

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 Otelo 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 monaca”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 diferenciasssem, 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 “oferecia 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 arcações 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.