naturalizá-la – isto é, sem a disposição de vê-la como algo ahistórico, que é o que acontece quase sempre no senso comum. Uma imagem sempre conta várias histórias, por exemplo:

A jangada de pescaria é em geral construída de seis páos roliços chamados propriamente páos de jangada - Apeiba tibourbou. [...] A Peyba é uma árvore comprida muito direita, tem a casca muito verde, e lisa, a qual árvore se corta de dous golpes de machado por ser muito mole, cuja madeira é muito branca, e a que se esfolha a casca muito bem, e é tão leve esta madeira, que traz um índio do mato às costas três páos destes de vinte e cinco palmos de comprido, e da grossura da sua coxa, para fazer delles uma jangada para pescar no mar a linha, as quaes arvores não dão senão em terras muito boas. (DURÃO, 1836, p.93)

A jangada descrita acima não existe mais, mas a imagem permanece na foto e nos lembra de um tempo em que a figura idealizada do pescador era muito celebrada. Existem outras jangadas e outras histórias. O que interessa aqui é argumentar que aquele corpo faz parte de uma formação discursiva; um personagem criado por Bandeira que

3 “[...] existem sempre dois centros, dois núcleos: um que é o centro geométrico, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro que é o centro visual perceptivo da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco acima do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior.” (OSTROWER, 2004, p.33)

procurou dignificar, por meio de uma tecnologia externa à arte, a sua figura de artista nascido no Ceará. Uma imagem que se aproxima dos portraits que honorificavam o corpo burguês na pintura clássica e que a fotografia conseguiu popularizar entre os outros segmentos da sociedade.

É o que acontece com as fotos feitas no sertão que demonstram, também, uma tentativa de inserir na imagem a especificidade do tempo, do lugar e um sentido de comunidade próprio ao interior do Ceará. O mandacaru em primeiro plano e duplicado ao fundo como extensão do personagem (fig. 3) reproduz uma imagem de parte do sertão, mas causa um estranhamento pela paisagem que parece surreal a quem não está habituado a ela. No entanto, nós continuamos a acreditar que a fotografia abriga a memória, grava eventos e traz o mundo para mais perto. Aqui, o mundo de Bandeira pode parecer estranho, mas ele procura torná-lo emblemático na construção de sua figura, que é também um homem do sertão. A fotografia com os 'bodes' e a luz natural, ao invés do estúdio, reforçam o naturalismo procurado nessas imagens. (fig. 4)

Bandeira foi um homem do mundo, um artista que extrapolou as fronteiras do seu Estado, do seu país. O homem voltado para o cotidiano de sua terra é só uma de suas facetas. Como outros artistas modernos, ele procurou a singularidade, e isso se reflete nas fotos. O homem simples, ligado à família – com o “umbigo enterrado em seu local de origem” –, assume outros personagens, mesmo antes de sua viagem a França em 1956 (fig. 5 e 6). O uso do cachimbo não caracteriza, necessariamente, um estereótipo europeu, mas incorpora certa finesse ao personagem. E isso é permitido pela imagem fotográfica. As relações espaciais e temporais entre a câmera e a cena são indissolúveis. Devido a essa indissolúvel homogeneidade espacial, a fotografia não é idêntica ao “olhar” da pintura: enquanto o “olhar” do pintor se apropria do objeto, o “olhar” da câmera parece inocente. Por essa razão, há muitas vezes uma espécie de fraqueza, mesmo nas imagens muito bem feitas. Como se tratasse de algo que apenas sucumbisse brevemente, quase de forma relutante, ao olhar formativo do dispositivo, mas mantendo na imagem as sugestões dos demais [in]visíveis na dissolução iminente da forma. (DAVEY, 2000)

Apesar de existirem vários ‘instantâneos’ do artista, boa parte das fotos aponta para o que denominamos, no título do trabalho, de ‘performance’ na construção de sua imagem. Ele posa e sabe o que quer; o visual é parte intrínseca do seu trabalho e ele o conhece muito bem. Na fotografia tirada em Paris (fig. 10), ele manda um recado para qualquer contemplador: “Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha”.

O seu arquivo fotográfico pessoal transparece o tipo de narrativa imagética que é tanto uma ferramenta de documentação quanto um instrumento de criação. Podemos dizer que ele utiliza o documentarismo como expressão subjetiva, onde o valor informacional do documento é mediado por sua própria perspectiva e é apresentado como uma mistura de informação e emoção, como nas figuras 7 e 9.

A foto enviada para os pais e tirada no Passeio Público do Rio de Janeiro – ainda hoje, um dos marcos referenciais da cidade e, portanto, local de fotos turísticas – marca, imageticamente, o início de sua odisséia fora do Ceará. Ele escreve na imagem: “Para meus queridos pais, com os abraços do filho sempre grato. Antônio. 8–VI–45.” E, no verso, ele acrescenta de forma ainda mais carinhosa: “A tarde estava friinha demais. Arranjamos (eu e Dedé) um fotógrafo italiano que reproduziu nossa ‘fachada’ por alguns cruzeiros. Quero que guardem com bastante amor minha primeira ‘careta’ fotografada no Rio, e no Passeio Público. Sempre de vocês. Antônio.”

Esse tipo de fotografia permite ao contemplador vivenciar um sentido de “distância que é familiar”, um espaço subjetivo criado por uma intimidade pessoal das imagens e a familiaridade que temos com o instantâneo comum. Uma formação discursiva que produz um “sujeito” que responde as nossas expectativas e, também, um “local” onde o sentido específico do discurso mais faz sentido.

Bandeira continua a se engajar no mesmo processo de representação ao se colocar nos marcos referenciais de países que visitou. Na realidade, essa é uma das práticas fotográficas mais espontaneamente utilizadas e que consiste em alguém ser fotografado tendo como fundo uma cena típica ou um monumento emblemático do local visitado.



Figura 1

115

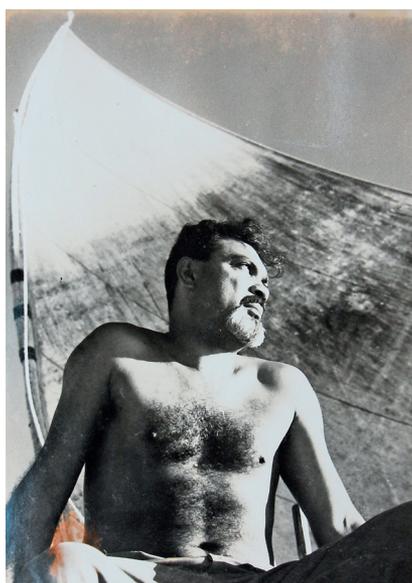


Figura 2



Figura 3

O estereótipo é mantido em suas fotos (figs. 9, 10, 11), e elas apontam para uma só coisa: aquele local entre o “eu e o outro”, tão bem demarcado que não existe espaço para outras jornadas que não sejam aquelas que nos levam de volta ao lar e à família. No verso da foto tirada em Cannes (fig. 9), Bandeira escreve: “Para os meus ‘velhos’ queridos, com imenso carinho do filho Antônio. Cannes, agosto de 1957”. Na foto em Paris (fig. 10), ele diz: “Bebendo água nas margens do Sena. Desculpem a péssima fotografia, mas não é culpa minha.” E, de Capri (fig. 11), ele manda o seguinte recado na foto: “Para Antônio Sabino Leite e meninos com um abraço do Antônio. Capri, 17-8-54.”

