

# O SAGRADO NA OBRA DE ANTÔNIO BANDEIRA

Almerinda da Silva Lopes\*

**Abstract** – He is considered as one of the first artists to use the Informal Abstraction in Brazil, after his first period participating in the second School of Paris (1946-1951); however, the artistic production of this artist was kept in permanent transit between the figurative and the non-geometric branch of the abstraction and between the informal abstraction and the geometric abstraction. And differently from other followers of the informalism, Antônio Bandeira kept on giving titles to his works, mainly to the trees and the cathedrals, in which he makes evident mythical and religious singularities. In special through the cathedrals, he ventures on a kind of revisiting of themes similar to those of Paul Klee, Mondrian and Pollock, which are re-processed, re-coded and updated by him.

Este estudo analisa algumas questões ligadas à pintura do artista brasileiro Antônio Bandeira (1922-1967), rotulada de Abstração Lírica ou Informal, mas que, no entanto, preserva marcas consideráveis de um registro figural, através das quais quer remeter a aspectos do mundo objetivo, notadamente às cidades e às árvores e, de maneira mais esporádica, porém intermitente, a elementos sacros, com destaque para as catedrais e os anjos.

O exame da práxis artística bandeirana, a partir do segundo pós-guerra, quando todas as atenções estão voltadas para uma pintura não referencial ou não analógica, torna-se significativo não só pelas suas singularidades plásticas, que a aproximam de alguns e a afastam de outros importantes produtores do seu tempo, ou de períodos que lhe

\* Professora de Estética e História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

são imediatamente anteriores, mas que mostra uma diversidade de posições na procura de uma liberdade e uma individualidade que se transformariam nas grandes metas deste, e da maioria dos artistas que se filiou à vertente informalista naquele período histórico.

A ameaça de destruição da natureza em suas diferentes extensões, demonstrada pela experiência com a bomba atômica, exprime, pelo menos em parte, a atitude quase espiritual dos artistas abstratos na busca de uma integração mais completa e verdadeira com o cosmos.

No período que antecede, e após 1945, a ligação com as vanguardas e o pensamento humanista foi rompida pelo nazismo, ou aparece filtrada pelo obscurantismo hitleriano e o fortalecimento do partido comunista, em vários países europeus (como a França, país para onde se transfere, em 1946, o nosso Antônio Bandeira), aspectos que repercutem incisivamente sobre a questão da ação humana e, conseqüentemente, no fazer artístico.

Assim, a pintura abstrata se apresenta, no contexto do pós-guerra, como a única possibilidade poética capaz de interrogar a ligação com o passado ou com as tendências anteriores mais recentes, refutando umas e reatualizando outras concepções de algumas dessas vertentes (simbolismo, impressionismo, expressionismo, surrealismo...), para forjar conceitos estéticos capazes de salvaguardar um sentido original e singular do ato criador, quase como um dado espiritual.

Por outro lado, a legitimação da pintura não encontra outra saída a não ser fundar-se sobre uma base idealista e individual de abstração, capaz de garantir à produção de cada artista uma certa autenticidade e autonomia criativas, índices que remetem à utopia da liberdade.

A complexidade destas e de outras circunstâncias históricas revela que o desenvolvimento da Abstração Informal, após 1945, constitui-se numa espécie de cristalização progressiva de um projeto artístico idealista, cujas raízes se situam antes de 1933, tanto na Alemanha, como em outros países. O fortalecimento das tendências não geométricas na Europa, e mesmo na América, nesse período, remete à problemática da redefinição de uma identidade cultural, diante do clima de desolação e das atrocidades deixadas pela guerra. Em pintura, essa redefinição passará pela questão da autonomia e da liberdade da picturalidade, pautada por uma maior sensibilidade expressiva da cor e da forma e por uma maior palpabilidade física ou tátil da matéria e do gesto individual do artista.

A ausência, pelo menos aparente, da irracionalidade dadaísta e surrealista e do rigor racional da geometria, projetados por algumas tendências da abstração, que aparecem na cena artística em diferentes países, serão corolários usados, pelos informalistas franceses, para explicar o rompimento (ou pelo menos a atenuação) com o chamado automatismo psíquico e os extremos formais propostos pelos concretistas.

