

# A recepção da obra de Antônio Bandeira no exterior (1946-1967)

*La réception de l'œuvre de Antônio Bandeira à l'étranger (1946-1967)*

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO\*

*Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne  
Professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp*

PhD in History of Art from the Sorbonne University, Paris (1999)  
Associate Professor in the Art Institute at the University of Campinas, Brazil

**RESUMO** Este texto tem por objetivo discutir a recepção do trabalho de Antônio Bandeira no exterior durante os anos em que ele residiu na Europa, a saber: 1946-1950; 1954-1959 e 1965-1967. Este trabalho traz à luz os resultados de minha pesquisa de doutorado, financiada pelo CNPq e empreendida na França, na Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne, entre 1993 e 1998, e que teve como resultado uma tese intitulada *Antônio Bandeira, suas temporadas em Paris e a crítica de arte no Brasil*. Nela, busquei retratar a fortuna crítica de Antônio Bandeira no exterior, assim como analisei em que bases se deu a leitura de sua obra no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE** Antônio Bandeira, abstração informal, arte brasileira.

**RÉSUMÉ** Ce texte se propose de discuter la réception de l'œuvre de Antônio Bandeira à l'étranger pendant les années qu'il a résidé en Europe: 1946-1950; 1954-1959 et 1965-67. Il est un abrégé d'un travail de recherche long et approfondi, au cours duquel nous avons reconsidéré avec attention les rapports qui se sont établis entre Bandeira et la scène artistique parisienne ainsi que les différents moments de la réception de ses œuvres au Brésil. Il s'agit de ma thèse de doctorat *Antônio Bandeira, ses séjours parisiens et la critique d'art au Brésil*, entreprise dans l'Université de Paris I – Panthéon/Sorbonne, avec le soutien financier du CNPq.

**KEYWORDS** Antônio Bandeira, abstract painting (l'informel), brazilian art.

\* Foi bolsista de pós-doutorado da Fapesp de 1999 a 2002, desenvolvendo pesquisa sobre a crítica de arte de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1960. Parte desta pesquisa foi publicada em 2004 pela Editora da Unicamp (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960*). É co-autora do livro *ABC daire Cézanne*, Paris, Flammarion, 1995 e autora de diversos artigos dedicados à arte brasileira do século XX e à crítica de vanguarda.

\* Her main interest is art of the 20th century, especially Brazilian avant-garde. She is the author of *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960*, published by the Unicamp Press in 2004.

A maioria dos textos escritos sobre o artista cearense Antônio Bandeira (1922-1967) em nosso país refere-se à sua rápida integração no cenário artístico parisiense, ao reconhecimento precoce de seu talento, ao sucesso alcançado por sua obra no exterior. Desde o final dos anos 1940, diversos artigos publicados na imprensa brasileira já celebravam o sucesso de Bandeira no exterior. Em 1948, Otacílio Collares escrevia para uma revista de Fortaleza que “Bandeira [estava] vencendo em Paris. (...) Está ele integrado no meio artístico mais requintado da França”.<sup>1</sup> No ano seguinte, a jornalista Bluma apresentava-o como um pintor que havia “conquistado Paris”: “Hoje não há ninguém entre os frequentadores do perímetro de Saint-Germain-des-Prés passando pelo Quartier Latin até Montparnasse que não conheça *Bandeira, le peintre brésilien*”.<sup>2</sup> E quando de seu primeiro retorno ao Brasil, em 1951, ele foi apresentado como “uma das figuras mais populares da capital francesa”, cujas exposições no exterior, “pela originalidade de inspiração dos trabalhos apresentados, foram muito comentadas e discutidas”.<sup>3</sup>

Esse discurso entusiasta persistirá ao longo dos anos 1950 e 1960, gerando informações fantasiosas a respeito da recepção da obra de Bandeira na Europa. Em 1957, por ocasião de sua exposição na galeria parisiense de Edouard Loeb, o jornalista Justino Martins declarou: “E a verdade é que Antônio Bandeira já se instalou entre os principais nomes da chamada Escola de Paris e suas telas são adquiridas pelos mais exigentes colecionadores mundiais. Há pouco tempo, expondo em Londres, ele colocou nas residências de Mayfair e do Hyde Park um bom número de seus quadros”.<sup>4</sup> E em 1958, os leitores do jornal *A Gazeta* podiam ler:

Notícias chegadas de Paris informam que o pintor brasileiro Antônio Bandeira aí radicado desde 1954 tem alcançado nesses últimos tempos extraordinário reconhecimento da crítica especializada e do público em geral. As obras de Bandeira têm tanta procura que o pintor não conseguiu ainda reunir, como desejava, o material suficiente para uma ampla exposição a ser apresentada no continente americano.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> COLLARES, Otacílio. “Apresentação do pintor Antônio Bandeira”. Clã. Fortaleza, no 3, jun. 1948.

<sup>2</sup> BLUMA. “Bandeira, o pintor cearense que conquistou Paris”. O Jornal. Rio de Janeiro, 7 ago. 1949.

<sup>3</sup> “Antônio Bandeira de novo no Brasil”. Folha da manhã. São Paulo, 8 abr. 1951. Há de se ressaltar que Bandeira realizou apenas uma única exposição individual nesse período, na galeria parisiense du Siècle.

<sup>4</sup> MARTINS, Justino. “Bandeira e Tanaka expõem em Paris”. O Globo. Rio de Janeiro, 2 jan. 1957.

<sup>5</sup> “Antônio Bandeira”. A Gazeta. São Paulo, 9 dez. 1958.

Au Brésil, la majorité des textes publiés sur l'artiste cearense Antônio Bandeira (1922-1967) évoquent son intégration à la scène artistique française et son triomphe à l'étranger. Dès son premier séjour parisien, divers articles avaient été consacrés à la célébration de son succès en Europe. En 1948, Otacílio Collares, dans une revue de Fortaleza, parlait déjà de sa réussite en France: “Il y a quelques mois, les nouvelles sont parvenues jusqu'au Ceará: Bandeira est en train de percer à Paris. (...) Il se trouve intégré au milieu artistique le plus raffiné de France”.<sup>1</sup> L'année suivante, la journaliste Bluma faisait de lui un peintre qui “avait conquis Paris”: “Aujourd'hui, personne parmi ceux qui fréquentent le périmètre de Saint-Germain-des-Prés, du Quartier Latin à Montparnasse, n'ignore Bandeira, le peintre brésilien”.<sup>2</sup> Et lors de son premier retour au Brésil, en 1951, il fut présenté comme “une des figures les plus populaires de la capitale française”, dont les expositions à l'étranger, “en raison de l'originalité de l'inspiration des travaux présentés, ont été largement commentées et discutées”.<sup>3</sup>

Cette “volonté de célébration” ne va pas faiblir dans les années 1960; au contraire, elle sera à l'origine des informations les plus fantaisistes publiées alors au sujet de Bandeira et de la réception de son œuvre en Europe. Concernant son exposition chez Edouard Loeb, le journaliste Justino Martins déclarait quant à lui en 1957: “À la vérité, Antônio Bandeira a déjà pris place parmi les principaux noms de ladite École de Paris et ses toiles sont achetées par les collectionneurs mondiaux les plus exigeants. Il y a peu de temps, alors qu'il exposait à Londres, il a placé dans les hôtels particuliers de Mayfair et de Hyde Park un bon nombre de tableaux”.<sup>4</sup> Et en 1958, les lecteurs du quotidien *A Gazeta* pouvaient lire que

des nouvelles venues de Paris nous informent que le peintre brésilien Antônio Bandeira, qui y réside depuis 1954, a obtenu ces derniers temps une extraordinaire reconnaissance auprès de la critique spécialisée et du public en général. Les œuvres de Bandeira sont si recherchées que le peintre n'a pas encore réussi à réunir, comme il le souhaitait, le matériel suffisant pour la large exposition qui doit être présentée sur le continent américain.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> COLLARES, Otacílio. “Apresentação do pintor Antônio Bandeira”. Clã. Fortaleza, n° 3, juin 1948.

<sup>2</sup> BLUMA. “Bandeira, o pintor cearense que conquistou Paris”. O Jornal. Rio de Janeiro, 7 août 1949.

<sup>3</sup> “Antônio Bandeira de novo no Brasil”. Folha da manhã. São Paulo, 8 avril 1951. Il faut pourtant signaler que Bandeira n'a réalisée qu'une seule exposition personnelle pendant cette période.

<sup>4</sup> MARTINS, Justino. “Bandeira e Tanaka expõem em Paris”. O Globo. Rio de Janeiro, 2 janvier 1957.

<sup>5</sup> “Antônio Bandeira”. A Gazeta. São Paulo, 9 décembre 1958.