Bandeira, nessas fotos, está sempre retornando à família. Porém, é ele o mesmo “sujeito” depois desse encontro com o “outro” estrangeiro? É o mesmo cotidiano que ele percebe na urbe cearense ao voltar? Depois da sua odisseia, ele vê da mesma maneira o sertão da sua juventude? O que acontece quando a contemplação do eu e do outro faz um desvio através desse novo olhar?

116

A fotografia pode apontar caminhos escolhidos: Daí em diante, o “eu” não é mais o que pensava ser. É este alter ego que, queiramos ou não, produz uma realidade objetiva para o “outro”, através da qual é identificado e circula de mão em mão permanecendo vivo – o eu sem o eu, como se fosse sempre jovem mesmo velho, vivendo apesar de ter morrido. [...] mesmo num auto-retrato fotográfico é sempre alguém e não o “eu” que é fotografado ou que tira a foto. (VAUDAY, 2002, p.49)

Ninguém deveria se surpreender ao descobrir que a percepção na fotografia é sempre a mesma – um cenário a desviar uma tradição que não é compreendida para adequá-la à imagem fantasmática em que o “outro” se faz.

“O teatro das realidades”

Antônio Bandeira foi um grande artista e era performático. As fotos sobre ele revelam papéis desempenhados e, como no teatro, cada tipo expressa o excesso característico do personagem que lhe é destinado. (figs. 12, 13, 14)

Há uma quantidade razoável de fotos que poderiam ser analisadas. Existe, por exemplo, o acervo do MAUC, onde Bandeira aparece com atrizes, artistas plásticos, autoridades e convidados de suas exposições. São imagens “oficiais”, quase burocráticas. As fotos utilizadas aqui são mais íntimas, pessoais, que ficaram com sua família. Como qualquer construto narrativo, este texto é fruto de escolhas que priorizaram algumas imagens e deixaram outras de fora, e sem seguir uma ordem cronológica. Apesar disso, é possível perceber a maneira como Bandeira construiu seus “eus” imaginários. Lembra o processo da fotografia humanista⁴, principalmente a francesa, em alguns elementos paradigmáticos de sua performance. Como eles, o artista utiliza a “historicidade” como especificidade do tempo-lugar inserido na imagem; a “cotidianidade” como o foco na rotina diária; o “sentido de comunidade”, onde o ponto de vista do fotógrafo reflete o das pessoas comuns; e o “monocromatismo”.

O ato de fazer/criar a imagem é sempre descrito como um sintoma do desejo. Parece que essa questão é inseparável do problema da imagem, como se os dois conceitos fossem capturados por um circuito regenerativo mútuo – o desejo gerando imagens e as imagens gerando desejos. Para Mitchell (2005), “desenhar desejo” significa não só a descrição de uma cena ou figura que se apresenta para

4 Tendência da fotografia documental que era hegemônica na época. Os franceses, seguindo o caminho aberto por fotógrafos humanistas anteriores, vão construir uma imagem da França do pós-guerra onde tentam expurgar as dores, os horrores e a imagem de um país que teve um governo que colaborou com o invasor nazista. Como resultado, surgiu o que foi denominado de Fotografia Humanista Francesa, criada por fotógrafos como Robert Doisneau, Willy Ronis, Israel Bidermanas, Édith Génin, Sabine Weiss, Georges Dudognon, Louis Stettner, Cartier-Bresson e alguns outros. Eles fizeram uma escolha e um anúncio direto: não se satisfiziam com a ruminação sobre a miséria, a dor e o mórbido, eles queriam chamar a atenção sobre a liberdade do olhar.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

o desejo, mas também indica a maneira como o próprio desenho é a performance dele.

Assim, é possível olhar essas imagens de duas maneiras: o desejo e a ausência dele. Ou melhor, algo que está na imagem e o que lhe falta. O que foi e o que ficou. Talvez seja esse um dos aspectos dos desejos constitutivos da imagem: elas estão predispostas a serem tomadas, incorporadas. Embora fotos e quadros possam ser destruídos, as imagens podem viver, nos assombrar, provocar, tentar ou nos inspirar. Bandeira sempre procurou isso, tanto na criação de seus quadros quanto na construção de sua própria imagem. Como ele próprio afirmou: "Nunca pinto quadros. Tento fazer pintura. [...] é uma transposição de seres, coisas, momentos, gostos, olfatos que vou vivendo no presente, passado, no futuro".

No entanto, a fotografia é algo peculiar e paradoxal, concreto e abstrato, produto e signo e é, ao mesmo tempo, individualmente específica e uma forma simbólica que abarca a totalidade. O seu conteúdo é sempre histórico, pois mostra um momento que pertence ao passado⁵; e, como vimos nas fotos de Bandeira, a natureza do retrato é estabelecida pela pose – ela evoca o tempo, o momento da foto e o regime de visualidade de cada época. O sentido de parcialidade do instantâneo congelado na fotografia é livre da obsessão do ilusionismo mimético. Para Barthes (1984), o sentimento de certeza que a fotografia produz não está na sua relação com a perfeita semelhança, mas na afirmação de que aquilo existiu – em geral, a fotografia analógica não pode mentir sobre a existência de seu referente.

É justamente esse o ponto em que o caráter paradoxal do signo fotográfico se manifesta de forma mais perfeita: reflete uma dada realidade, mas ao mesmo tempo recusa a submeter-se a ela. O resultado é algo produzido de forma dinâmica no ato da representação, da recepção e sujeito à rede de sentidos imposta pela cultura, linguagem, história etc. e é impressa a partir de

uma visão particular de mundo, a visão dominante que um determinado grupo, ou pessoa, pretende eternizar de si mesmo. Porém, "eternidade" é um conceito que não se encaixa facilmente em nosso tempo de vida e, assim, a imagem fotográfica afirma a finitude com a qual estamos familiarizados: "isto foi!"

5 Mesmo com a instantaneidade do digital, a cena ou evento capturado pode se modificar antes mesmo de se fixar no monitor da câmera.

