

(*) **Kadma Marques Rodrigues** é Professora Adjunta e membro do Colegiado do Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade (MAPPS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Mídias Audiovisuais (LAMIA), ligado ao Grupo de Pesquisa em Gestão Pública e Desenvolvimento Urbano (GPDU/MAPPS). Orientadora científica no Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais (NPAV) do Museu de Arte @ - kadmamarques@yahoo.com.br **Gerciane Maria da Costa Oliveira** é Professora do curso de Pedagogia na Faculdade de Educação de Itapipoca - FACEDI/UECE. @ - gercianemco@uol.com.br

Antônio Bandeira:

da invenção da cidade como forma-paisagem

Antonio Bandeira: The invention of the city as a landscape form

Kadma Marques Rodrigues *
Gerciane Maria da Costa Oliveira*

RESUMO: O objetivo deste artigo é contribuir, a partir da perspectiva forjada pela Sociologia da Arte, para a compreensão da relação que se estabelece, ao longo de três décadas de produção artística, entre a cidade tomada como tema e o lirismo abstrato das pinturas de Antônio Bandeira (1922-1967). Por meio de um olhar guiado por categorias sociológicas de análise, o pesquisador apreende e dá a ver um lento processo de transmutação formal, cujo fundamento encontra-se nas diversas posições ocupadas pelo pintor ao longo de sua trajetória de vida. Por um lado, tal processo aponta a depuração da cidade aos olhos do artista, o qual converte a representação da paisagem urbana em forma-paisagem; e por outro, evoca a emergência de um estilo próprio, marcado pela a abstração crescente da cidade – de conteúdo artístico recorrente, ela se transformou em afirmação da forma-paisagem, configurada como imagem-síntese das cidades vividas simultaneamente por Bandeira – Fortaleza, Rio de Janeiro e Paris.

Palavras-chave: pintura, cidade, paisagem urbana, forma-paisagem.

I ntrodução

A tarefa de articular o conjunto de reflexões contidas neste artigo impôs imediatamente um desafio: qual a contribuição que a perspectiva forjada pela Sociologia da Arte pode trazer à compreensão da relação entre a cidade como tema e o lirismo abstrato das pinturas de Antônio Bandeira (1922-1967)?

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, este é

um 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 ou pensar a arte como expressão de uma singularidade absoluta, 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 pretende ser um exercício de interpretação capaz de trilhar uma via alternativa entre tais pólos. 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 àquela 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 sua força 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 singularização, ao celebrar continuamente tanto a unicidade do artista e de seu estilo materializado em um produto artístico, quanto sua apropriação individualizada pelo encontro pausado e silencioso entre público e 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 40. Hoje, o distanciamento temporal nos permite uma melhor compreensão das implicações e desdobramentos de sua presença naquele contexto.

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.

Em um primeiro momento deste texto será tratada a estruturação do domínio da arte em Fortaleza; 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 de obras que se afirmam antes por sua forma, do que por um conteúdo substantivo.

As estruturas de uma autonomia

Na década de 40, 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 deixados pela Missão Francesa de 1816.

Essa pintura, via de regra intelectualizada, convencional e fria, difundiu-se no Brasil por meio do ensino oficial, influenciando os artistas nacionais por todo um século. Mesmo quando, a partir da segunda metade do século XIX, configuraram-se na Europa movimentos tais como o Realismo, o Impressionismo, o Pós-Impressionismo e o Expressionismo, a pintura brasileira caracterizava-se ainda e predominantemente pela afirmação do ideário neoclássico que bem expressava “... *os sentimentos monárquicos de hierarquia social... da aristocracia agrária...*” (CAVALCANTI, 1966, p. 184)

Em Fortaleza, tal legado havia sido incorporado, na passagem do século, por pintores como Antônio Rodrigues (A. RORIZ, 1867-?), José de Paula Barros e Raimundo Ramos (RAMOS COTOCO, 1871-1916), recebendo posteriormente a contribuição original de Raimundo Cela (1890-1954), Vicente Leite (1900-1941), José Rangel (1895-1969), Gerson Faria (1889-1943) e outros.

Na década de 30, a chamada jovem guarda artística local respirara (em certo descompasso) a areação do campo provocada pela Semana de Arte Moderna de 22, que desencadearia na capital cearense a formação, nos anos 40, da dita *fase renovadora da pintura cearense*. (FIRMEZA, 1983)

Herdeiro da luta daqueles “bravos” que, antes dele, desejaram viver de arte no Ceará, Bandeira uniu-se a Mário Barata (1914-1983), Barrica (1913-1993), Inimá de Paula (1918-1999) 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 desta entidade aponta a urgência vivida por aqueles pintores em afirmar coletivamente o que havia de específico em seu ofício frente às possibilidades de outras formas de visualidade concorrentes, tais como, a fotografia, a arquitetura, a publicidade e o cinema. E tal espaço de 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 esta entidade. No ano seguinte, participou da segunda edição deste mesmo Salão, bem como, em 1943, do *I Salão de Abril* (organizado então pela União Estadual dos Estudantes)¹.