Nous n'en citerons que deux autres exemples. En 1961, le journaliste Villela Neto, ami de l'artiste, écrivait:

Ses tableaux n'ont plus de prix: le bel artiste brésilien est déjà l'un des noms les plus connus de la peinture moderne. L'un des peintres qui vendent le plus en Europe, Bandeira a réalisé une véritable prouesse en vue de son retour au Brésil: il a réussi à cacher et conserver beaucoup de ses tableaux pour les exposer ici. Amené par le premier avion que Paris l'avait laissé prendre, il arrivait en 1959 avec plus de 150 œuvres, pratiquement une demi-tonne.<sup>6</sup>

En 1964, c'était au tour du critique José Geraldo Vieira de contribuer à la légende du triomphe international de l'artiste: "Je l'ai déjà rencontré à Capri, Naples, Rome, Paris, Londres et Cannes. (...) Je n'oublierai jamais un certain été 1955 où, revenant à mon hôtel après avoir déjeuné, j'ai surpris sur le trajet de Montparnasse à Saint-Germain-des-Prés d'éventuels collectionneurs achetant de Bandeira na rue des Rennes, na rue du Four, na rue de l'Abbaye e na rue Jacob."<sup>7</sup>

Ces clichés que la presse s'est empressée de diffuser abondamment seront pris pour agent comptant par la plupart des critiques et historiens de l'art brésiliens, la légende ayant petit à petit remplacé l'objectivité du regard analytique. À vrai dire, même les lectures les plus actuelles continuent à présenter Bandeira sous un éclairage franchement favorable, témoignant d'un dessein de divulgation et de valorisation de son œuvre et dont l'argument principal tourne autour de sa carrière fulgurante à l'étranger. Malgré ses exagérations, l'idée que "Bandeira allait devenir l'un des rares artistes brésiliens à réussir à imposer la reconnaissance de son œuvre à l'étranger" fut constamment reprise dans les études à son sujet, sans que sa véracité soit jamais mise en question.<sup>8</sup>

Il convient cependant de souligner que quelques voix isolées ont tranché sur ce chœur d'éloges, bien que sans provoquer de résonances majeures. En 1969, lors de la vente aux enchères organisée au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, le critique Jacob Klintowitz mettait ainsi en doute la légende du triomphe de l'artiste à l'étranger:

Beaucoup d'histoires peu crédibles courent sur Bandeira, parmi lesquelles celle de son immense succès professionnel en Europe. Le fait qu'il ait ou non du succès en Europe ou n'importe où ailleurs ne dit rien des mérites d'un artiste, mais le mythe du succès de

Citarei apenas mais dois exemplos. Em 1961, o jornalista Villela Neto, amigo do artista, escrevia:

Seus quadros não têm mais preço: o belo artista brasileiro já é um dos nomes mais conhecidos da pintura moderna. Um dos pintores, também, que mais vendem na Europa, o que Antônio Bandeira conseguiu para a sua volta ao Brasil foi uma verdadeira proeza: foi escondendo muitos de seus quadros e conservou-os para expor aqui. Em 1959 ele chegava, trazido pelo primeiro avião que Paris o deixou tomar, com mais de 150 obras, meia tonelada quase.<sup>6</sup>

Em 1964, era a vez do crítico José Geraldo Vieira contribuir para o mito do triunfo internacional do artista: "Já o encontrei em Capri, Nápoles, Roma, Paris, Londres e Cannes. (...) Jamais esquecerei certo verão de 1955 quando, vindo do almoço para o hotel, surpreendi no trajeto entre Montparnasse e Saint-Germain-des-Prés eventuais colecionadores comprando telas de Bandeira na rue des Rennes, na rue du Four, na rue de l'Abbaye e na rue Jacob".<sup>7</sup>

Ressalto que não me refiro aqui apenas a artigos de jornal, mas também a estudos dedicados ao pintor. Ao contrário do que poderíamos esperar, tais clichês foram assimilados sem questionamento pela maioria dos críticos e historiadores da arte brasileiros, os quais passaram a utilizá-los como referência, outorgando-lhes um sentido que ultrapassa em muito sua função original, a de divulgação e promoção de um artista e de sua obra. Mesmo as análises mais atuais insistem em valorizar de maneira excessiva toda a sua obra e em corroborar a tese de sua integração no cenário artístico europeu. Afirmações como "Bandeira iria tornar-se um dos poucos artistas brasileiros a conseguir impor o reconhecimento de sua obra no estrangeiro" transformaram-se em uma constante em textos sobre o artista cearense.<sup>8</sup>

Há de se destacar, porém, que algumas vozes isoladas não fizeram parte desse coro laudatório, embora não tenham provocado maiores repercussões. Em 1969, quando do leilão organizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o crítico Jacob Klintowitz questiona essa historiografia triunfante:

Sobre Bandeira correm muitas histórias duvidosas, entre as quais uma de seu imenso sucesso profissional na Europa. O fazer ou

<sup>6</sup> VILLELA NETO. "Bandeira conquistou a Europa pela pintura moderna". Diário da Noite, Rio de Janeiro, 19 dezembro 1961.

<sup>7</sup> VIEIRA, José Geraldo. Introdução do catálogo Bandeira. São Paulo, galeria Atrium, 1964.

<sup>8</sup> PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987, p. 192.

<sup>6</sup> VILLELA NETO. "Bandeira conquistou a Europa pela pintura moderna". Diário da Noite, Rio de Janeiro, 19 dez. 1961.

<sup>7</sup> VIEIRA, José Geraldo. Catálogo Bandeira. São Paulo, galeria Atrium, 1964.

<sup>8</sup> PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987, p. 192.

não sucesso na Europa ou em qualquer outro lugar, não diz dos méritos de um artista, mas o “sucesso” de Bandeira é mais do que fantasioso. Dezenas de brasileiros cultos surpreendiam-se em suas visitas aos maiores centros culturais europeus com o desconhecimento sobre Bandeira. Aquela mitologia criada no Brasil, mais fruto da vaidade e do subdesenvolvimento de algumas pessoas que de qualquer outra coisa, não passava disso: mitologia.<sup>9</sup>

De fato, contrariamente ao que diziam os textos publicados no Brasil, logo dei-me conta da escassez de referências sobre Bandeira em livros que analisavam o período em que ele viveu na França, em dicionários internacionais de artes plásticas, ou mesmo em revistas e jornais de época publicados no exterior. Exposições das quais ele participara e que no Brasil eram celebradas como tendo “marcado época”, mereciam, quando muito, algumas linhas e comentários superficiais. Pensei, a princípio, que o número extremamente reduzido de menções a Bandeira fosse apenas o resultado do “desaparecimento” natural, ao longo do tempo, de fontes primárias, mas a grande quantidade de referências e de documentos conservados em bibliotecas ou serviços de documentação dos museus franceses sobre outros artistas da mesma geração, franceses ou estrangeiros e alguns dos quais conhecidos de Bandeira, apontavam para interpretações diversas. Nesse sentido, discordo de Almerinda da Silva Lopes quando ela justifica as poucas referências sobre o pintor cearense na imprensa francesa em função do “clima de desolação, de conturbação política e de recessão econômica, aliado ao peso que a figuração continuava exercendo nas instituições oficiais, [o qual] não favoreceu a aquisição de novidades artísticas nem mesmo dos artistas franceses”.<sup>10</sup>

Por outro lado, a leitura atenta de diferentes revistas e jornais da época levou-me a reencontrar alguns poucos artigos sobre suas exposições no exterior que jamais haviam sido citados por estudiosos brasileiros. Saliento, contudo, que seus autores, em sua maioria, teciam observações sucintas sobre o trabalho de Bandeira, reconhecendo sua virtuosidade enquanto colorista, mas indicando suas influências e limitações.

Além disso, uma pesquisa minuciosa em diversos catálogos de exposições coletivas realizadas durante as estadas de Bandeira em Paris, possibilitou-me confirmar, retificar ou descobrir informações

Bandeira est plus que fantaisiste. Des dizaines de brésiliens cultivés ont été surpris, en visitant les plus grands centres culturels européens, de voir qu'on y méconnaissait Bandeira. Ce mythe créé au Brésil, qui était plus le fruit de la vanité et du sous-développement de quelques personnes que quelque chose d'autre, n'était que cela: un mythe.<sup>9</sup>

En effet, si, au Brésil, les légendes et les mystifications ont progressivement remplacé tout regard analytique concernant l'art de Bandeira, il est en revanche tombé dans l'oubli en France. Même si des articles d'époque publiés à l'étranger sur son œuvre ont entre-temps disparu, ils ne semblent pas avoir été très nombreux, et force est de constater que le succès de l'artiste était loin d'être retentissant et que Bandeira n'est jamais parvenu à occuper une place de premier ordre sur l'échiquier artistique international, comme ont voulu le suggérer les journalistes brésiliens.