Q' tarde estava muito
deuá. Encomendamos
(eu e o Deté) um fo-
tógrafo italiano que
reproduziu umas
"fotadas" por alguns
cruséis.
Pensamos que poderiam
com bastante amor
muito primeiros "ca-
nets" fotografados no
Rio, e no Posseio Pu-
blico.
Sempre de vocês
Antonio

Figura 8

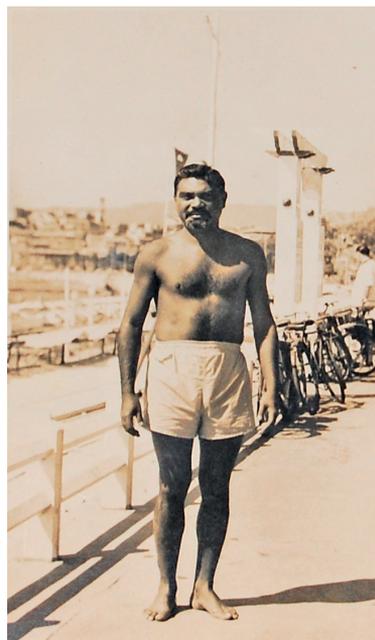


Figura 9: Cannes



Figura 10: Bebendo água do
Sena, Paris



Figura 11: Capri

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. London: Reaktion Books, 1990.
- DURÃO, Santa Rita de. *Caramuru*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1836.
- ERTEM, Fulya. *The pose in early portrait photography: questioning attempts to appropriate the past*. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/>. Acesso em: 16 abr. 2007.
- FIGUEIREDO, Carmem L. N. Sedução da imagem, dilemas de cultura: a pose. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano III, n. 3, 2006.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- 120 LACOUÉ-LABARTHE, P.; ROGIERS, P.; MEATYARD, C. *Theatre des Realites*. Paris: Contrejour. 1986.
- LOPES, Vasco D. A ficcionalização do real. In: <http://www.bocc.ubi.pt/07009/2009>.
- MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- SILVA, Henrique M. Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas. In: *Revista de História Regional*, n.2, Inverno 2000.
- VAUDAY, Patrick. *Photography from West to East: Clichéd Image Exchange and Problems of Identity*. In: *Diogenes* 49; 47. London: Sage Pub. 2002.

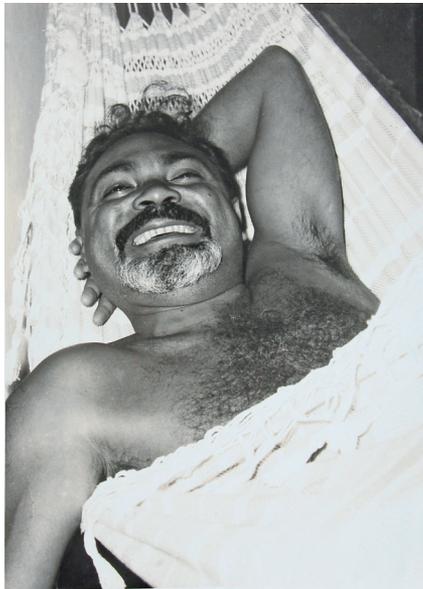


Figura 12



Figura 13

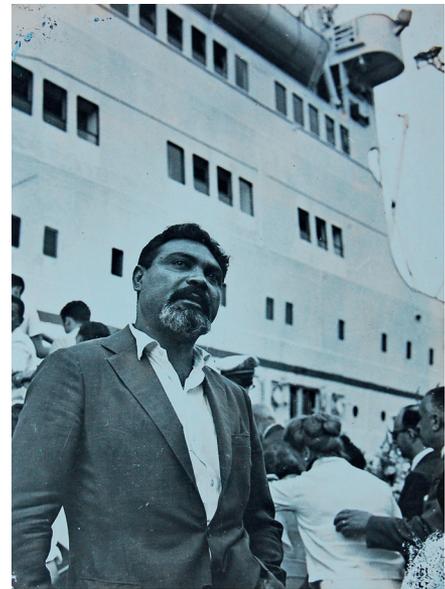


Figura 14

Bandeira
Sérvulo Esmeraldo

Sérvulo Esmeraldo (Crato, CE, 1929) é um dos nomes representativos das artes brasileiras de todos os tempos. Passou pela gravura (tem uma importante obra gráfica), pelo desenho, pela pintura, mas foi na escultura que alcançou sua excelência. Inquieto, experimentou a arte cinética, os relevos e faz esculturas que se movem ao sabor dos ventos ou interação com a luz. Vive em Fortaleza, depois de uma passagem por São Paulo e de mais de 20 anos em Paris, onde cruzou várias vezes com Antônio Bandeira. Ele tenta reconstituir alguns destes momentos e devolvê-los à nossa fruição. O depoimento foi colhido na casa onde vive com Dodora Guimarães, publicitária, curadora independente e “marchand”, no bairro Salinas, em Fortaleza, dia 2 de setembro de 2009.

Como eu conheci o Bandeira talvez não seja o mais correto, mas sim como eu ouvi falar de Bandeira. Eu trabalhava na gráfica do Instituto do Ceará (à Praça General Tibúrcio, s/n, de acordo com o Almanaque do Ceará de 1950). Foi um emprego que o Fran Martins (Francisco Martins, Iguatu, CE, 1913 / Fortaleza, CE, 1996, ficcionista e professor de Direito Comercial) me arrumou pra me ajudar como estudante que eu era...

Isso foi em 1949 ou talvez 1950... Talvez seja 1949 mesmo, porque eu fiquei mais de um ano lá e em 1951 eu já fui pra São Paulo. Então, vamos dizer, não é uma data precisa... É entre 1948 e 1949 – 1948 é quando eu saí do Crato...