Tal panorama parece esclarecer o interesse dos abstracionistas líricos franceses pelos escritos de Maurice Merleau-Ponty, J.-P. Sartre, Gaston Bachelard e pelas idéias do lógico Stéphane Lupasco, para os quais a arte abstrata não geométrica, mesmo em confronto com a racionalidade, se esboça como um conhecimento não alheio aos paradigmas da ciência do seu tempo e, portanto, com intercambialções capazes de envolver interesses de artistas e cientistas. Segundo Merleau-Ponty, para quem “o corpo é o veículo do ser no mundo, ter um corpo é para o ser um meio definido para se aproximar e se confundir com certos projetos e neles se engajar continuamente [...]. A experiência motora do corpo [...] fornece uma maneira original e originária de acessar o mundo” (1945, p. 97-164).

Embora esses preceitos preconizados pelo filósofo francês pareçam ter sido melhor compreendidos e postos em prática primeiro por artistas americanos como Jackson Pollock, foi, certamente, o encontro da filosofia romântica e pós-romântica alemã, com a poesia simbolista francesa que parecem ter repercutido, direta ou indiretamente, para a definição de algumas das idéias que já estavam no ar, conforme afirmam alguns artistas e teóricos. E foi essa sobreposição de idéias e aspirações que impulsionaram e aprofundaram as propostas dos pintores informalistas sobre a busca da autonomia e da individualidade do “eu lírico”, que tende a conceber a natureza e o mundo subjetivo como um lugar de comunhão e de unidade. Tal afinidade pode ser constatada no temário das obras e na tentativa de envolvimento mental, corporal e vivencial, tanto dos abstracionistas líricos franceses, como dos expressionistas abstratos americanos, singularidades que desvelam, no fundo, uma tentativa desses artistas de compreenderem o mundo e a situação do homem em sua realidade objetiva.

A filosofia idealista do início do século XIX passa, agora, por uma fase de reatualização, pelo viés de um discurso que enfatiza a predominância da “arte sobre a natureza” e do “espírito sobre a razão”. *Interiorização* (Verinnerlichung) e *interioridade* (Innerlichkeit)

passam a ser, portanto, problemáticas marcantes nas reflexões sobre o informalismo, para traduzir, com uma acuidade particular e singular, a interrogação do artista diante do mundo objetivo, durante toda a primeira metade do nosso século. Este panorama, parece explicar também a revitalização do desejo “romântico” de retorno à espiritualização da arte, preconizada por artistas como Kandinsky e Klee. De maneira análoga, a geração mais jovem de informalistas franceses e americanos, como Manessier, Bazaine, Bissière, Ubac, Soulages, Rothko, Pollock, organizam organicamente os elementos formais e plásticos de suas respectivas obras buscando estabelecer uma relação simbólica entre “existência” e “criação poética”, enquanto corolários necessários a um aprofundamento ininterrupto sobre a origem, o sentido e a legitimidade do “eu individual”, revitalizado no ato de pintar, evocação que remete ao pensamento de Heidegger (1889-1970).

Esse filósofo alemão já havia alertado para o exagero da objetividade e da racionalidade, que se impunham como ameaças à liberdade e à existência individual, uma vez que quanto mais se tenta submeter o homem a uma objetividade científica universal e impessoal, mais se recalcam as suas “verdades individuais”, que são de natureza subjetiva.

A noção de “necessidade interior”, formulada por Kandinsky e reforçada por muitos outros seus contemporâneos, encontra sua gênese em alguns postulados românticos e simbolistas, uma vez que se define como uma espécie de diálogo dialético entre exterior e interior, dualidade que justifica a eliminação da pintura do caráter mimético e representacional das coisas, para buscar antes um enunciado significativo e expressivo. O esforço desesperado dos pintores para libertar a arte dos aspectos da racionalidade e da objetividade, foi preconizado em forma de uma espiritualidade que foi usada por aqueles e por outros artistas, para legitimar também sua intuição profética, que acabaria se transformando numa espécie de metafísica da pintura do pós-guerra.

E se essa obsessão pelo espiritual foi o fundamento ou o corolário básico para chegar àquilo que Kandinsky denominou de “necessidade interior”, objetivava ainda transformar a abstração numa “nova imagem do mundo” (Compagnon, 1990, p. 95). Será por esse viés que as teorias especulativas emergirão novamente nos anos 40/50, quando são resgatados alguns símbolos religiosos, numa época em que todos

os valores humanistas tradicionais haviam sido destruídos ou postos em xeque.