D'autre part, le nombre expressif des commentaires parus au sujet d'autres artistes étrangers dans la presse française de l'après-guerre nous amènent à rejeter les idées que visent à justifier le peu de textes publiés sur Bandeira en France en fonction “du sentiment de détresse, de bouleversement politique et de récession” qu'associait l'Europe de l'après-guerre, ainsi que à la suprématie de l'art figuratif aux institutions culturelles officielles.<sup>10</sup>

Dans tous les cas, bien que la majorité des œuvres de Bandeira soient aujourd'hui rassemblées au Brésil, notre séjour en France nous a permis d'avoir accès à des archives et de consulter différents catalogues d'exposition, revues et journaux de l'époque, qui nous ont aidé à retracer sa fortune critique. Ainsi, nous avons réussi à confirmer, corriger ou encore à découvrir des renseignements concernant sa participation à des manifestations collectives. J'en donnerai un exemple: tandis qu'au Brésil la participation de Bandeira au *Salon d'Automne* de 1947 fut toujours présentée comme une preuve de sa complète intégration à l'École de Paris, la lecture du catalogue nous a montré qu'il n'était que l'un des vingt-deux noms à figurer à une ample et éclectique exposition d'artistes brésiliens, du XIXe et XXe siècle, d'écoles et de tendances très différentes, organisée dans le cadre de ce salon.

L'importance que revêt l'œuvre de Bandeira dans le processus de diffusion et d'assimilation de l'abstraction au Brésil est indéniable. Mettre en doute cette trajectoire rassurante, cette biographie triomphale, ne signifie pas pour autant déprécier et l'artiste et son œuvre. Comme l'affirmé Klintowitz, “faire ou non du succès en Eu-

<sup>9</sup> KLINTOWITZ, Jacob. “Leilão de Bandeira”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 8 nov. 1969.

<sup>10</sup> LOPES, Almerinda da Silva. “A crítica de arte a abstração lírica”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2006, p. 201-218.

<sup>9</sup> KLINTOWITZ, Jacob. “Leilão de Bandeira”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 8 novembre 1969.

<sup>10</sup> Cf. LOPES, Almerinda da Silva. “A crítica de arte a abstração lírica”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA et Imprensa Oficial, 2006, p. 201-218.



rope ou n'importe où ailleurs ne dit rien des mérites d'un artiste". Néanmoins, il importe désormais de se demander pourquoi ce discours bienveillant mis en place par ses défenseurs inconditionnels n'a jamais été véritablement remis en question au Brésil.

### **Le voyage à Paris et son premier séjour à l'étranger (1946-51)**

La courte carrière d'Antônio Bandeira, qui dépasse à peine une vingtaine d'années, commença à la fin des années 1930 dans une petite ville brésilienne de province pour se dérouler ensuite entre deux continents. En 1946, l'attribution d'une bourse d'études du gouvernement français donna au jeune artiste de 24 ans la possibilité de séjourner pendant une année à Paris. Néanmoins, ébloui par la diversité culturelle et l'effervescence de la capitale française, Bandeira y résidera pendant plusieurs années. Son œuvre de jeunesse, encore tâtonnante lors de son départ, fut bouleversée par l'entrée en contact avec l'art parisien d'avant-garde, dans l'après-guerre. L'artiste y subit le contrecoup de l'éclosion de la peinture informelle en France et adopta le parti pris de l'abstraction.

Lorsqu'il était parti pour Paris, en avril 1946, il était un jeune peintre de 23 ans débutant et inconnu, qui avait quitté sa ville natale, Fortaleza, l'année précédente, pour la capitale du pays (Rio de Janeiro), en quête de succès.<sup>11</sup> Au long de la première période de sa carrière, Bandeira a manifesté un grand intérêt pour la représentation des gens du peuple et des situations de leur quotidien [ill. 1 et 2]. La touche expressive et les couleurs vibrantes témoignent de sa volonté de rompre avec toute notion de "réalisme" et révèlent son admiration pour Van Gogh et les peintres expressionnistes, avec l'œuvre desquels il a entré en contact à travers des reproductions.<sup>12</sup> Dès sa jeunesse, il ne s'est pas laissé tenter ni par l'exotisme, le pittoresque, ni par le "typiquement régional", lesquels attiraient par contre l'attention du public et des peintres de formation académique, tels Raimundo Cela (1890-1954). Ancien élève et professeur

<sup>11</sup> "Au Nordeste même les artistes sont persécutés par la malchance et notre seule issue est d'émigrer", a affirmé Bandeira lors d'une enquête réalisée parmi les artistes et les intellectuels de la région en 1945. In: "Nomes que lideram o movimento atual da pintura neste Estado deixarão brevemente nossa terra, com destino ao Rio de Janeiro". O Unitário. Fortaleza, 13 mars 1945.

<sup>12</sup> Une vingtaine d'années plus tard, Bandeira évoquera sa formation artistique en ces termes: "Quand j'étais au collège, je ne savais pas que il y avait un Léonard de Vinci, un Raphaël, un Murillo. Tout ça était très vague pour moi. Ce n'est qu'un fois adulte que j'ai commencé à comprendre la poésie des taches, la touche précise, la simplicité. Pendant ma formation, mon livre de chevet a été la biographie de Van Gogh et une reproduction du tableau Autoportrait à la pipe et à l'oreille coupée. C'était l'époque où j'étais dans les bidonvilles de Fortaleza en quête de figures misérables, tristes. Plus tard, j'ai vu d'autres tableaux de Van Gogh qui m'ont enthousiasmé. Je ressentais la même compassion que lui pour l'humanité." Cité par WIZNITZER, Louis. "Uma entrevista exclusiva com Antônio Bandeira". Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 22 janvier 1955.

referentes à sua participação em diferentes manifestações artísticas. Dou um exemplo: enquanto no Brasil a participação de Bandeira no *Salão de Outono* de 1947 era apresentada por diversos estudiosos como prova irrefutável da rápida aceitação de seu trabalho em Paris, a leitura do catálogo revelou que ele era apenas um dos 22 artistas a participar de uma ampla e eclética exposição consagrada à arte brasileira dos séculos XIX e XX, de escolas e estilos bastante distintos, realizada no âmbito desse salão.

Não pretendo com isso diminuir a importância de Bandeira no cenário artístico nacional nem tampouco desconsidero o valor de sua obra no processo de difusão e de assimilação da abstração entre nós. Questionar esse discurso triunfante que predomina nos textos publicados a seu respeito no Brasil não significa depreciar o artista ou sua obra. Conforme afirmou Klintowitz, "o fazer ou não sucesso na Europa ou em qualquer outro lugar não diz dos méritos de um artista". Entendo, porém, que os critérios de avaliação e de interpretação adotados no passado por seus defensores incondicionais devam ser revistos.

### **A ida para Paris e sua primeira temporada no exterior (1946-51)**

Antônio Bandeira residiu durante vários anos em Paris, vindo ali a falecer, durante uma pequena cirurgia nas cordas vocais, em 1967. Grande parte de sua trajetória artística e a constituição de seu vocabulário abstrato estão intimamente relacionadas ao contexto cultural parisiense do pós-guerra, quando se deu a emergência da chamada arte informal.

Ao partir para a França, em março de 1946, Bandeira era um jovem artista provinciano de 23 anos, que saíra no ano anterior de sua cidade natal, Fortaleza, em busca de sucesso na capital do país (Rio de Janeiro).<sup>11</sup> Suas primeiras telas, datadas do final dos anos 1930 e primeira metade dos anos 1940, retratam, em sua maioria, figuras do povo em cenas banais (Figuras 1 e 2). As pinceladas vigorosas, o desenho tosco e as cores contrastantes denotam o desejo do jovem pintor de romper com representações "realistas" e revelam sua admiração por Van Gogh e pelos pintores expressionistas, cuja obra Bandeira entrara em contato por meio de reproduções.<sup>12</sup> Tampouco há qualquer apelo ao pitoresco, ao exótico ou

<sup>11</sup> "No nordeste, até os artistas são flagelados e o único meio é emigrar", afirmou Bandeira por ocasião de uma enquête realizada entre os artistas e intelectuais da região em 1945. In: "Nomes que lideram o movimento atual da pintura neste Estado deixarão brevemente nossa terra, com destino ao Rio de Janeiro". O Unitário. Fortaleza, 13 mar. 1945.

<sup>12</sup> Anos mais tarde, Bandeira evocaria sua formação artística nesses termos: "No meu tempo de colégio eu não sabia que havia um Leonardo da Vinci, um Rafael,

ao regional, tão em voga naquele momento em obras de artistas consagrados do Nordeste, como Raimundo Cela (1890-1954), o qual dedicou sua obra a temas ligados à vida do Ceará: retratos de trabalhadores e artesãos (pescadores, vaqueiros, bordadeiras) e de paisagens exaltando a beleza do litoral da cidade.

Todavia, o modelado vigoroso, a primazia da cor, o desprezo por regras perspectivas, não atenuam o convencionalismo das primeiras composições de Bandeira. Como observou o crítico de arte de *O Estado de São Paulo* quando da exposição individual de Bandeira realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951, “seus primeiros quadros representavam cenas da vida nordestina, a miséria, a fome, os retirantes, através de um expressionismo forte, mas grosseiro, rude, áspero e muito convencional nas deformações e no simplismo das intenções sociais”<sup>13</sup>.