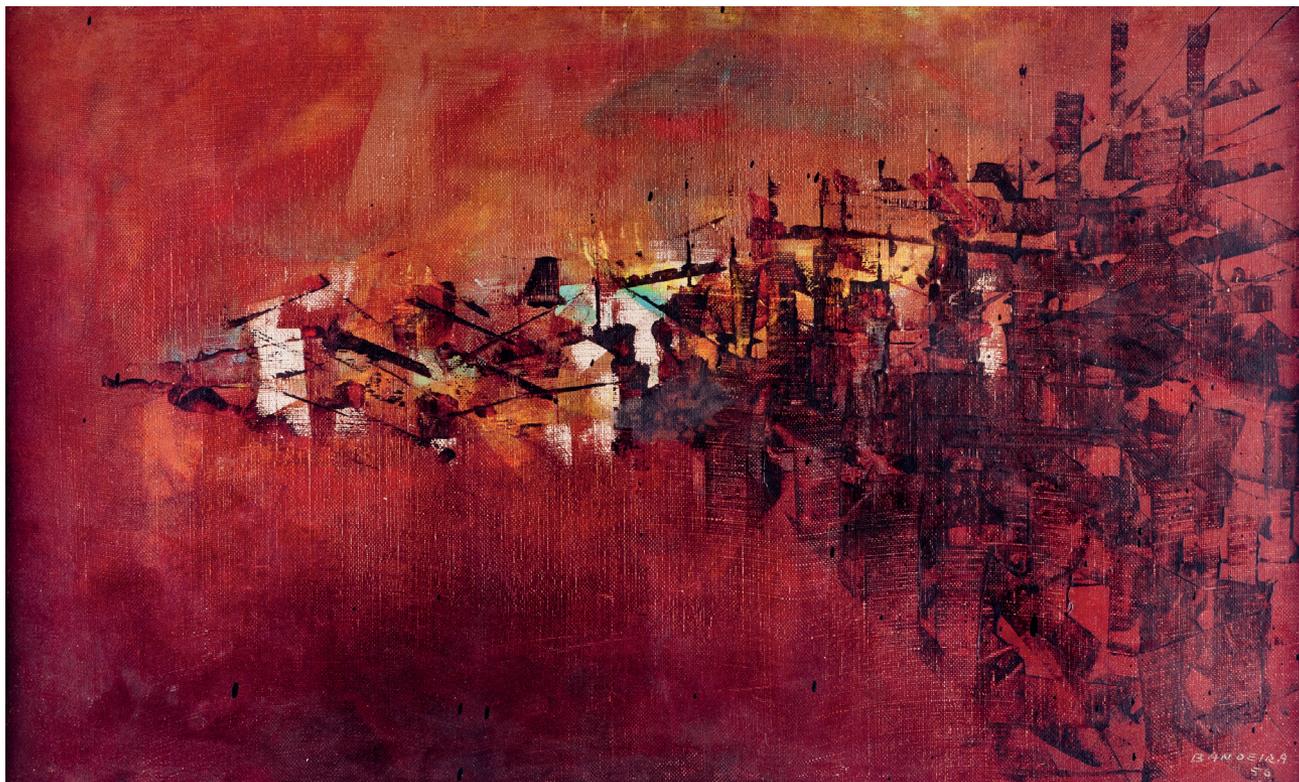
Quando eu encontrei o Manuelito (Manoel Eduardo Pinheiro Campos, Guaiúba, CE, 1923 / Fortaleza, CE, 2007), ele tinha publicado um livro (*Águas Mortas*. Fortaleza: Edições Clã, 1943). As ilustrações e a capa desse livro eram do artista Bandeira. Eu perguntei quem era o Bandeira. Aí ele disse: “Ah, o Bandeira é um cabra véi da peste, morou em Paris, é um artista nosso aqui do Ceará”. E eu simplesmente nunca tinha ouvido falar do Bandeira, mesmo já conhecendo alguns artistas da SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fundada em 1944), mesmo já frequentando os salões, eu nunca tinha ouvido falar de Bandeira.

Depois disso, eu sei que cheguei a Fortaleza uma série de desenhos que alguém trouxe de Paris para ser vendido aqui para que esse dinheiro fosse mandado para

Bandeira em Paris, onde ele não tinha bolsa, apenas trabalhava. Meu encontro mais aproximado do Bandeira foi quando eu o vi pessoalmente, que ele veio para primeira Bienal (Internacional de Artes) do Estado de São Paulo em 1951 – era fim de 1951, se não me engano. Ele veio e chegou justamente para Bienal, muito ajudado, digamos, muito encorajado pelo Aldemir Martins (Aurora, CE, 1922 / São Paulo, SP, 2006), que sempre foi um amigo de Bandeira, desde antes de ele ir para Paris. Então, nesse ano da Bienal, eu tive contato com o Bandeira.

O Bandeira falava francês e eu gostava de ver o Bandeira falando francês com o pessoal, o grupo francês que tinha chegado pra participar da Bienal, fosse como artista, fosse como participante da parte administrativa, por exemplo: quem era crítico de arte, quem ia ser membro de júri, quem era dono de galeria, quem era diretor de museu lá em Paris... Então, eu me acostava de propósito para me aproximar de Paris, porque nessa época eu já sabia que iria ou para os Estados Unidos ou para Paris; Paris ganhou e eu fui para Paris – quer dizer, quem ganhou fui eu. Quando eu digo “Paris ganhou”, é do ponto de vista de jogo (risos), não é ganhou nada. Também não vou ser idiota, deixei meu rastro lá, sobretudo como gravador. Mas não estamos aqui para falar de mim, e sim do Bandeira. Então, meu convívio com o Bandeira aqui em São Paulo foi muito pequeno, porque ele andava mais nas grandes rodas, com os grã-finos, com todo esse pessoal que envolve a vida das pessoas que têm uma influência, e o Bandeira chegou aqui já muito badalado. Vou dizer isto porque nós estamos aqui pra falar a verdade: badalado com uma badalação que em Paris ele não tinha.

Eu cheguei para morar em Paris em 1957, isto é, sete anos depois de eu ter encontrado o Bandeira na Bienal. Eu cheguei a Paris num domingo e fui acolhido por um jovem estudante cearense que estava em véspera de exame e não podia se ocupar de mim. Eu ia passar aquela noite na casa dele e no dia seguinte eu ia me ocupar de fazer contato com as autoridades francesas, porque eu tinha ido como bolsista, e eu ia entrar em contato com ele para saber onde eu ia ser alojado e tudo mais. Então, esse rapaz,



125

Cidade adormecida
Óleo sobre tela
33 x 55 cm
1956

como ele não podia se ocupar de mim porque ele estava preparando os exames dele, ele me deu algumas trilhas, algumas indicações e me soltou nas ruas de Paris. Isso cerca de seis horas, sete horas da noite. Então eu saí andando...

Era outono. Aí eu saí andando. Eu conhecia Paris por ouvir falar, por livros, por revistas, por jornais. E eu tinha uma grande vantagem a meu favor: é que eu conhecia o francês, podia ler em francês etc. Eu tinha uma tia que era professora de francês e foi ela quem me iniciou nos primeiros passos da língua e quem me deu livros para eu ler. Evidentemente, depois, quando eu fui para São Paulo, eu conheci franceses e pessoas brasileiras que eram cultas na língua francesa porque tinham lido muito da literatura francesa, que era extremamente importante no Brasil naquela época, muito mais do que a americana, que veio depois – era muito mais lida pelos intelectuais a literatura francesa que a literatura inglesa. Mas isso nos faz sair do que eu queria chegar. É que eu, então, solto que fui em Paris sem conhecer a não ser de livro e pelo mapa, me mandei, saí andando em Paris em certos lugares e jantei num restaurante, considerando os preços, porque era obrigado ter um letreiro com os pratos e os preços. Então eu jantei, bebi um vinho, tomei um conhaque, fiz toda a bagunçada que eu queria fazer. Como era domingo, os lugares que eu estava procurando, um bar, um restaurante, essas coisas não abriam, e eu fui cair no “Les Deux Magots”, que era um dos que eu conhecia por ouvi falar, um café onde ficavam os existencialistas e a boemia intelectual, estava aberto, com quatro ou cinco clientes, só. Eu fiz um pedido e o garçom já me preveniu que eles fechariam dentro de tanto tempo, que eles não poderiam me dar jantar nem coisa nenhuma. Eu disse: “Não, deixa só eu tomar um drinque aqui, vou ler aqui esse jornal e tô à sua disposição, quando for fechar o senhor avisa”. Lá fiquei um certo tempo, teve uma senhora com um cachorrinho que se aboletou do meu lado, mas eu também não conversei com ela, fiquei lendo o *Le Monde*, o jornal que mais me interessava e que eu adquiri pra ler. Quando o homem foi fechar o bar, eu saí e, quando tava saindo, andando em direção aonde eu morava, onde eu tava pernoitando,

