

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.