Destaque-se, porém, dessa primeira fase de sua carreira, alguns retratos e autorretratos, nos quais o jovem artista busca criar efeitos determinados distorcendo a imagem. Em *Autorretrato no espelho* (Figura 3) reencontramos o mesmo gosto por cores vivas e contrastantes, assim como a mesma liberdade em relação às convenções acadêmicas de suas composições de cenas do cotidiano. Entretanto, a pincelada é mais controlada e o desenho mais acentuado. Bandeira escolhe um ponto de vista que realça certos objetos, como o espelho e o cachimbo, e embaralha as indicações espaciais, tornando difícil determinar a escala real de cada objeto e do próprio cômodo. O rosto do pintor adquire aspecto selvagem, primitivo, o qual é reforçado pelo olhar expressivo e pelo forte contraste entre o negro dos cabelos e da barba e a pele morena.

Se em Fortaleza Bandeira fazia figura de “glória local”, tendo participado ativamente de um movimento de renovação das artes na região, sua contribuição no cenário artístico nacional ainda não se fizera sentir.<sup>14</sup> Participara apenas de algumas poucas exposições

um Murillo. Todos passaram em brancas nuvens. Só depois de grande vim entender a poesia da mancha, o toque preciso, a simplicidade. Na minha formação, o livro de cabeceira foi a biografia de Van Gogh e uma reprodução do quadro Autorretrato com a orelha cortada. Era no tempo em que me perdia nos morros de Fortaleza em busca de figuras miseráveis, tristes. Mais tarde vi outros quadros de Van Gogh que me entusiasmaram. Como ele, sentia a mesma compaixão pela humanidade.” Apud WIZNITZER, Louis. “Uma entrevista exclusiva com Antônio Bandeira”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 jan. 1955.

<sup>13</sup> “Antônio Bandeira”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 abr. 1951.

<sup>14</sup> Em 1941, um grupo de jovens pintores residentes em Fortaleza decide criar o Centro Cultural de Belas Artes, primeira instituição da região consagrada às artes plásticas e que teve como uma de suas medidas mais importantes a criação imediata de um Salão anual de pintura. Três anos mais tarde, este centro tornar-se-ia a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), associação que subsistiu até 1958 organizando cursos de desenho, conferências e diferentes exposições e salões artísticos. Bandeira

de l'École nationale des beaux-arts, Cela, à partir de la fin des années 1930, consacre son œuvre à des thèmes de la région - de pêcheurs, de vachers, de dentellières - et par des paysages exaltant la beauté du littoral du nord-est du Brésil. Tandis que chez lui le dessin précis est rehaussé par une palette claire, visant à traduire la lumière éblouissante des lieux, et les personnages sont bien caractérisés, chez le jeune Bandeira les scènes de plein air sont peintes avec une gamme de couleurs semblable à celles d'intérieurs, sans égard pour les effets de la lumière tropicale. Les personnages gardent leur anonymat, ne réalisent aucune action particulière et rien ne les individualise.

Toutefois, le modelé vigoureux, la primauté de la couleur, le mépris des règles de la perspective, n'atténuent point la faiblesse de la plupart de ses compositions de cette période. Comme l'a observé le critique d'art (anonyme) du quotidien *Estado de São Paulo* lors de l'exposition de l'artiste en 1951, “les premiers tableaux [de Bandeira] représentaient des scènes de la vie du Nordeste, la misère, la faim, les retirantes, au moyen d'un expressionnisme fort mais grossier, rude, âpre et très conventionnel dans les déformations et le simplisme de ses intentions sociales”<sup>13</sup>.

Au long des années 1940, Bandeira a exécuté également un grand nombre d'autoportraits, dont certains comptent parmi les œuvres les plus réussies de la première période de sa carrière. Dans l'un d'eux, *Autoportrait dans le miroir* [ill. 3], on y retrouve le même goût pour les couleurs vives et contrastées, ainsi que la même liberté par rapport aux conventions académiques. Toutefois, la touche s'est assagie, car le peintre cherche maintenant à créer des effets plastiques précis en jouant avec les distorsions de l'image. Bandeira choisit un point de vue qui met en valeur certains objets, tels le miroir et la pipe, et brouille les repères spatiaux. Les proportions se trouvent inversées et on a du mal à déterminer l'échelle réelle des objets et de la pièce elle-même. La figure acquiert ainsi un caractère sauvage, qui se trouve renforcé par le regard expressif et par le fort contraste entre le noir des cheveux et de la barbe et la peau mate.

Si à Fortaleza Bandeira faisait figure de gloire locale, ayant participé activement d'une tentative localisée de renouvellement des arts dans la région, sa contribution spécifique dans le paysage artistique national demeurerait infime.<sup>14</sup> À vrai dire, sa carrière venait à peine de com-

<sup>13</sup> “Antônio Bandeira”. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 avril 1951.

<sup>14</sup> En 1941, un groupe de jeunes peintres décide de créer, en 1941, le Centre culturel des beaux-arts, première institution de la région consacrée aux arts plastiques et dont une des mesures les plus importantes fut la création immédiate d'un Salon annuel de peinture. Trois ans plus tard, ce centre devient la Société cearense des arts plastiques (SCAP), association qui subsistera jusqu'en 1958 et organisera des cours de dessin, des conférences et différentes expositions et salons artistiques. Bandeira devient l'un des directeurs du Centre culturel, prend part aux premiers Salons de peinture organisés à Fortaleza et réalise plusieurs

mencer. Outre sa participation à quelques expositions collectives de moindre importance dans sa ville natale, il avait pris part à deux salons d'expression nationale – le IXe Salon des beaux-arts de São Paulo et le LIe Salon national des beaux-arts. En mars 1945, il part pour Rio de Janeiro en compagnie des peintres Raimundo Feitosa, Inimá de Paula et le suisse Jean-Pierre Chabloz. Deux mois plus tard, ce groupe d'amis réalise une exposition collective, intitulée *Peintres cearenses*, à la galerie Askanasy, la première galerie d'art moderne du Brésil. Bien que quelques journalistes aient salué l'événement comme une occasion de prendre contact avec la peinture du nord du pays, la réaction de la plupart des critiques a été mitigée.<sup>15</sup>

Quelques mois après son arrivée à Rio de Janeiro, cependant, Bandeira surprend les critiques en obtenant une bourse d'études du gouvernement français. On ne sait pas clairement pourquoi Bandeira, jeune peintre inconnu et dont la carrière venait à peine de commencer, a été alors sélectionné. Quelques commentateurs ont dénoncé une aide probable de Raymond Warnier, attaché culturel de l'ambassade de France au Brésil, ainsi que de Jean-Pierre Chabloz. Warnier, ami de ce dernier, avait en effet séjourné très brièvement à Fortaleza fin 1944. L'année suivante, à Rio de Janeiro, il avait visité la dite exposition collective de la galerie Askanasy.<sup>16</sup>

Une autre version, plus favorable à l'artiste et encore répandue aujourd'hui, veut que Bandeira ait été remarqué par Warnier lors de la réalisation de sa première exposition personnelle en mars 1946 à l'Institut des Architectes du Brésil, et que l'attaché culturel, frappé par le talent du jeune peintre, ait alors décidé de lui offrir une bourse d'études en France. C'est ce qu'affirme, par exemple, la journaliste Vera Pacheco Jordão dans un article de 1960: "En voyant sa première exposition individuelle à l'Institut des Architectes du Brésil, Raymond Warnier, alors attaché culturel de l'Ambassade de France, a pressenti les potentialités de cet artiste de vingt-trois ans et lui a demandé s'il aimerait aller étudier à Paris".<sup>17</sup> Trente ans plus tard, Almerinda da Silva Lopes fera sienne ces observations en sa thèse de doctorat sur l'artiste: "C'est à l'Institut des Architectes du Brésil [que Bandeira] a réalisé sa première exposition personnelle, pour laquelle il a reçu

coletivas, dentre elas o IX Salão de Belas-Artes de São Paulo (no qual conquistou uma medalha de bronze) e o LI Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Partira de sua cidade natal em março de 1945, juntamente com os pintores Raimundo Feitosa, Inimá de Paula e o suíço Jean-Pierre Chabloz, para tomar parte em uma exposição coletiva de pintores cearenses na galeria Askanasy, a qual não mereceu uma recepção calorosa por parte dos críticos cariocas, embora alguns jornalistas tenham saudado o evento como uma oportunidade de travar contato com a pintura do Nordeste.<sup>15</sup>

Contudo, poucos meses após sua chegada ao Rio de Janeiro, Bandeira surpreende admiradores e críticos ao obter uma bolsa de estudos do governo francês. Muito se especulou no Brasil sobre as razões que fizeram com que Bandeira, jovem artista desconhecido no cenário nacional e cuja carreira havia apenas começado, fosse um dos selecionados. Para alguns, a amizade entre o músico e pintor suíço Jean-Pierre Chabloz, que residia em Fortaleza desde 1943, e o adido cultural da embaixada da França no Brasil, Raymond Warnier, influiu na escolha. Warnier, amigo de Chabloz, havia passado alguns dias em Fortaleza no final de 1944 e visitara a citada exposição na galeria Askanasy.<sup>16</sup>

Uma outra versão, mais favorável ao artista, e que circula até hoje, afirma que Warnier se impressionou com a obra de Bandeira quando da realização de sua primeira exposição individual, em março de 1946, na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, decidindo, então, oferecer-lhe uma bolsa de estudos na França. É o que declarou, por exemplo, a jornalista Vera Pacheco Jordão em artigo publicado em 1960: "Vendo sua primeira mostra individual, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, Raymond Warnier, então adido cultural da Embaixada da França, pressentiu as possibilidades daquele artista de 23 anos, e perguntou-lhe se gostaria de estudar em Paris".<sup>17</sup> Três décadas mais tarde, Almerinda da Silva Lopes reiteraria tais afirmações, em sua tese de doutorado sobre o artista: "Foi no Instituto dos Arquitetos do Brasil que [Bandeira] realizou

foi eleito um dos diretores do Centro, participou dos primeiros Salões de pintura organizados em Fortaleza e realizou diversas ilustrações para o suplemento cultural de um dos jornais da cidade.