Ao homenagear Raimundo Cela, Vicente Leite e Gerson Faria, o *III Salão de Pintura*, promovido pelo CCBA em 1944, recebeu ampla divulgação na imprensa local sendo a última atividade promovida por esta entidade. Este 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. (NOVIS, 1996)

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, Bandeira partiu a bordo do Itaquicé rumo ao Rio de Janeiro, deixando a capital cearense juntamente com Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) e outros artistas cearenses.

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

Bandeira e Chabloz partilhavam da mesma orientação em relação ao campo artístico – a atuação sobre este último devia se dar a partir de um ponto externo, seja em

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 SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas).

relação à pintura como área, seja em relação a um percurso profissional individual que se constrói. Tal orientação encontrou força em precedentes abertos pelas trajetórias de Raimundo Cella e Vicente Leite, celebrados em Fortaleza graças à formação e atuação artística no Rio de Janeiro.

Esta identificação foi fundamental para criação do fluxo inicial que levou Bandeira a percorrer 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 assumiu e manteve por vários anos a realização do Salão de Abril. A segunda edição deste Salão, em 1946, e mesmo as primeiras edições subseqüentes revelaram um número considerável de artistas que inscreviam retratos e paisagens com títulos cuja literalidade denunciava o valor conferido ao tema dos quadros.

Nesse sentido, o IV Salão, em 1948, representa uma transição, pois a tendência à abstração transparece em alguns dos 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 mudança 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, 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, se dentre os pintores cearenses cujo percurso e obra afirmam a tela 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 estes se sobressai Antônio Bandeira. Seu trabalho é emblemático da inversão formal que dá base à elaboração da chamada ‘arte moderna’, a qual requisita o olhar “puro” e seu correlato manifesto, a postura silenciosa, como modo privilegiado de apropriação 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 50, bem como com a consolidação na imprensa da atividade do crítico de arte e a formação de um mercado artístico internacional.

Nesse contexto, a elaboração discursiva que afirma o reconhecimento artístico centrado na figura do criador, antes que na obra, tornou-se símbolo de uma modernidade artística para a qual convergiram a posição dos artistas e aquela dos críticos, corresponsáveis pela elaboração de uma *arte de viver*

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

cujos contornos coincidiam com os prazeres da vida boêmia vivenciados de modo geral pelos artistas.

Seguiu-se que a experiência itinerante de Antônio Bandeira 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 referenciaram 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 singularizaram 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: 1) do par artista/obra, a partir da vivência nos ateliês; bem como, 2) 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 um mundo denso de formas abstratas

Em Fortaleza, a sensibilidade social a certas ‘paisagens’ foi atestada em épocas não tão distantes. De maneira mais evidente, os pintores cearenses ‘descobriam’ a beleza de paisagens idílicas, harmoniosas, a partir do final do século XIX. Na capital e no interior do estado, era então uma prática comum a pintura mural, a qual preenchia as paredes de casas comerciais e de residências do segmento social economicamente mais favorecido.

Nas primeiras décadas do século XX, três paisagistas podiam ser apontados como exemplo: Gerson Faria, Vicente Leite e Raimundo Cela. O primeiro atuava na produção de paisagens para cenários; Leite, na década de 20, seguia os cânones da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, dedicando-se, sobretudo, à representação da paisagem cearense e carioca; Cela, na década de 30, realizou obras acadêmicas que tinham como tema tipos físicos (jangadeiro, vaqueiro) e paisagens locais.

Nesse contexto, os ateliês, coletivos, talvez 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.

(Por volta de 1943) os inquietos artistas deixaram de frequentar o andar térreo do edifício Colônia Paraense, sede do Centro Cultural de Belas Artes, preferindo uma pequena sala do velho edifício Indiana, onde funcionava o ateliê Artis, que reunia pintores, escultores, escritores, músicos e jornalistas, sob a batuta de Mário Baratta e João Siqueira. (NOVIS, 1996, p. 10)

A partir de 1944, *a turma da SCAP* dedicava-se à prática do desenho e a pintura de retratos e naturezas-mortas no ateliê coletivo, bem como seguia o ideal da pintura ao ar livre, nos fins de semana.

Os integrantes da SCAP ostentavam uma postura desbravadora, ‘inventando’ paisagens, ‘descobrimo’ lugares, nas seções 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 estéticos” dignos do olhar do artista que a um só tempo via e fazia ver.