Segundo o crítico italiano Enrico Crispolti, foi esse momento de angústia que dominou o mundo no pós-guerra, que gerou não só a Abstração Informal, mas também o desenvolvimento do existencialismo e da fenomenologia de Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty. Tais movimentos se opunham, frontalmente, à racionalidade, em favor de um controlado irracionalismo e de uma manifestação das facetas mais significativas e recônditas do humano (Crispolti, 1968, p. 23). A constante ameaça de morte e destruição fez com que o homem se voltasse cada vez mais para dentro de si, resgatando a “espiritualidade”, a “interioridade” e níveis múltiplos de significação para o mundo à sua volta, como critérios essenciais das novas poéticas visuais.

Embora conhecidos como criadores de uma praxe onde o *dripping* e o *gesto individual* estão em germe, artistas como Pollock, Rothko, Wols, Soulages, Fautrier, Antônio Bandeira (entre outros), nunca renunciaram inteiramente aos motivos referenciais, ao tema e, sobretudo, a um *métier* técnico esmerado, nem mesmo à busca de determinadas concepções místicas e telúricas. Basta citar que Pollock comparou os entrelaçamentos rítmicos das linhas (predominantemente negras) de suas composições, que se embaralham como uma rede de outros signos e modulações pictóricas (com destaque para os azuis, os verdes, os vermelhos, os amarelos e os brancos), com os vitrais góticos. Idêntica relação com as catedrais e os vitrais chegou a ser feita, por exemplo, pelo francês Pierre Soulages (o qual chegou mesmo a criar vitrais para igrejas francesas, inspirados nos seus trabalhos informalistas).

Tais artistas remetem assim seus painéis, simbolicamente, a um tipo de energia, ao espírito místico medieval (como fizeram alguns pintores do romantismo francês) ou mesmo a uma pseudo religiosidade, questões que podem ser estendidas às obras de certas fases de Malevitch, Mondrian, Kupka, Hofman e Bandeira, quando denominam alguns dos respectivos trabalhos de *Catedral*.

A pintura de catedrais e anjos foi explicada por Bandeira como uma referência à sua formação religiosa e à lembrança da Igreja de São Benedito, de Fortaleza, e às suas procissões. No entanto, questões concernentes à relação entre estética e metafísica, religiosidade ou transcendentalismo místico, se por um lado faziam parte de uma onda espiritual que estava no ar desde o início do século, nunca tomaram

grande espaço no discurso individual do brasileiro, ao contrário daquilo que se constata nas reflexões de Manessier, Bissière, Klee, Rothko, Pollock, por exemplo. Estes últimos, nunca deixaram de revelar a influência do contato mais ou menos aprofundado que mantiveram, na juventude, com a teosofia, preceitos que são transpostos para as obras em forma de uma religiosidade cósmica, esotérica, ou como uma imanência do “eu individual” ou da experiência singular arte-vida. A relação com a filosofia mística permite-lhes transferir para o território da obra de arte, um movimento dialético exterior/interior, dentro/fora, profano/sacro, regido por essa vontade de eliminar as significações meramente miméticas da forma, até transformarem a pintura no “topos de uma cosmogonia eidética e semântica”, tal como situa Bonfand (1994, p. 44).

Antônio Bandeira, mesmo não manifestando preocupações teóricas que explicassem sua vocação espiritual ou mística foi, certamente, influenciado pelas proposições de seus contemporâneos franceses e até americanos, cuja produção pôde ver em Paris e Nova Iorque. Se a afinidade com a obra de Klee é manifestada por ele antes mesmo de se mudar para a Europa, a admiração por determinadas faturas de Mondrian e Pollock podem ser notadas, um pouco mais tarde, na pintura, na gravura e no desenho do artista brasileiro. E será através de uma profusão de árvores e de catedrais, que se revelam a Bandeira como imagens complexas e repletas de potencialidades visuais, que remetem ao grandioso, aos enigmas, aos mistérios da criação, que o autor engendraria um repertório inesgotável de formas cosmogônicas, que podem ser entendidas como metáforas da transfiguração e da recriação do mundo através da memória e do processo criativo. Nesse sentido, pode-se mesmo afirmar que Antônio Bandeira nunca foi um abstrato, na sua acepção mais profunda, uma vez que nunca suprimiu por completo as marcas do referente, que são amalgamadas com as qualidades subjetivas da forma, em proveito da construção de uma idéia, que sobrepõe à linguagem expressiva.