<sup>15</sup> O texto de apresentação da exposição, escrito por Ruben Navarra, celebra as tradições artísticas das cidades do interior, "reservatórios do caráter brasileiro", e exalta as características antiacadêmicas da arte de Bandeira, "um cearense puro-sangue", cujos quadros possuem "fatura espessa, sensual e violenta" e "ímpeto meio fauve". In: Exposição dos pintores cearenses Antônio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz. Galeria Askanasy, jun. 1945.

<sup>16</sup> Segundo informações veiculadas na época, Warnier adquiriu, nessa ocasião, obras de três expositores, dentre eles, Bandeira.

<sup>17</sup> JORDÃO, Vera Pacheco. "Bandeira de ontem e de hoje". O Globo, Rio de Janeiro, 30 abr. 1960.

illustrations pour le supplément culturel d'un quotidien de la région.

<sup>15</sup> Le texte de présentation de l'exposition, écrit par le critique Ruben Navarra, célèbre les traditions artistiques des provinces, "réservoirs naturels du caractère brésilien", et exalte les caractéristiques anti-académiques de l'art de Bandeira, soulignant "la facture épaisse, sensuelle et violente" de ses tableaux et "l'élan presque fauve qu'il imprime à la matière". In: Exposição dos pintores cearenses Antônio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz. Galeria Askanasy, jun. 1945.

<sup>16</sup> Selon des renseignements divulgués à l'époque, Warnier avait acheté quelques œuvres de trois exposants, parmi lesquels Bandeira.

<sup>17</sup> JORDÃO, Vera Pacheco. "Bandeira de ontem e de hoje". O Globo, Rio de Janeiro, 30 abril 1960.



sua primeira mostra individual, pela qual recebeu a bolsa de estudos para aperfeiçoar-se em Paris. O prêmio foi-lhe concedido por Raymond Warnier, que viu no trabalho de Bandeira uma individualidade e uma ousadia criativa que o transformavam num jovem promissor<sup>18</sup>. Esta exposição, no entanto, ocorreu após a obtenção da bolsa; na verdade, ela celebrava tal fato, como comprovam os artigos publicados na época.<sup>19</sup>

Uma análise sistemática de documentos oficiais conservados nos arquivos do Ministério das Relações Exteriores francês revelou que a seleção dos bolsistas não obedeceu a critérios precisos, e que Bandeira era o único pintor a figurar na lista de 21 candidatos enviada em fevereiro de 1946 para a França.<sup>20</sup> Não se sabe ao certo o número exato nem a identidade dos postulantes à bolsa no Brasil, mas é evidente que a situação econômica do continente europeu, no imediato pós-guerra, desencorajou bom número de eventuais candidatos. É importante lembrar que aquele era o primeiro ano que um programa de bolsas de estudo em favor de intelectuais e estudantes latino-americanos era organizado pelo governo francês, o qual buscava consolidar seu prestígio na região. O valor da bolsa era considerado irrisório até mesmo pelas autoridades responsáveis pela organização do programa. Uma carta da Embaixada da França no Brasil, datada de novembro de 1945, solicitava ao Ministro das Relações Exteriores francês que o valor das bolsas em francos fosse

la bourse d'études qui lui a permis de se perfectionner à Paris. Le prix lui a été octroyé par Raymond Warnier, qui voyait dans le travail de Bandeira une individualité et une audace créatrices qui faisaient de lui un jeune prometteur<sup>18</sup>. Toutefois, cette exposition a eu lieu après l'obtention de la bourse; à vrai dire, elle célébrait l'événement - les articles publiés à l'époque sont tout à fait claires à ce sujet.<sup>19</sup>

Une analyse minutieuse des documents conservés dans les Archives diplomatiques du Ministère des relations extérieures à Paris (ancien Ministère des affaires étrangères) à Paris a révélé que la sélection des boursiers n'a pas suivi de critères précis et que Bandeira était le seul peintre à figurer dans la liste des vingt et une candidatures envoyée en février 1946 par l'ambassadeur de France au Brésil.<sup>20</sup> On ignore le nombre exact et l'identité des postulants mais il est certain que la situation économique du continent européen, dans cette période de l'après-guerre, a découragé bon nombre d'éventuels candidats. C'était la première année qu'un programme de bourses d'études était mis en place au Brésil par le gouvernement français, qui cherchait consolider son prestige dans cette région.

Le montant mensuel de la bourse, fixé à 4.500 francs de l'époque, sera jugée beaucoup trop faible par les autorités françaises et brésiliennes engagées dans la discussion. Une lettre de l'Ambassade de France au Brésil, datée de novembre 1945, demandait au ministre des Affaires Étrangères un relèvement du montant

<sup>18</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e utopia. O mundo transfigurado por Antônio Bandeira.* (Tese de Doutorado, São Paulo). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1997, p. 175.

<sup>19</sup> A exposição, que durou somente uma semana, mereceu comentários na imprensa da capital. Os artigos de divulgação referiam-se a Bandeira como “um dos pintores mais expressivos da nova geração de artistas nacionais” ou ainda como a “uma das mais vibrantes expressões do modernismo brasileiro”. Alguns críticos, no entanto, não se deixaram impressionar pela atribuição da bolsa e criticaram o trabalho de Bandeira. Antônio Bento afirmaria que o artista mostrara-se “ainda inteiramente cru, apenas um principiante” na exposição coletiva da galeria Askanasy, acrescentando: “ele não vai propriamente aperfeiçoar-se em Paris, após vários anos de estudos. Vai de fato aprender o seu ofício na capital da França”. Já Geraldo Ferraz ressaltaria a “forte inquietação, nervosa e brilhante” da arte de Bandeira, mas definiria o jovem pintor como “uma personalidade ainda em formação”. Ele deploraria ainda a falta de uma seleção mais rigorosa, pois a exposição era composta de mais de 30 obras de valor bastante desigual. In BENTO, Antônio. “Pintura do Nordeste”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1946 e FERRAZ, Geraldo. “A exposição de Antônio Bandeira”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1946.

<sup>20</sup> Essas bolsas eram destinadas não somente aos artistas e profissionais da cultura, mas também aos professores de ensino secundário e superior, aos professores e estudantes dos liceus franceses, dos colégios religiosos e da Aliança Francesa. Quatro bolsas foram concedidas no ano em questão para a seção “belas-artes e técnicas”. O único pintor a figurar nesta lista foi Bandeira, cuja candidatura foi apoiada por Portinari e Oswaldo Teixeira. Cf. Archives Diplomatiques du Ministère des relations extérieures (antigo Ministère des affaires étrangères). Série B, Amérique, 1944-1952. Brésil, questions culturelles, p. 28-30.

<sup>18</sup> LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e utopia. O mundo transfigurado por Antônio Bandeira.* (Thèse de Doctorat, São Paulo). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1997, p. 175.

<sup>19</sup> L'exposition, qui n'a duré qu'une semaine, a mérité de nombreux commentaires dans la presse de la capitale. Les articles de simple divulgation se référaient à Bandeira comme à “l'un des peintres les plus expressifs de la nouvelle génération d'artistes brésiliens” ou encore comme à “l'une des plus vibrantes expressions du modernisme brésilien”. Certains critiques, cependant, ne se laisseront pas impressionner par l'attribution de la bourse et émettront des réserves sur son travail. Antônio Bento, par exemple, affirmera que l'artiste s'était montré “encore très cru, un simple débutant” dans l'exposition collective chez Askanasy, ajoutant: “Antônio Bandeira ne va pas vraiment se perfectionner à Paris, pendant quelques années d'étude. Il va en fait apprendre son métier dans la capitale française”. Geraldo Ferraz soulignera quant à lui “l'inquiétude intense, nerveuse et brillante” de l'art de Bandeira, mais définira le jeune peintre comme une “personnalité encore en formation”. Il regrettera en outre l'absence d'une sélection plus rigoureuse, car l'exposition présentait plus de trente œuvres de valeur très inégale. In BENTO, Antônio. “Pintura do Nordeste”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 mars 1946 et FERRAZ, Geraldo. “A exposição de Antônio Bandeira”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 25 mars 1946.