Na capital cearense, esse gênero, até então voltado para elementos campestres, converteu-se pouco a pouco em *paisagem urbana*. Nesse sentido, as pinturas produzidas a partir da percepção do Morro do Moinho são emblemáticas, pois revelam um lugar explorado de modo recorrente pelos pintores em Fortaleza, desde o início do século. Tais obras ilustram não só a referida conversão, mas também uma progressiva passagem – da paisagem-representação à forma-paisagem, na década de 50.

O tema ‘escondido’ que se ausenta paulatinamente da representação colorida do quadro manifesta, sobretudo o fato-pintura, sem alibi 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 pictórica 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 delineado 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 nesta tela não era certamente o desafio da representação, da verossimilhança, da apreensão da dimensão plausível do mundo material, mas os primeiros passos na elaboração de um *fato-pintura*, portador de uma lógica própria, fundada pelo filtro de valores formais, plásticos.

Se nos primórdios deste gênero, a paisagem renascentista inaugurou uma percepção visual capaz de enfatizar a ligação daquilo que sabemos e do que vemos: a pintura moderna – representada aqui pela produção de Bandeira – realizou mais completamente esta proposta *dando a ver não objetos, mas eles entre os objetos*, um conjunto, uma composição, cuja dinâmica aponta uma progressiva afirmação da pintura como jogo de formas. (CAUQUELIN, 2004)

Segundo Bourdieu (1996, p. 334) as categorias históricas da percepção artística exigidas por este modo de pintar – que tem como correlato, o olhar puro do pintor, mas também de seu público – *é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto pintura, enquanto jogo de formas, de valores e de cores, isto é, independentemente a 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), este tipo de imagem pictórica segue uma tendência que culmina na dissolução do conteúdo 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 converteu-se em um percurso de formalização pictórica da paisagem urbana. Este movimento se delineou mais claramente a partir do final dos anos 40, até a criação de obras que atingiram um alto nível de abstração nas décadas seguintes.

De fato, nos anos 50, suas obras revelam menos a definição de lugares específicos, reconhecíveis e nomináveis, do que os elos que unem espaços urbanos diversos – Fortaleza, Rio de Janeiro e Paris – compondo um espaço plástico que marca a transição entre uma *cidade da incerteza (invenção crítica)* para uma *cidade do desejo (invenção utópica)*.³ (VASCONCELOS, 1998)

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 profissional e de vida, cujos elos, ao mesmo tempo, fortalecem e são fortalecidos por uma lógica própria ao campo da arte.

Se considerarmos no âmbito da produção artística de Bandeira àquela que se voltou de modo recorrente sobre o tema “cidades”, encontraremos elementos para problematizar um estilo que se desenvolveu não só mediante o diálogo criativo com a conjunção 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 não esquecer a presença próxima ou distante do trabalho desenvolvido por artistas que, nos anos 50, representavam centros de produção artística na dinâmica de internacionalização do abstracionismo em pintura – Wols, na Europa, e Pollock, na América do Norte.

Sem que se coloque como necessidade um paralelo formal que distinga a obra de Bandeira dessas produções contemporâneas, cito possíveis ascendências estilísticas com o único objetivo de ligar a dimensão contextual dessa análise à realidade mesma (formal e temática) das obras em questão.

Nesse sentido, “cidade” parece ser um tema propício à análise proposta por possibilitar, a um só tempo, uma visão retrospectiva e prospectiva da obra de Bandeira. São quase três décadas de trabalho artístico que separam cronologicamente e ligam formalmente a Fortaleza figurada como Morro do Moinho, em 42, às cidades abstratas das décadas de 50 e 60.

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. - Palavras de Wols, amigo de Bandeira nos primeiros anos passados em Paris. Esta frase foi incluída no catálogo da mostra de Bandeira, em Fortaleza (galeria do IBEU, 1951).

Sobre sua obra 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 procedimentos picturais.

Bandeira deu forma concreta a seu universo por meio da distribuição de cores, manchas, traços, pinceladas largas, respingos, *drippings*, mas também, toques de espátula, tramas reticulares de rabiscos escuros. Com efeito, suas obras tornaram-se verdadeiros poemas visuais, difundidas em um fluxo favorável à dinâmica de internacionalização da abstração. (VASCONCELOS, 1998)

Sua permanência na França de 1946 a 50 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 e alinham-no à produção gestual de Pollock.

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

Em Bandeira, a cidade traduzia um contexto marcado por muitas particularidades: a cidade da infância e do sonho, do desejo; da comunicação utilitária e urbana, que representava um meio de segregação e 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, os quais lhe possibilitavam inserir na realidade sínteses de todas as cidades por ele vividas... Segundo essa percepção poética, que ultrapassa a percepção comum, 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 da cidade, convertida em gestos, respingos em um silencioso movimento de cores...