atrás de mim tem um grupo de pessoas, homens rindo e falando, um grupo muito divertido. E, entre as vozes, surgiu uma voz assim meio rouca, meio gutural, e eu só conhecia uma voz daquele jeito, falasse a língua que falasse. Eu disse: “Isso é o Bandeira”. Timidamente eu viro a cabeça e não tem outra: o Bandeira com o grupo de amigos dele – ele era muito bem relacionado. Eu olhei bem e ele se aproximando, aí eu disse: “Bandeira?” Ele me reconheceu, nós conversamos muito, ele me apresentou aos amigos, ficou muito contente de me ver, ele já sabia que eu arranhava o francês, já me apresentou aos amigos dele, eu conversei com eles, aí eu contei que eu tinha chegado e ele disse: “Ah, mas você devia ter prevenido, a gente teria marcado...” Todas essas gentilezas que faziam parte do ser do Bandeira. E aí ficamos. Fomos para outro bar e aí ficamos, os amigos foram se dispersando e nós fomos ficando. Já era muito tarde na noite e eu disse ao Bandeira que precisava acordar cedo para ir ao Comitê da Migração, um organismo que recebe, como o próprio nome indica, os estudantes que estão chegando do exterior. E ele foi me deixar em casa.

O Bandeira era também uma pessoa muito delicada, no bom sentido da palavra. Ele era atenciosíssimo com as pessoas, fosse quem fosse: Bandeira tratava com muita cordialidade. E foi assim que ele, embora já me conhecesse um pouco aqui do Brasil, ele foi muito gentil e se propôs a ir me deixar no táxi que ele ia pegar para ir pra casa, que nesse momento ele tava morando em “Montmartre”. Ele me deixou onde eu tava hospedado e pronto, fomos embora. No dia seguinte, ou dali a dois dias, eu dei o meu ponto de residência e telefonei para ele. Eu não tinha telefone, telefonei pra ele, mas dei o telefone do hotel e assim nós mantivemos contato. Em poucos dias, ele estava me procurando para convidar para almoçar, nós almoçamos, ele foi de uma extrema gentileza. Já depois, me convidou pra ir onde ele tinha um ateliê, que tinha sido o ateliê de um outro artista, e eu me lembro de um detalhe muito importante: é que esse artista, que já tinha utilizado aquele local como ateliê, ele limpava os pincéis dele sacudindo a tinta, e (o local) era todo pintadinho de gotas de tinta. Ele me



127

Paisagem longínqua
Óleo sobre tela
38 x 55 cm
1956

disse o nome do artista, que provavelmente era uma das pessoas que eu devia conhecer na época, mas que não registrei. Há certos momentos em que a sua cabeça está mais interessada noutros detalhes, que não esses de nome de fulano ou de beltrano. Eu queria mais conversar com ele sobre outras coisas, vamos dizer, mais profissionalmente: museus, galerias que ele me aconselhava ver em primeiro lugar; tudo mais. E ele foi muito gentil, ele fez uma lista de coisas que ele me aconselhava a ver; fez o que uma pessoa amiga faz. E assim nós tivemos um contato sempre muito frequente em Paris.

O Bandeira foi muito gentil – como eu já disse, nunca é demais repetir –, ele me falava das exposições que aconteceriam, dava a data, dizia as que ele estaria também... Em grande parte foram exposições de pessoas que ele conhecia ou de amigos, e nós nos encontrávamos lá. Sempre tinha um coquetel, a gente bebia alguma coisa por lá, e depois, sempre se ele tivesse um programa, ele me juntava aos amigos dele e nós íamos. Mas foi um momento em que minha vida escolar não me permitia mais tanta saída assim, eu só podia ficar passeando nos fins de semana. E também fim de semana era uma coisa que ele talvez tivesse mais interessado em ficar em casa pra descansar, ou em programa com o grupo dele etc.

Eu sabia que ele teria morado numa mansarda. Mas, quando eu o vi, ele já estava nesse ateliê, que era um espaço vasto, onde ele tinha cozinha, banho e o quarto onde ele dormia. Quer dizer, era uma coisa mais cômoda. Um cômodo mais cômodo.

Durante esse período em que eu estive em Paris, o Bandeira não expôs por pelo menos dois ou três anos, o tempo em que ele ficou por lá. Depois ele voltou pro Brasil. Em Paris mesmo, na França, posso dizer que não houve exposição do Bandeira.

O Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913 / 1951) já tinha se suicidado, ele já tinha morrido. Agora, Paris é uma cidade onde é o mundo da pintura, da escultura, da gravura, tinha boas galerias, muitas galerias. E eu me lembro de uma galeria que tem até o nome de um artista... Eu vou lhe dar isso, eu fico lhe devendo.

O Bryen (Camille Bryen, 1907 / 1977) morava num bairro, numa rua, perto da casa do Poliakoff (Serge Poliakoff, 1900 / 1969), um artista muito conhecido. O Bryen era uma pessoa que já tinha feito uma carreira, um nome conhecido, enquanto o Bandeira era mais conhecido de grupo, do grupo dele, dos amigos, dos artistas do grupo dele... Mas, do ponto de vista crítica, do ponto de vista divulgação, nas revistas especializadas, eu nunca via, ele não era uma pessoa muito badalada, não.

Vivia de arte. Por exemplo, nesse grupo que encontramos na noite, dois deles faziam design de interior; esses profissionais que fazem ambientação, e eu sei que eles colocavam obras do Bandeira. Mas no mercado de arte mesmo o Bandeira não tinha o que se pensa aqui do Brasil. Isso é muito importante que se diga, porque nós estamos aqui para dizer a verdade, não é para fantasiar coisa nenhuma. Então, o Bandeira não era o artista como no Brasil se falava dele. Eu estou falando do ponto de vista profissional. O currículo do Bandeira na França não é uma coisa muito... Se você analisar, é algo bem modesto – até ele vir para a Bienal de São Paulo. Foi quando ele teve um prêmio da Fiat, e isso já deu a ele uma brecha na Itália... Talvez seja até uma coisa conclusiva, por enquanto, o que atrapalhou muito o Bandeira da França foi a vizinhança dele, que era excessivamente próximo do Wols, e isso freou.