<sup>20</sup> Ces bourses étaient destinées non seulement aux artistes et aux professionnels de la culture mais aussi aux professeurs de l'enseignement secondaire et supérieur, aux professeurs et élèves des lycées français, des collèges religieux et de l'Alliance Française. Quatre bourses ont été octroyées cette année-là pour la section “beaux-arts et techniques”. Le seul peintre à figurer dans cette liste était Bandeira, qui avait été soutenu par Candido Portinari et Oswaldo Teixeira. Données recueillies dans les Archives diplomatiques du Ministère des relations extérieures à Paris (ancien Ministère des affaires étrangères). Série B, Amérique, 1944-1952, Brésil, questions culturelles, p. 28 à 30.



des bourses offertes aux jeunes brésiliens à un minimum équivalent à 200 dollars de l'époque, signalant la difficulté à trouver des candidats de valeur dans des conditions pareilles et soulignant l'importance "d'éviter à ce sujet toute réclamation ou déception". La commission conclura, pourtant, qu'il serait inopportun vis-à-vis de l'opinion publique française de créer des bourses plus importantes. La seule solution, selon elle, "était de superposer aux indemnités de base, des avantages en nature". Les bourses, donc, comprendraient "un logement à la Cité Universitaire ou dans un hôtel réquisitionné dont le prix n'atteindrait pas 1.500 francs par mois, ainsi que l'accès dans des restaurants d'étudiants".

Les cinq premiers boursiers brésiliens de l'année 1945-1946 embarquèrent pour Paris au début d'avril 1946. Bandeira se trouvait dans ce groupe, dont faisaient également partie le critique de cinéma Paulo Emílio Gomes, le médecin Oswaldo Aguiar, le conservateur du Musée national des beaux-arts de Rio de Janeiro Mário Barata et le sculpteur José Pedrosa. Dans un entretien à l'auteur, Mário Barata a parlé des circonstances de la sélection, du voyage et aussi de la pénurie dans laquelle se trouvait alors le peuple français:

Nous avons pris un cargo américain frété par le gouvernement français. Le commandant a même tiré sur des mines au fusil, pendant le trajet. Quand nous sommes arrivés à la hauteur du canal de la Manche, il a fallu longer le littoral anglais; on ne pouvait même pas se rapprocher du milieu du canal, sinon le bateau allait sauter. Finalement nous sommes descendus au Havre, où les soldats allemands, encore prisonniers, retiraient les bagages d'autres cargos. (...) La France était misérable, on arrivait et il n'y avait pas même de quoi manger, ni prendre une tasse de lait, rien. Il n'y avait pas encore un an que la guerre était finie, nous arrivions quelques mois après la guerre, et tout était encore contrôlé, rationné. (...) Je ne me rappelle pas la valeur de ma bourse, mais ce n'était pas grand-chose. Ça suffisait pour survivre parce qu'il y avait une aide pour rester dans un hôtel ou, comme étudiant, à la Cité Universitaire. Presque personne ne s'est présenté. Des peintres, je ne me souviens que de Bandeira.<sup>21</sup>

Le manque de moyens matériels de la capitale française a également impressionné le sculpteur José Pedrosa, ami intime de Bandeira, qui a déclaré à l'auteur:

Bandeira et moi étions logés à la Cité Universitaire, au pavillon des États-Unis. Nous allions manger au restaurant, là-bas; tout était rationné, des tickets pour tout, l'après-guerre... Ce n'était pas la ville d'aujourd'hui. C'était une ville en ruines. Au restaurant, il n'y avait

o equivalente a 200 dólares da época, assinalando a dificuldade de encontrar bons candidatos em tais condições e ressaltando a importância "de evitar, a este respeito, qualquer reclamação ou decepção". Prevelaceu, porém, a opinião de que seria inoportuno, em relação à opinião pública francesa, aumentar seu valor, optando-se por conceder outros tipos de vantagem, como alojamento na Cidade Universitária, ou em hotéis de diária equivalente, e livre acesso aos restaurantes universitários.

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

Nós fomos num navio cargueiro americano fretado pelo governo francês. O comandante ainda atirou com um fuzil em minas no caminho. Quando chegamos na altura do canal da Mancha só podíamos ir costeando o litoral inglês, não podíamos nos afastar um pouquinho para o meio do canal porque podia estourar o barco. E aí paramos no Havre, onde os soldados alemães ainda eram prisioneiros e desciam a bagagem de outros cargueiros. (...) A França estava paupérrima, a gente chegava lá não podia nem comer, nem tomar uma xícara de leite, nem nada. Ainda não tinha completado um ano do pós-guerra, nós chegamos meses depois do pós-guerra e tudo era ainda controlado, racionado. (...) Não me lembro do valor da bolsa, mas era pequeno. Dava para sobreviver porque eles ofereciam uma ajuda para ficarmos em hotel ou como estudante na Cidade Universitária. (...) Quase ninguém se apresentou. De pintores só me lembro do Bandeira.<sup>21</sup>

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

Eu e o Bandeira fomos para a Cidade Universitária, ficamos no pavilhão dos Estados Unidos. A gente ia comer no restaurante de lá, era tudo racionado, *ticket* para tudo, pós-guerra... Não era a Paris de hoje. Era uma cidade arrasada. No restaurante eu passava fome. Coisa que nunca senti na vida, passava fome porque lá não tinha comida. (...) Eu fiquei pouco tempo na Cidade Universitária, o pessoal não gostou muito da gente porque não obedecíamos o

<sup>21</sup> Déclaration de Mário Barata à l'auteur. Propos enregistrés le 2 octobre 1996.

<sup>21</sup> Depoimento de Mário Barata à autora. Entrevista concedida no dia 2 de outubro de 1996.

regulamento. O Bandeira saiu também, ele arranhou um buraco, um verdadeiro buraco, em Saint-Germain-des-Prés e eu arranhei uma vaga num hotel do bd. Montparnasse. Mas a gente continuou sempre juntos.<sup>22</sup>

A chegada tardia dos bolsistas brasileiros à França – abril de 1946 em vez de setembro de 1945 – engendrou a recondução automática das bolsas para o ano 1946-1947. No final de seu segundo ano como bolsista, Bandeira decidiu permanecer na França. Segundo declarações do artista, a venda de seus quadros, a ajuda esporádica da família e do governo brasileiro – uma pequena alocação recebida durante os dois primeiros anos de sua bolsa –, assim como pequenos trabalhos realizados no Escritório de Expansão Comercial do Brasil, em Paris, onde trabalhavam os irmãos Cesário Alvim, permitiram-lhe assegurar sua subsistência ao final da vigência da bolsa. Sua situação financeira, no entanto, estava longe de ser confortável. Por ocasião de uma viagem para a Europa, o professor Martins Filho, futuro reitor da Universidade Federal do Ceará, encontra o pintor em Paris e relata a esse respeito: “Ele estava numa situação econômica muito difícil, isso foi em 1949, inclusive ele havia entregue seu passaporte a um credor, um homem que ele precisava pagar. Estava até sem o passaporte no momento em que chegamos em Paris”.<sup>23</sup> Todavia, seu desejo de gozar da vida artística da capital francesa o fazia esquecer suas dificuldades materiais e financeiras. Em uma entrevista concedida em abril de 1950, Bandeira declararia: “Continuo em Paris porque aqui estou no meu *métier*, frequento os pintores conhecidos, estou no movimento. Acredito ser muito cedo ainda para retornar ao Brasil. (...) Preciso terminar meus anos de aprendizagem. Eles são muito longos, nunca se sabe quantos”.<sup>24</sup>

### As primeiras exposições no exterior (1946-1950)

Se nos é impossível retratar os passos iniciais do jovem Bandeira em Paris ou reconstituir suas primeiras impressões do ambiente artístico parisiense, temos porém algumas indicações a respeito de suas atividades artísticas e de suas primeiras amizades. A bolsa de estudos permitia-lhe frequentar os ateliês da Escola Nacional Su-

<sup>22</sup> Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 de outubro de 1996. O “buraco” mencionado por Pedrosa, e que se tornaria o novo ateliê do pintor brasileiro, é descrito por Jean-Paul Clébert em Paris Insolite como “o sótão dos malefícios, célebre em todo o bairro da Huchette”. Situada no nº 16 da rua Xavier-Privas, esta mansarda será sempre lembrada de forma romântica por Bandeira.

<sup>23</sup> Depoimento de Antônio Martins Filho à autora. Entrevista concedida no dia 4 de agosto de 1994.