Em meados dos anos 50 podemos perceber o definitivo domínio da forma-cidade sobre a cidade tomada como objeto. Além disso, tornou-se mais presente o jogo sutil que provoca uma dinâmica de vai-e-vem 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 esta realização humana capaz de ao mesmo tempo colocar em evidência e transformar simbolicamente a realidade.

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

A guisa de conclusão...

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

A tentativa de apreender conceitualmente as implicações sociais ligadas ao conjunto de sua produção plástica abstrata revela um pintor que, mesmo fora de Fortaleza, se fez forte presença no processo de autonomização do campo artístico local. De fato, a obra de Bandeira foi fundamental à sofisticação do olhar cultivado do público de pintura, na Fortaleza da primeira metade do século XX, adequando-o a uma experiência estética bem particular, caracterizada pelo *olhar puro* do artista moderno.

A formação deste *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 sua manifestação mais recorrente marcada pelo olhar concentrado e a postura silenciosa do público (cultivado) de pinturas. É no silêncio 'irrefletido' desse público que reencontramos o silencioso movimento das cores criado por Bandeira, cujas categorias estéticas advêm de uma dinâmica visual pautada por elementos que afirmam, sobretudo, a realidade da obra.

Nesse contexto, a compreensão sociológica da formação do *olhar puro*, exigido pela "pureza" da forma abstrata em pintura, enfatiza esta 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)

Dito de outra maneira: a difusão da atitude silenciosa como comportamento predominante do público de pintura em momentos de exposição de arte, corporifica duas vias básicas para a afirmação da autonomia do campo artístico – a da distinção social do artista e aquela da configuração de obras que veiculassem um espaço plástico moderno (como predominância do modo de fazer, da *forma sobre o conteúdo*).

A depuração característica da aventura pictórica moderna exerceu, portanto, um “efeito de singularização” sobre artista e obra, mas também sobre seu elemento complementar – o público de pintura.

A pintura moderna realizou 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*.

Nesse contexto, o encontro pausado e silencioso do público frente a paisagens abstratas, deixa de consistir, para a Sociologia da arte, uma *relação essencialmente obscura* entre o olhar cultivado e o mundo social. Ao contrário, desse espaço emergem tanto a especial força que ganha a singularidade de artistas como Antônio Bandeira, como os elementos contextuais que impregnam a originalidade de sua obra/percurso de vida, graças à consideração do desenvolvimento de uma lógica própria ao campo da arte.

Para concluir, creio que o trabalho de Bandeira comprova sua capacidade de olhar o mundo de uma maneira diversa, a qual se afirma como uma perspectiva particular do espaço social, delineada a partir de um domínio social específico – o campo artístico. Ele demonstra a capacidade artística, elaborada ao longo de várias gerações, de converter os objetos mais banais em “objetos novos”, incitando os demais seres humanos a redescobrir a realidade a partir de novas bases. Esta maneira de olhar o mundo, de se reaproximar da realidade de uma maneira mais poética, mais sensível, permanece no âmago de toda criação artística moderna que, à semelhança da obra de Bandeira, ganha o estatuto de *obra de arte*.

RESUMÉ: The objective of this article is to contribute to a forged perspective by Sociology of Art, to understand the relation which has been established for the last 3 decades of art production between the theme city and the abstract lyricism of Antônio Bandeira paintings (1922-1967). Through an oriented view by the sociological categories of analysis, the researcher grasps and conducts

Artigo
Recebido: 16/03/2011
Aprovado: 12/05/2011

Mots-clés
painting, city,
urban lanscape,
landscape-form .

a slow formal process of transmutation whose fundament is anchored on the many positions occupied by the painter along his life path. On one hand, such process points to a clearence of the city by the eyes of the artist, which converts the representation of the urban landscape in landscape-form; On the other hand, it points out the emergency of *an own style*, marked by the growing abstraction of cities - of an artistical recurrent content, it has been transformed into a landscape form affirmation, set as image-synthesis on the cities where Bandeira has already lived in - Fortaleza, Rio de Janeiro and Paris.

Referências

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2004.

FIRMEZA, Nilo de Brito (Estrigas). A fase renovadora da pintura cearense. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

HEINICH, Nathalie. *Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

NOVIS, Vera. *Bandeira um raro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

RODRIGUES, Kadma M. *Barrica: o gesto que entrelaça história e vida*. São Paulo: Annablume, Fortaleza: SECULT, 2002.

_____. *As cores do silêncio: habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958)*. Fortaleza: Expressão Gráfica/SECULT, 2011.

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. *Cidades em abstrato – pintura de Antônio Bandeira (1950-1965)*. Dissertação de Mestrado em História, 1998.