Mas é também através do temário das árvores, dos barcos e das catedrais que o artista brasileiro faz referência à grandiosidade do cosmos e à perpétua regenerescência da vida e do espírito, tal como nos ensina Gaston Bachelard. Para esse filósofo, as árvores, os barcos e as catedrais engrandecem aquilo que as contorna, ao se destacarem de tudo que as cerca, os quais, pela sua imponentia e grandiosidade, se impõem ao olhar como a expressão das coisas infinitas ou como

símbolos que remetem às forças do imaginário (1957, p. 182-184). As árvores e as catedrais são entendidas ainda, por outros teóricos, como símbolos da vida em perpétua evolução e ascensão ao céu, pois evocam o mistério da verticalidade, da longevidade, do entrelaçamento cósmico entre o céu e a terra, entre a matéria e o espírito.

Para Jung, as árvores e as catedrais representam uma espécie de processo de individuação, que parece explicar-se em razão de todas elas serem muito parecidas entre si, isto é, compõem-se das mesmas estruturas e da mesma configuração formal e final e, no entanto, nenhuma é exatamente idêntica à outra, singularidade que permite associá-las à idéia de individualidade criadora, proposta pelos informalistas.

Os barcos, os anjos e as catedrais são também a metáfora do gesto romântico, daquele que presente o perigo mas conserva ainda alguma esperança de salvação do espírito, esboçado por meio do desvio do mundo material e racional. Voltar-se para a subjetividade, para o imaginário, para o referencial místico é também uma evocação do espaço da liberdade e da transcendência, tal qual o concebeu Bachelard, quando afirma que a “fenomenologia do imenso, do grandioso, remete diretamente à nossa consciência imaginante” (1957, p. 169-175).

No temário das catedrais, Bandeira projeta não apenas uma nova possibilidade significativa para a visualidade sintática das formas e das cores, as quais se iluminam e se tornam transparentes, para remeter à mutação da função do símbolo a signo, formulada antes por Klee. Assim, a visão da catedral já não esboça certamente um significado único estabelecido *a priori*, mas quer alojar uma dimensão expressiva, capaz de situar a obra numa espécie de tensão interna e numa variabilidade de percepções dos elementos estruturais, enquanto imagens dinâmicas, imanentes ou em perpétuo devir. Dessa maneira, a coexistência de características informais, geométricas e figurais na pintura bandeirana de temática religiosa, não é apenas a tomada de posição do artista a favor da conjugação de aspectos da materialidade física, visual e espiritual, mas designa também a necessidade de exprimir uma certa imanência mística a uma composição ora mais ora menos rigorosa do ponto de vista formal e pictural.

É essa ambigüidade que torna a pintura bandeirana uma linguagem polimorfa, uma vez que o autor lança mão tanto de um processo de simplificação – que elimina os detalhes, para reter somente a estrutura que lhe parece mais significativa – ou recorre a um legado de

entes geométricos, a um universo de fragmentos ou mesmo a um gestual matérico que sugerem ter sido engendrados pela imaginação do artista. Se isto fez com que mantivesse em muitos de seus trabalhos tanto um instinto construtivo e uma vontade referencializadora, através dos quais queria resgatar uma certa ordem e o aparato técnico de uma mão perfeccionista, imprimiu à maior parte da produção um sentimento plástico-expressivo e um dinamismo, que lhe permitiram transitar, com a mesma desenvoltura, do equilíbrio geométrico à espontaneidade criativa e desmaterializadora do gesto, capazes de superar a dualidade e o antagonismo entre abstração e figuração, entre abstração geométrica e informal.

Um exemplo claro dessas polaridades pode ser constatada em composições como: *La Cathédrale* (1955), *Catedral Submersa* (1957), *Il Neige sur Notre Dame* (1962), *La Cathédrale dans la Neige* (1963) e *Cathédrale* (1963) e *A Catedral* (1964).