<sup>24</sup> Apud WIZNITZER, Louis. “Letras e artes ouve um pintor cearense radicado em Paris”. A manhã. Rio de Janeiro, 23 abr. 1950.

pas suficientemente de quoi manger. Pour la première fois de ma vie, j'avais faim. (...) Je ne suis pas resté longtemps à la Cité Universitaire; on n'était pas bien vu, parce qu'on ne respectait pas le règlement. Bandeira aussi est parti. Il a trouvé une tanière, c'était une véritable tanière, à Saint-Germain-des-Prés et moi j'ai trouvé une chambre dans un hôtel boulevard Montparnasse. Mais on restait toujours ensemble.<sup>22</sup>

L'arrivée tardive en avril 1946 (au lieu de septembre 1945) des étudiants brésiliens en France a occasionné la reconduction automatique des bourses pour l'année 1946-1947. Au terme de la seconde année, Bandeira décida de rester en France. Selon les déclarations de l'artiste, ce sont la vente de ses tableaux, l'aide sporadique de sa famille et du gouvernement brésilien - une petite allocation reçue pendant les deux premières années de son séjour -, ainsi que de petites tâches exécutées au Bureau d'expansion commerciale du Brésil, à Paris, où travaillaient ses amis les frères Cesário Alvim, qui lui ont permis d'assurer sa subsistance après la coupure de la bourse. Cependant, sa situation semblait loin de se stabiliser. À l'occasion d'un voyage en Europe, le professeur Martins Filho, concitoyen du peintre, le rencontre à Paris et relate à ce sujet: “Il se trouvait dans une situation financière très difficile. C'était en 1949, et il avait même laissé son passeport en gage à un créancier, un homme à qui il devait de l'argent. Il n'avait pas de passeport au moment où nous sommes arrivés à Paris”.<sup>23</sup> Néanmoins, son désir de jouir de la vie artistique de la capitale française et de profiter des opportunités l'emportera sur ses difficultés matérielles et financières. Dans un entretien accordé en avril 1950, l'artiste déclarait: “Je reste à Paris parce qu'ici j'exerce mon métier, je fréquente des peintres connus, je suis dans le circuit. Je crois qu'il est encore trop tôt pour rentrer au Brésil. (...) Il me faut terminer mes années d'apprentissage. Elles sont longues, on ne sait jamais combien de temps elles étaient, ou non, prégnantes, si elles portaient en elles un avenir”.<sup>24</sup>

### Les premières expositions à l'étranger (1946-1950)

S'il nous est impossible de retracer les premiers pas ou de reconstituer les premières impressions du jeune peintre brésilien à Paris, nous avons pourtant quelques indications concernant ses principales activités artisti-

<sup>22</sup> Déclaration de José Pedrosa à l'auteur. Propos enregistrés le 10 octobre 1996. Cette tanière dont parle Pedrosa sera décrite par Jean-Paul Clébert, en Paris Insolite, comme “le Grenier des Maléfices, célèbre dans tout le quartier de la Huchette”. Situé au nº 16, rue Xavier-Privas, elle sera toujours évoquée de façon poétique par Bandeira.

<sup>23</sup> Déclaration d'Antônio Martins Filho à l'auteur. Propos enregistrés le 4 août 1994.

<sup>24</sup> Cité par WIZNITZER, Louis. “Letras e artes ouve um pintor cearense radicado em Paris”. A manhã. Rio de Janeiro, 23 avril 1950.

ques et ses premières amitiés. La bourse d'études lui offrait la possibilité de fréquenter les ateliers de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Son nom, ainsi que celui du sculpteur José Pedrosa, figure par ailleurs, avec la mention "exonéré", sur ses registres de contrôle du paiement des élèves des ateliers pour les années 1945/1946 et 1946/1947, bien que ceux de contrôle de la fréquentation des cours n'attestent la présence de Bandeira qu'à deux sessions de l'atelier de peinture du professeur Narbonne, au mois de juin 1946.<sup>25</sup>

Autodidacte et esprit indépendant, Bandeira rejetera assez rapidement l'apprentissage académique, se défendant de toute démarche pédagogique et préférant peindre et dessiner les modèles de l'Académie de la Grande-Chaumière. Selon ses propres dires, "le grand avantage de la Chaumière, c'est que là, on étudiait sans professeurs pour gêner le développement naturel et spontané de l'artiste. La personnalité de l'individu pouvait s'épanouir en échappant aux limitations et impositions implicites de tous les cours d'art qui obéissent à l'orientation rigide d'un maître".<sup>26</sup>

La fréquentation des musées et des galeries d'art en Europe, son amitié avec les artistes de la jeune avant-garde, tels Wols, Bryen et Mathieu, ainsi que le choc éprouvé devant la peinture de Paul Klee, l'ont amené à rompre avec une conception expressionniste de la forme au profit d'un langage semi-abstrait qui se refusait à représenter des formes immédiatement identifiables mais continuait à se nourrir de la nature. À ceux qui lui demandaient d'expliquer ses paysages français, il répondait : "Je ne montre pas de paysages de la Seine ni même quelconque monument. Pour cela, prenez un taxi et allez les voir vous-mêmes. Mais je montre un crachat dans l'eau, un verre de vin, une feuille qui tombe, des maisons blanches et grises, colorées, des souvenirs de nuits vécues ou imaginées, et de temps en temps, c'est un petit peu de ma nostalgie que je mets dans les couleurs".<sup>27</sup>

Son intégration dans le milieu artistique parisien d'avant-garde se donne de manière progressive, en fonction de ses amitiés. Em même temps, Bandeira prenait part à diverses manifestations consacrées à l'art brésilien ou, plus largement, à l'art de l'Amérique latine, dans lesquelles la nationalité des exposants jouait un rôle plus important que leurs affinités mutuelles ou encore la qualité de leurs recherches. En 1947, il participait à l'éclectique *Exposition des artistes brésiliens*, organisée, comme on a vu, dans le cadre du Salon d'automne. Bandeira y a exposé un portrait non iden-

terior de Belas-Artes. Seu nome, assim como o do escultor José Pedrosa, figura com a menção "exonerado" nas folhas de controle de pagamento aos alunos para o uso de ateliês para os anos 1945-1946 e 1946-1947, embora os registros de frequência aos cursos atestem a presença de Bandeira em apenas duas sessões do ateliê de pintura do professor Narbonne, no mês de junho de 1946.<sup>25</sup>

Autodidata e de espírito independente, Bandeira rejeitaria o aprendizado acadêmico, esquivando-se de uma abordagem pedagógica tradicional ao preferir desenhar a partir do modelo vivo na Academia "de la Grande-Chaumière". Segundo suas próprias palavras, "a grande vantagem da Chaumière é que estudávamos aí sem professores para atrapalhar o desenvolvimento natural e espontâneo do artista. A personalidade do indivíduo podia se expandir livre das limitações e imposições implícitas em todos os cursos de arte que obedecem à orientação rígida de algum mestre".<sup>26</sup>

A frequência de museus e de galerias de arte na Europa, a convivência com alguns artistas da jovem vanguarda parisiense, especialmente com Wols, assim como a descoberta da obra de Paul Klee, que havia sido objeto de uma retrospectiva no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris em 1948, provocariam uma reviravolta decisiva e fundamental em sua obra, levando Bandeira a abandonar a figuração de caráter expressionista que praticara até então, na qual a figura humana ocupava um lugar de destaque, em proveito de uma linguagem semiabstrata que se recusava a representar formas imediatamente identificáveis, embora continuasse a se inspirar na natureza e possuísse forte poder evocativo. Aos que lhe perguntavam sobre o teor de suas paisagens realizadas na Europa, ele respondia: "Não mostro paisagens do Sena nem alguns dos vários monumentos. Para isso tomem um táxi e vão ver de perto. Mostro, porém um cuspe na água, um copo de vinho, uma folha caindo, casas brancas e cinzas, coloridas, recordações de noites vividas ou pensadas, e de vez em quando uma saudadezinha que boto nas cores".<sup>27</sup>

Sua integração no circuito artístico parisiense de vanguarda se deu de forma progressiva, sobretudo em razão de suas amizades. Paralelamente, Bandeira participava de manifestações dedicadas à arte brasileira ou à arte latino-americana, nas quais a nacionalidade dos expositores desempenhava papel mais importante do que suas afinidades mútuas ou do que o valor de suas obras. Em 1947, integrou, como vimos, a eclética *Exposição de artistas brasileiros*, orga-

<sup>25</sup> Cf. à ce propos, Archives Nationales, cotes AJ52/928 et AJ52/556, respectivement.

<sup>26</sup> Cité par SALES, Fritz Teixeira. "Vida e glória de um pintor em Paris". Folha de Minas. Belo Horizonte, 17 février 1952.

<sup>27</sup> BANDEIRA, Antônio. "Meus filhos, guardai-vos dos ídolos". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28 octobre 1951.

<sup>25</sup> Cf. Archives Nationales (França), AJ 52/928 e AJ52/556.

<sup>26</sup> Apud SALES, Fritz Teixeira. "Vida e glória de um pintor em Paris". Folha de Minas. Belo Horizonte, 17 fev. 1952.

<sup>27</sup> BANDEIRA, Antônio. "Meus filhos, guardai-vos dos ídolos". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28 out. 1951.

nizada no âmbito do *Salão de Outono*. Bandeira expôs nessa ocasião um retrato não identificado. No ano seguinte, participou de uma exposição coletiva na *Maison de l'Amérique Latine* e, em 1949, de uma *Exposition de obras de artistas latino-americanos*, realizada na *Maison de l'Unesco* em Paris.