Ele falou do Wols muitas vezes, mas da importância do Wols na obra dele, ele não falou. Mas, sobre a influência da obra do Wols sobre a obra do Bandeira, eu vou lhe dizer: eu ainda não tinha ido pra França e, quando eu vi o trabalho do Bandeira em São Paulo, eu percebi que o Bandeira era discípulo, ninguém precisou me dizer. Agora, eu queria chegar num ponto muito importante: o Bandeira era uma pessoa muito sensível como artista, ele era bem dotado, mas ele tinha ficado preso naquilo ali, preso na influência do Wols. A primeira Bienal foi uma coisa muito importante, porque, vamos chamar de “o grande público brasileiro”, entre aspas, entrou em contato com o mundo da arte internacional. Então, se um artista tinha uma obra que era aparentemente ou visivelmente apoiada no trabalho do outro, as pessoas compreendem. De forma que,



129

Cidade esboçada em azul

Óleo sobre tela
55 x 46 cm
1956

quando eu conheci o trabalho do Wols depois da Bienal, sobretudo, eu também tive essa informação sobre o Wols. E a gente tem uma educação visual que nem todo mundo tem, porque nós trabalhamos com isso e educamos isso, e imediatamente eu percebi isso. Quando eu cheguei à França, a coisa ficou mais evidente. E certamente as pessoas sabiam disso, os artistas percebiam, os críticos percebiam – daí talvez o fato de o Bandeira ter sido um artista que não comparecia muito, ele estava num plano, vamos dizer, menor. Nós estamos fazendo um trabalho científico, nós não podemos ser dúbios.

Bom, quando o Bandeira voltou dessa última temporada dele no Brasil, ele mudou profundamente. Ele estava desenvolvendo uma linguagem pessoal na qual se lia perfeitamente um artista diferente que não era o Bandeira, era outro artista. Ele estava desenvolvendo um trabalho... Evidente que sua escrita é sua escrita, mesmo que você se baseie no Picasso (Pablo Picasso, 1881 / 1973), você vai ter alguma coisa de sua, de pessoal. Só que, às vezes, omitir essa dependência – essa influência, que é a palavra mais justa – é difícil. E ele rompeu... E o lado que eu acho mais triste, comovente, é que ele estava num período... O Antônio Bandeira estava nascendo de novo e ele contava com um trabalho que era realmente interessante – não tinha inventado a pólvora, mas era uma coisa com uma linguagem própria.

Eu acho que a obra figurativa do Bandeira não está à altura da segunda parte, da parte, vamos dizer, “wolsiana”. E a terceira parte era uma escrita muito pessoal. É lamentável, porque ele morreu sem tempo de deixar uma obra considerável em número dessa fase.

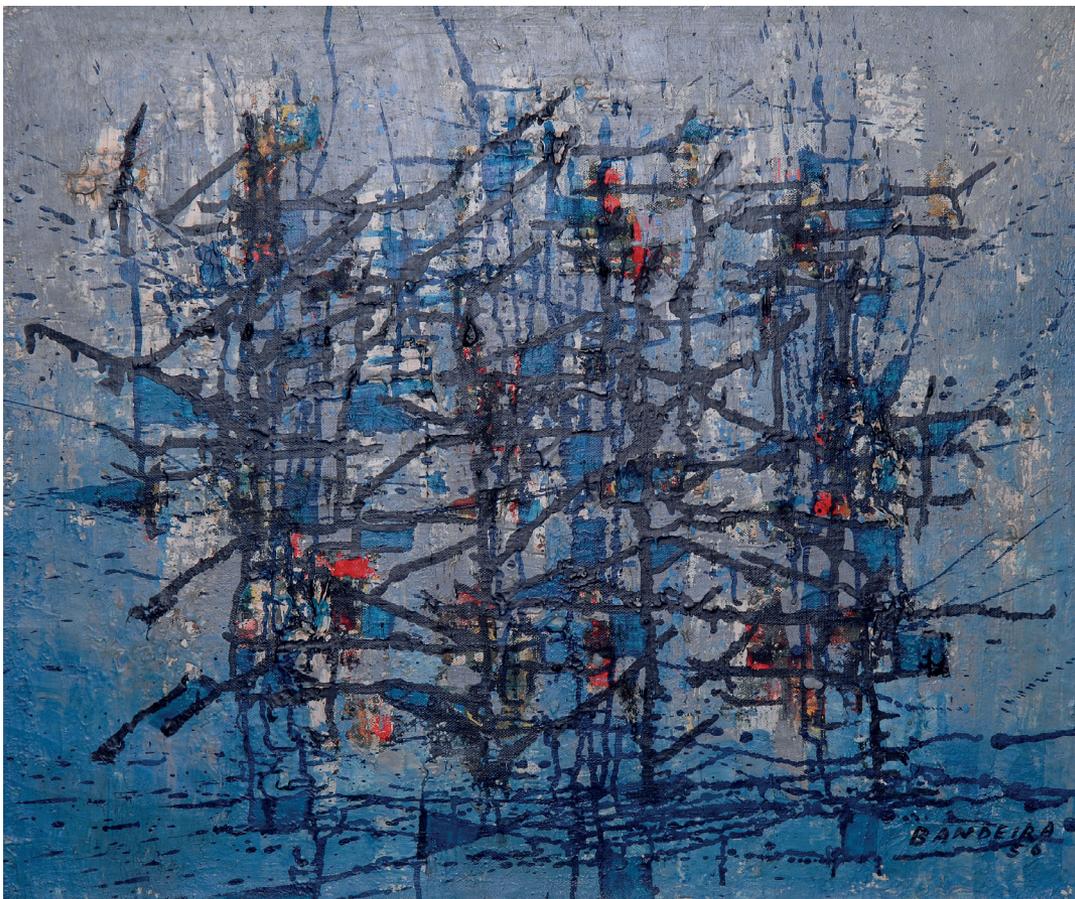
Ele era uma pessoa muito boêmia, mas ele era muito trabalhador. Agora, a boemia do Bandeira não era assim uma boemia que fosse muito evidente, não. Era preciso conviver pra compreender como é que se dava o dia dele, por exemplo, como é que ele tratava das horas dele.

Eu acho que, no momento em que ele chegou a Paris e quando já tinha um ano ou dois de vida parisiense, o vento soprava era a favor dele no que diz respeito ao fator racial. Ele fazia um tipo estranho, exótico. Tinha muitos amigos. Houve uma besteira: um artista nosso cismou de

trazer o corpo do Bandeira para cá, como se corpo fosse pacote, sendo que lá ele tinha um cemitério... Acho que lá em “Montmartre” mesmo... Salvo engano era no “Père Lachaise”, mas também não vou lhe assegurar, não, eu nunca vi o túmulo do Bandeira, não me lembro de ter visto. E aqui você também não vê, que é no (Cemitério) Parque da Paz... Os amigos dele tinham feito um túmulo pra ele, onde tinha o nome dele, onde tinha uma inscrição dizendo quem ele era. E era um grupo de três ou quatro amigos que, sem poder assegurar com precisão, assinavam embaixo da lápide. Aí pegaram e trouxeram o pobre do Bandeira pra cá e ele está num local que ninguém liga, nem a família, provavelmente.