O interesse maior do artista parece ser o de atualizar o olhar, essencializando-o e indo além da aparência, para captar e revelar estruturas sensíveis da realidade, que são intangíveis ao observador comum. Isto significa que a recorrência intermitente ao temário das catedrais não se estabelece na produção bandeirana como uma tentativa de se refugiar num mundo transcendental ou místico, mas é mais uma possibilidade de iniciar um processo que esboce uma relação mais sensível com o mundo.

Ao revisitar um tema que já havia sido explorado por impressionistas como Monet – como se observa por exemplo em *Catedral Submersa*, *Il Neige sur Notre Dame* e *A Catedral* – e que foi revitalizado e reprocessado pouco depois por Klee (em obras como *Death for the Idea* (1914) e *Mondrian (Fachada de Igreja, 1914)*, Antônio Bandeira coloca-se como descendente direto dessas experiências plásticas como se constata em obras como *La Cathédrale* (1955). Embora bastante diferenciadas daquelas de seus antecessores, são essas obras que o levam a pesquisar e experimentar uma série de elementos formais e picturais: movimentos, tensões, relações de imanência e transcendência dos elementos visuais, da matéria e da cor, características que são facilmente detectadas em *Il Neige sur Notre Dame*, *Catedral Submersa*, entre outras pintadas pelo brasileiro.

Todavia, tanto naquelas obras citadas acima, nas quais o artista imprime um sentido à luz, à cor e ao arcabouço formal desmaterializado, como naquelas em que a composição é engendrada e redefinida

geometricamente, como ocorre em (*La Cathédrale*, 1955), deixa em evidência um gradeado de linhas negras sobre fundo branco, cinza claro ou bege, preenchendo apenas algumas áreas com as cores primárias ou um pontilhado de cores neutras, Bandeira remete ao tecido fragmentário dos vitrais das catedrais góticas referendados por alguns de seus contemporâneos, a exemplo de Pollock.

Mas, *La Cathédrale* desvela também outra vocação do artista: a de que mesmo tendo se revelado sempre um lírico, Bandeira mostrou algum apreço pela construção concretista de Mondrian, como que nos alertando que não buscava apenas um modelo de estruturação compositiva aleatório ou irracional. Procurou dosar a tão propalada subjetividade lírica com certo equilíbrio lógico, desenvolvendo um processo criativo que é, ao mesmo tempo, sentimental, auto-reflexivo e intelectual. E talvez por esse meandro se possa explicar a necessidade do artista transitar tanto pela figuração, como pela abstração geométrica e informal.

As *catedrais* (bem como as *idades*) pintadas por Antônio Bandeira, são as obras que melhor sintetizam a tentativa do seu autor conciliar três vertentes aparentemente irreconciliáveis: o *impressionismo*, que enfatiza a perspicácia sensorial do homem diante do mundo; o *informal* e o *construtivo*, que singularizam a conexão da sensibilidade com um sentido estrutural. A *catedral* é, portanto, a metáfora do artista para esboçar esse trânsito e essa sobreposição permanente de códigos poéticos diferenciados, mas que para ele faziam parte de um processo de clarividência e de reatualização permanente de sua poética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires, 1957.
- BONFAND, Alain. *L'art abstrait*. Paris: Presses Universitaires, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.
- CRISPOLTI, Enrico. *Ricerche dopo l'informale*. Roma: Officina, 1968.
- LOPES, Almerinda da S. *Informalismo e utopia: o mundo transfigurado por Antônio Bandeira*. São Paulo: PUCSP, 1997 (tese de doutorado)
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