Quando eu cheguei a Paris, tinha o Piza (Arthur Piza, 1928), que fez uma carreira muito bem situada, uma obra considerável... Quando eu cheguei, tinha o Flávio Shiró (1928), que já morava em Paris há um certo tempo, há uns três ou quatro anos, já tinha casado e tudo... Quem mais? O Krajcberg (Frans Krajcberg, 1921) chegou em um momento em que o Bandeira já estava voltando para o Brasil. Eles não tiveram tanto contato, não, foi mais um contato mundano, assim, acho que eles se viram no Rio, mas, como eu não estava aqui, eu não posso dizer..

Depois da Bienal de São Paulo, o Bandeira começou a aparecer, ele foi expor na Itália – essa da Alemanha eu não sei, ou não estava lá... Nós estamos trabalhando numa faixa de tempo muito curta, porque o Bandeira morreu muito novo. Ele veio para cá e passou quatro ou cinco anos aqui no Brasil. Então esse período foi um período em que ele estava crescendo do ponto de vista do mercado, ele ganhou muito dinheiro no Brasil, ele vendeu muito bem. Tem uma coisa muito curiosa: o Bandeira, quando veio para a primeira Bienal, ele veio aqui para Fortaleza e fez uma exposição bancada pela Universidade (do Ceará), pelo professor Martins Filho (Antônio Martins Filho, Crato, CE, 1904 / Fortaleza, CE, 2002), e aquela fase do Bandeira aqui, nessa exposição, já é uma fase que se desliga em grande parte da influência do Wols. É nítido, ele tava rompendo, no bom sentido, com o período parisiense dele – rompendo talvez seja uma palavra muito forte, mas ele tava superando.



131

Árvores em azul
Óleo sobre tela
46 x 54 cm
1956

Parece que eles (Bandeira e Vieira da Silva) não se davam muito bem, por um problema... Eu vi muitas vezes a Maria Helena Vieira da Silva (1908 / 1992, pintora portuguesa, depois naturalizada francesa, que passou temporada no Brasil durante a Segunda Grande Guerra), mas eu achei que ela era uma mulher muito antipática, não sei se era porque eu era brasileiro, mas a gente se conhecia, ela e o marido dela (o pintor húngaro Arpad Szenes, 1897 / 1985). Uma pessoa muito mais, do ponto de vista humano, aparentemente, mais agradável do que ela. Embora, por exemplo, eu tivesse uns amigos portugueses que eram muito amigos dela, tinha um que era até uma espécie de pessoa que ia se responsabilizar, no caso de ela morrer, por divulgar a obra dela. Eu nunca falei dela para o Bandeira, nunca me referi, nunca tive ocasião nem razão para fazer isso. A Maria Helena com o Bandeira não se davam por uma questão de parentesco, eu misturei as coisas, de parentesco, de estilo. Aí eu diria que não é influência, é um parentesco.

É, mas eu acho que lá eles não se deram muito bem, não. Mas eu não tenho nada que prove isso. Apenas eu digo que quando se falava dela... O Bandeira, ele era muito sutil, muito fino, ele não... Duas ou três vezes na minha vida eu vi o Bandeira, como ele disse, com baixo astral. Mas uma vez um amigo dele cruzou e perguntou: "Como vai, tudo bem?" Aí ele disse: "J'ai le cafard" (gíria que significa estar triste). O amigo perguntou: "Por quê?" E em francês ele disse: "Porque sim". Eu achei muito engraçado.

Ele era chamado de "Banderrá". Também tinha as pessoas mais chegadas a ele que o chamavam de "Antoine". Muitas vezes almoçávamos juntos, jantávamos. Quando ele pedia um bife, fígado, ele pedia carbonizado (risos). Fora isso, ele comia normalmente a comida francesa. Fazia comida em casa, mas coisa muito pequena, prato assim, com salada, um bife, coisas muito simples. Às vezes em que eu almocei e jantei na casa dele, eram coisas muito simples que se comia.

Eu sei que ele tinha esses amigos que faziam decoração de apartamentos e eles botavam a obra do Bandeira. Por intermédio desses amigos, ele tinha vendido bastante, sobretudo depois que ele voltou do Brasil com prêmio da Fiat, da Bienal, e também das exposições que ele fez

no Brasil. Ele pôde mostrar catálogos, coisas que ele podia mostrar na França de antes, porque ele não tinha feito, ou se tinha feito era coisa muito modesta.

Para o mercado de arte, o pós-guerra era muito bom, porque os americanos invadiram de cheio. O Bardi (Pietro Maria Bardi, 1900 / 1999) já é outra coisa, ele estava fazendo uma coleção para um museu. O Bardi era italiano, né, ele tinha muito acesso aos artistas e às galerias na Itália. E também uma pessoa que chega e se apresenta como comprando arte para um museu é sempre muito bem recebida. O Bardi fez um trabalho muito bom, fez uma escolha muito boa, e certamente obteve preços interessantes... O Chateaubriand (Assis Chateaubriand, 1890 / 1968, dono dos *Diários Associados*, conglomerado de empresas de comunicação) tirou muito dinheiro dos paulistas pra montar o MASP (Museu de Arte de São Paulo). E o Bardi fez com muita competência. Eu sou uma pessoa que devo muito ao Museu de São Paulo, à coleção de Chateaubriand, que era uma figura muito curiosa... Ele pensar em fazer um Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, naquela época, em que o Museu do Ipiranga era talvez a coisa mais rica...

Eu via muito o Bandeira. Depois que eu casei, ele veio lá em casa, jantou com a gente umas duas vezes, mas depois veio logo para o Brasil e desapareceu da França, então perdi o contato com ele. Eu lembro que eu cheguei a mandar o convite de uma exposição minha e ele respondeu... Nunca tive nenhuma coisa do Bandeira. Minhas irmãs tiveram porque tinham um livrinho de autógrafos e ele fez um desenhinho, muito gentilmente. Mas aí, quando o Bandeira voltou para a França depois dessa temporada de cinco, seis anos que ele passou no Brasil, aconteceu o contrário: eu comecei a vir muito para o Brasil. E eu sei que a última vez que eu vi o Bandeira foi numa exposição no espaço brasileiro na Rue La Boétie, tinha uma casa do Brasil, um centro cultural brasileiro, dirigido pela Gilda Cesário Alvim, uma pessoa muito interessante, grande amiga nossa, das minhas filhas, que tinham uma adoração por ela. Então, o Bandeira estava nessa exposição, que era a Gilda quem tomava conta desse espaço, e o Bandeira estava muito rouco. O garçom veio com a ban-



133

Paisagem triplicada
Óleo sobre tela
24 x 50 cm
1953

deja, me ofereceu um uísque, aí ele pediu uma coca-cola e disse: “Olha, não diga lá pro pessoal” – eu ia viajar, ele ia ficar – “não diga que me viu bebendo coca-cola” (risos).

Eu nunca vi o Bandeira na casa da dona Gilda, mas vi muitos outros artistas. O Piza, Flávio Shiró, o Krajcberg. Mas talvez o Bandeira estivesse no Brasil, nesse período em que eu frequentei a dona Gilda (Avenue Périchon, em Auteuil, Paris). Acho que ela não tinha obras do Bandeira, não me lembro. Mas é bem provável que não. Não me lembro de ter visto trabalho do Bandeira lá, não.