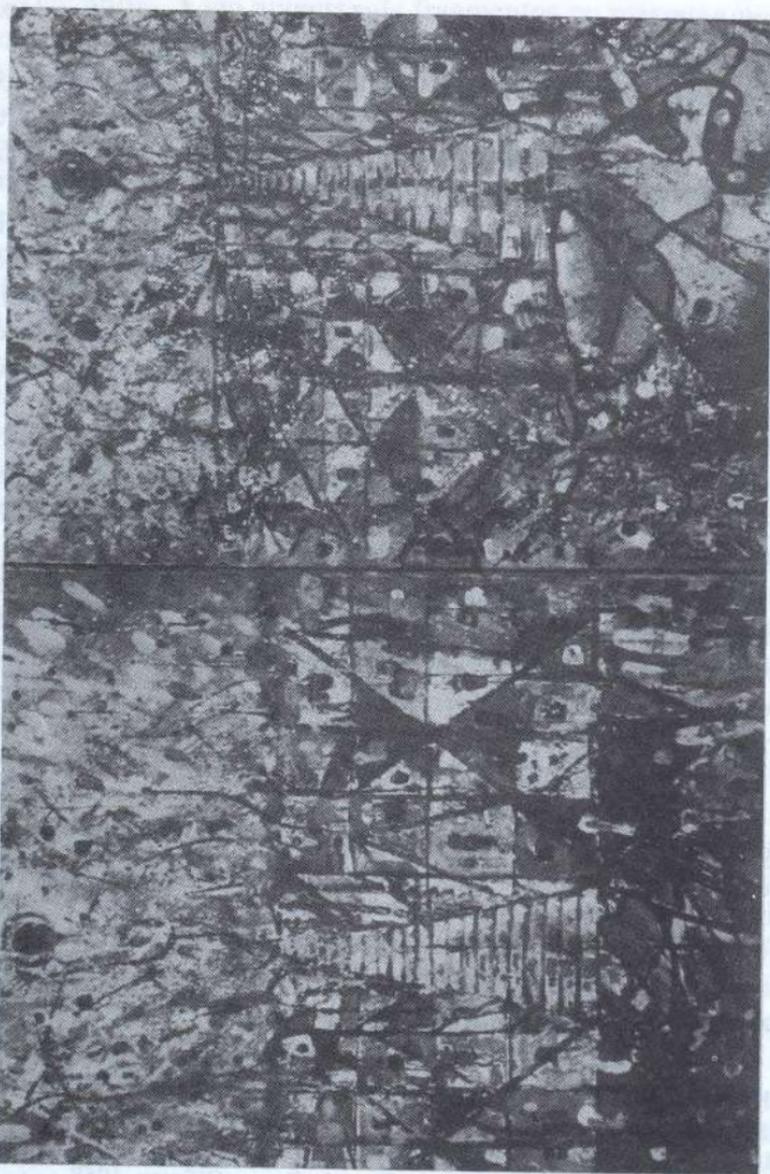


Figura 1.