O adido cultural do Brasil na França, quando eu cheguei... Eu sei quem era esse rapaz, ele acabou sendo cônsul do Brasil na Espanha... Era diplomata de carreira... Era escritor, era o irmão do general que foi nosso presidente, como chamava... Ele tinha um irmão que escrevia peça de teatro... Guilherme Figueiredo (1915 / 1997), irmão do João Baptista Figueiredo (que governou o Brasil de 1979 a 1984). O Guilherme Figueiredo era uma figura muito interessante. Esse eu vi várias vezes na casa da Gilda. Agora, o Guilherme era um homem muito curioso, eu gostava muito dele. Ele foi competente, ele trabalhou...

O Bandeira gostava de vinho. Não sei de que tipo.... No país em que se bebe vinho, o vinho é uma coisa tão corriqueira que você... A não ser que seja num caso ou num momento em que o vinho entrasse em discussão.

Quando eu vinha ao Brasil e queria vinho, sempre tinha dificuldade de encontrar um vinho que não fosse português aqui em Fortaleza, era difícil, você não encontrava, não. Era vinho português.

Quando o Bandeira morreu, eu estava aqui. Eu estava embarcando com minhas filhas para o Rio de Janeiro e o Fran Martins, que foi no aeroporto para se despedir, ele disse: “Eu tenho uma notícia muito ruim para lhe dar. O Bandeira morreu”. E o Bandeira morreu, todo mundo sabe, não é segredo, ele morreu por descuido médico: não puseram o sugador pra retirar sangue, e aí ele morreu sufocado. O Haroldo Juaçaba (médico cearense, 1919/2009) gostava muito do Bandeira também, ele me disse: “Olhe, eu falei tanto pro Bandeira: venha se operar aqui no Ceará, a gente faz isso bem direitinho...”

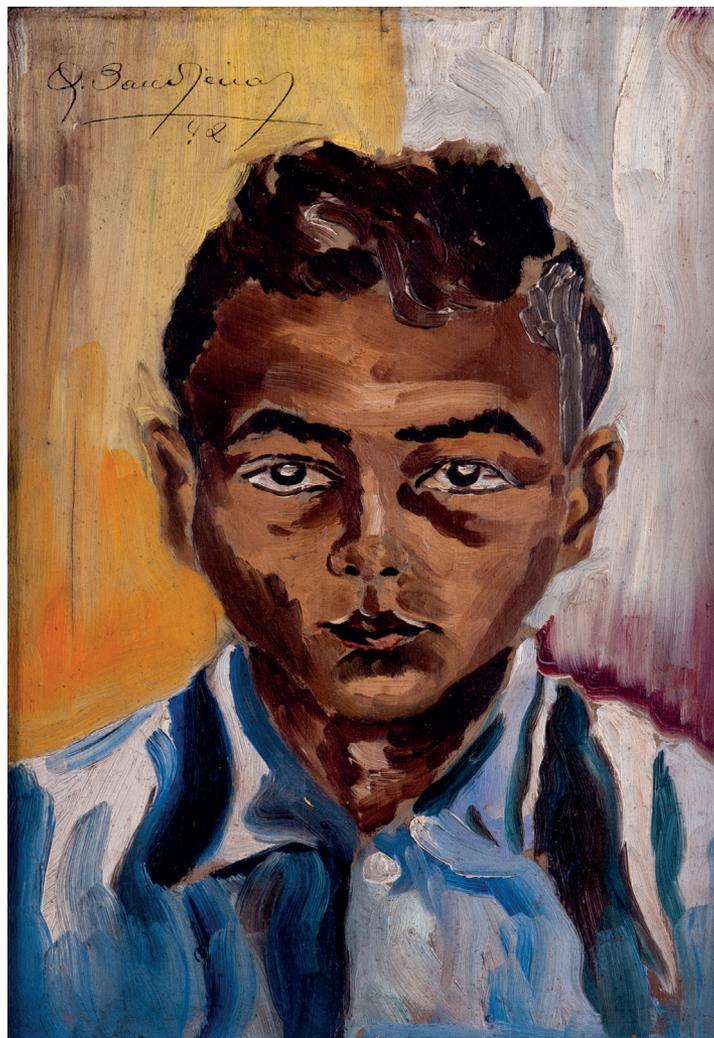
Era uma cirurgia das amígdalas. Ele tinha gânglios nas cordas vocais, daí a rouquidão. E eles foram crescendo e a voz foi sendo prejudicada, cada vez mais. Era bem baixinho que ele falava.

Texto editado por Gilmar de Carvalho a partir de entrevista a ele concedida por Sérvulo Esmeraldo.



135

Árvores triplicadas
Óleo sobre tela
24 x 58 cm
1953



137

Retrato de menino
Óleo sobre madeira
40 x 28,5 cm
1942

Sobre os autores

Pedro Eymar Barbosa Costa

Arquiteto formado pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Artista plástico. Professor do Curso de Arquitetura da UFC. Diretor do Museu de Arte da UFC.

Almerinda Lopes

Mestre em Comunicação e Artes pela Universidade de São Paulo (USP - 1989). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC São Paulo - 1997), com tese sobre Antônio Bandeira. Professora Associada da Universidade Federal do Espírito Santo.

Maria de Fátima Morethy Couto

Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp - 1993). Doutora em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I (Pantheon-Sorbonne), U.PI, França (1999). Professora de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas, desde 2003.

Kadma Marques

Mestre e Doutora em Sociologia pela UFC (2006). Estudou Barrica (Clidenor Capibaribe) e a arte cearense no início do século XX. Professora Adjunta II da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Meize Regina Barbosa Lucas

Mestre em História Social pela PUC-SP (1996). Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ – 2005). Professora da Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) da História (UFC). Estuda as relações da História com o cinema.

Fernanda Coutinho

Mestre em Letras pela UFC. Doutora em Teorias Literárias pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Fez pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Paris VII. Professora da Graduação e do Mestrado e Doutorado em Letras da UFC.

Silas de Paula

Doutor em Comunicação pela Loughborough University (Reino Unido, 1996). Fotógrafo. Professor do Mestrado em Comunicação Social da UFC (Instituto de Cultura e Arte).

Sérvulo Esmeraldo

Destacado artista plástico brasileiro, conviveu com Bandeira, em Paris, e dá um depoimento sensível e elucidativo de instantes do “exílio” dos dois e da construção da abstração lírica de Antônio.

Gilmar de Carvalho (organizador)

Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (1991). Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1998). Professor Associado (aposentado) do Instituto de Cultura e Arte da UFC. Área de interesse: as relações da Comunicação com a Cultura.



Esta obra foi impressa
nas oficinas da
Expressão Gráfica e Editora,
em fevereiro de 2012
Rua João Cordeiro, 1285
Fone (85) 3464.2222
Fax (85) 3464.2200