Antonio Bandeira

*Natividade* (partes 2 e 3 do tríptico), 1949

Óleo sobre tela, 80 x 192 cm

Coleção particular RJ

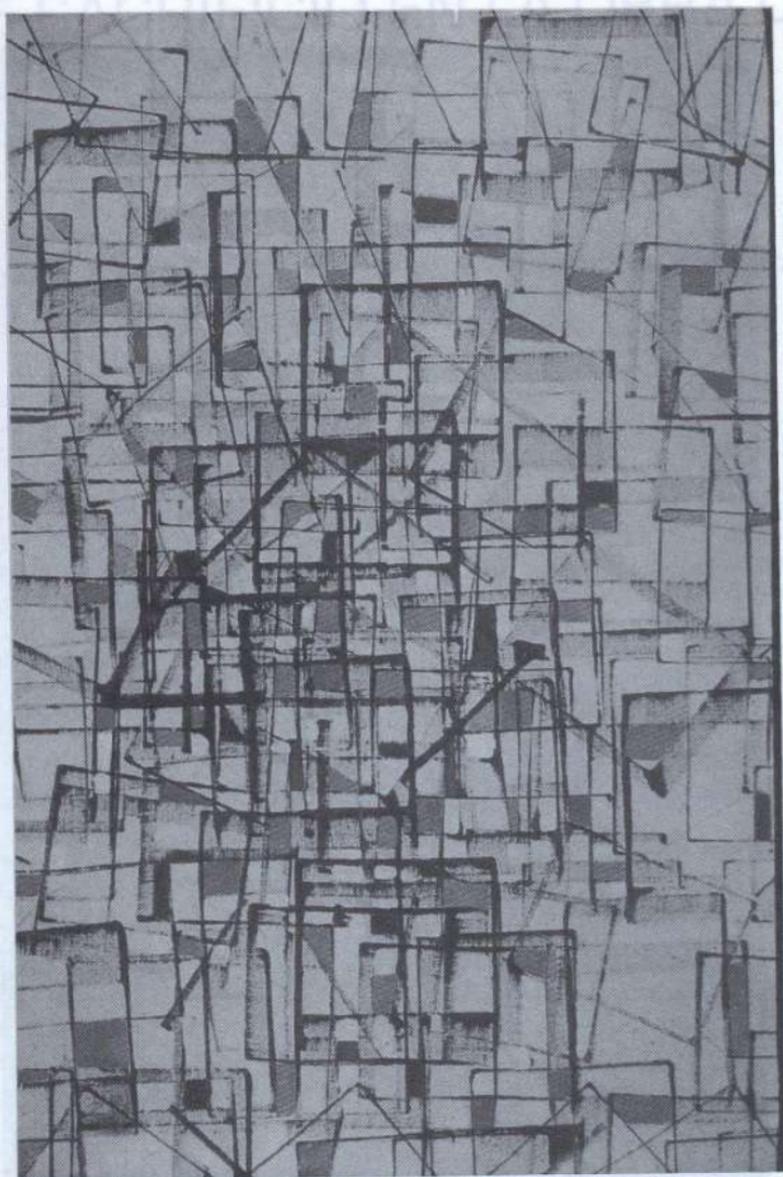


Figura 2.  
*La Cathédrale*, 1955  
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm  
Coleção particular RJ

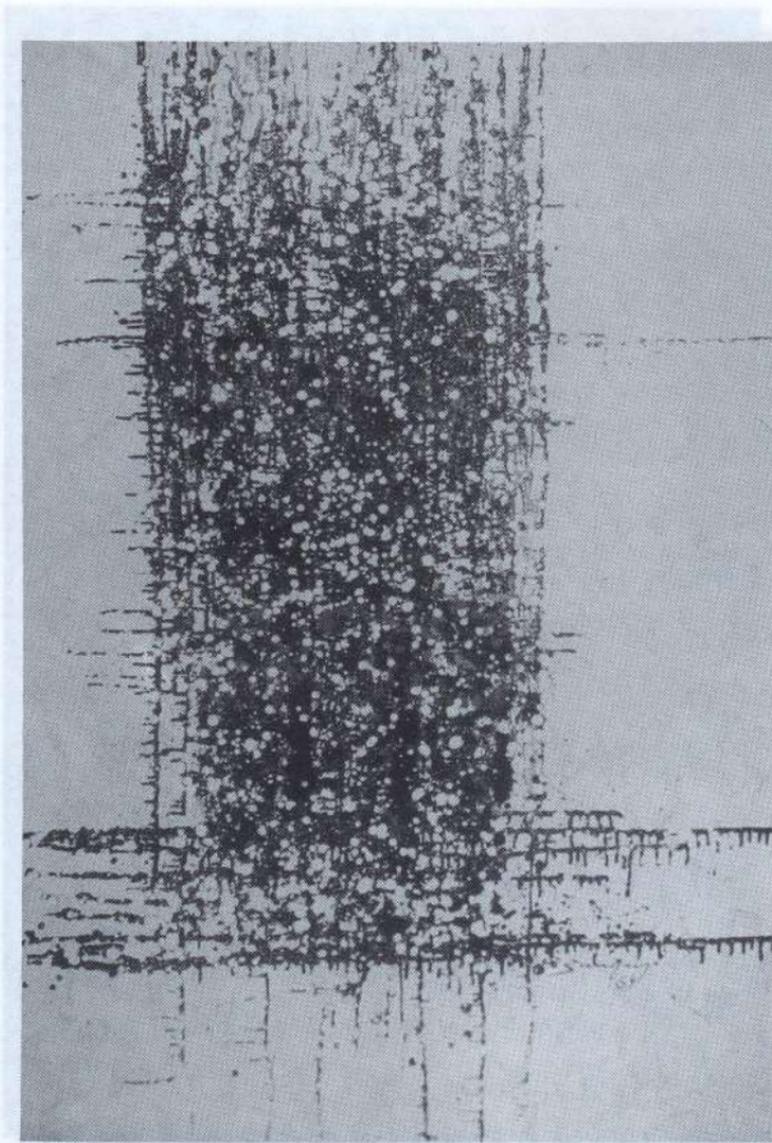


Figura 3.  
Antonio Bandeira  
*A Catedral*, 1964  
Óleo sobre tela, 162 x 97 cm  
Coleção particular RJ