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

[...] eu havia voltado de Londres para organizar a nova exposição de reabertura da *Galerie de Deux-Iles*. Havíamos combinado de apresentar um grupo misto, o mais internacional possível: um brasileiro, um inglês, dois franceses, um americano, uma austríaca, um alemão, um turco, uma escocesa e uma holandesa nascida em Java. Chamamos a exposição de *La Rose des vents*. Dela participaram: Bandeira, Christine Boumeester, William Gear, Loubchansky, Evelyne Marc, Russel, Greta Sauer, Schoeffler, Selim e Mary Wykeham.<sup>28</sup>

A apresentação da exposição, de autoria do artista Camille Bryen, destacou a autonomia da arte “viva” em relação a toda regra, método ou referência ao mundo exterior. A pintura, defende então Bryen:

[...] é a expressão da vida profunda e se organiza como uma função cósmica. Longe de originar-se unicamente da emoção sensorial, ela deve agir como uma obra mágica, abordando a vidência paróica: não somente a dimensão das formas e cores, mas a das ausências, das personalidades duplas, das lembranças, das ambivalências psíquicas e físicas.<sup>29</sup>

A participação de Bandeira nessa exposição comprova que ele, já em 1948, frequentava de fato alguns artistas da jovem vanguarda parisiense do pós-guerra, defensores de uma pintura avessa a regras e ideias pré-concebidas e que “abandonava o realismo ao

tifé. L'année suivante, il participait à une exposition collective à la Maison de l'Amérique latine et, en 1949, prenait part à l'*Exposition d'œuvres d'artistes latino-américains*, réalisée à la Maison de l'Unesco à Paris.

Concernant cette même période, il faut souligner la participation de Bandeira à l'exposition *La rose des vents*, organisée par Georges Mathieu à la galerie des Deux-Iles en octobre 1948. Mathieu parle brièvement de cette exposition dans son livre *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*, lorsqu'il discute du contexte artistique parisien de l'après-guerre et parle de sa propre détermination à révéler au public parisien que des “peintres venus des horizons les plus divers commençaient à se diriger vers une peinture résolument lyrique”. Entre-temps, écrit Mathieu,

j'étais parti pour Londres et j'étais revenu pour organiser la nouvelle exposition de rentrée de la Galerie des Deux-Isles. Nous étions convenus de présenter le groupe mixte le plus international qui fût: un Brésilien, un Anglais, deux Françaises, un Américain, une Autrichienne, un Allemand, un Turc, une Écossaise et une Hollandaise née à Java. Nous appelâmes l'exposition *La rose des vents*. Y participaient: Bandeira, Christine Boumeester, William Gear, Loubchansky, Evelyne Marc, Russel, Greta Sauer, Schoeffler, Selim et Mary Wykeham.<sup>28</sup>

La préface du catalogue de l'exposition, rédigée par Camille Bryen, met l'accent sur l'autonomie de l'art “vivant” vis-à-vis de toute règle ou méthode ainsi que de toute référence au monde extérieur. La peinture, soutient alors Bryen,

est l'expression de la vie profonde et s'organise comme une fonction cosmique. Loin d'être ressortissante de la seule émotion sensorielle, elle se doit d'agir comme une œuvre magique abordant la voyance paroptique: non seulement la dimension des formes et des couleurs, mais celle des absences, des dédoublements, des souvenirs, des ambivalences psychiques et physiques.<sup>29</sup>

La participation de Bandeira à cette exposition témoigne de sa fréquentation, dès 1948, de certains artistes de la jeune génération abstraite, qui défendaient une peinture absolument libre, dégagée de toute contrainte et qui “abandonne le réalisme au cinéma, l'optique aux opticiens et la géométrie aux architectes”.<sup>30</sup> S'il est très improbable que Bandeira, qui avait

<sup>28</sup> MATHIEU, Georges. *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*. Paris: Gallimard, 1972, pp. 60 e 62. (1a ed. 1963).

<sup>29</sup> BRYEN, Camille. *Catálogo da exposição La rose des vents*. Paris, out. 1948. In: *La Tour de feu*, no 51, outono de 1956, pp. 77-78.

<sup>28</sup> MATHIEU, Georges. *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*. Paris: Gallimard, 1972, p. 60 et 62.

<sup>29</sup> BRYEN, Camille. *Préface du catalogue de l'exposition La rose des vents*. Paris, octobre 1948. In: *La Tour de feu*, n° 51, automne 1956, p. 77-78.

<sup>30</sup> Idem.



débarqué à Paris en 1946, soit allé voir l'exposition Wols chez Drouin, il a ensuite sans aucun doute succombé au magnétisme du personnage, auquel il fut introduit par José Pedrosa dans un bar de la rue du Dragon.<sup>31</sup> Dans un texte publié lors d'une exposition en hommage à Wols, Mathieu fait référence à Bandeira en ces termes:

Nous attendions souvent là l'ouverture de la 'Discothèque' de la rue Saint-Benoît. (...) Dans une atmosphère bruyante, nous écoutions, entassés, Boris Vian, inconnu alors, ou Sidney Bechet, tout en buvant force gin-fizzes. Nous retrouvions Bandeira, ce peintre noir Brésilien au visage hilare et à l'humeur toujours merveilleusement enjouée, qui, lui aussi, s'était entiché de la personnalité de Wols, et que je m'attachais à introduire dans des groupes d'artistes.<sup>32</sup>

Dans l'historiographie qui s'attache à Bandeira, il est beaucoup question d'une probable exposition du groupe "Banbryols" - formé par Bandeira, Bryen et Wols - présentée en 1949 à la même galerie des Deux-Iles.<sup>33</sup> Dans l'alinéa qu'il a consacré à l'artiste brésilien dans la première édition de son *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Michel Seuphor, s'il n'évoque pas le groupe, fait référence à l'amitié qui liait les trois hommes et à l'exposition mentionnée. Néanmoins, aucune des études ayant été consacrées à Wols ou à Bryen ne parle de ce groupe et de cette exposition.<sup>34</sup> De fait, aucun document ne subsiste quant à leur liaison ou à une quelconque exposition qui ait jamais rassemblé leurs œuvres. Par ailleurs, Georges Mathieu, dans un entretien téléphonique, m'a dit qu'il se doutait de l'existence du *Banbryols*.

Au Brésil, les premières notes concernant ce groupe commenceront à circuler après le premier retour de Bandeira, et resteront fondées principalement sur ses

cinema, a óptica aos opticistas e a geometria aos arquitetos".<sup>30</sup> Se é improvável que Bandeira, que desembarcou em Paris em 1946, tenha visitado a primeira exposição de pinturas de Wols na galeria René Drouin, realizada em 1947, ele sem dúvida sucumbiu ao magnetismo do personagem, ao qual foi apresentado por José Pedrosa em um bar da rua do Dragão.<sup>31</sup> Mathieu refere-se nesses termos a Bandeira, em um texto publicado por ocasião de uma exposição em homenagem a Wols:

Esperávamos com frequência a abertura da Discoteca da rue Saint-Benoît. (...) Em uma atmosfera barulhenta, escutávamos, comprimidos uns aos outros, Boris Vian, ainda desconhecido, ou Sidney Bechet, bebendo vários ginn-fizzes. Reencontrávamos Bandeira, esse pintor negro brasileiro, de expressão hilária e sempre bem-humorado, que também estava fascinado pela personalidade de Wols, e que eu procurava introduzir nos grupos de artistas.<sup>32</sup>

Nos estudos sobre Bandeira, fala-se muito de uma provável exposição do grupo *Banbryols* - formado por Bandeira, Bryen e Wols - realizada em 1949 na mesma galeria "des Deux-Iles".<sup>33</sup> No verbete que escreveu sobre o artista brasileiro na primeira edição de seu *Dicionário da pintura abstrata*, Michel Seuphor, embora não mencione o grupo, faz referência à amizade que uniu os três artistas e à exposição em questão.<sup>34</sup> Entretanto, nenhum estudo consagrado a Wols ou a Bryen faz alusão a essa exposição ou ao *Banbryols*. Tampouco encontrei uma menção a tal evento nos jornais e revistas parisienses

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> "Conheci o Wols num bar da rua do Dragão. Ele começou a me insultar na mesa pensando que eu fosse espanhol. Era um bistrô de última classe, a gente comia lá. Disse para ele que não era espanhol, mas sim brasileiro. O Bandeira apareceu logo depois no bar e foi aí que ele conheceu o Wols." Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 de outubro de 1996.

<sup>32</sup> MATHIEU, Georges. "Wols ou la revanche des puissances de l'ombre". Catálogo da exposição Wols, sa vie..., Paris: Goethe Institut, 1986.

<sup>33</sup> Situada no no 1 do quai aux Fleurs na Ilha de la Cité, a galeria "des Deux-Iles" organizou, durante a temporada de 1948/49, várias exposições de artistas não figurativos, como White and Black, em julho de 1948 e Um quarteto: Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Jean Arp e Alberto Magnelli, em novembro do mesmo ano.

<sup>34</sup> "Antônio Bandeira: Trabalha d'abord en commun dans un groupe de jeunes peintres de sa province. À Rio de Janeiro en 1945. Remarqué dans une exposition par l'attaché culturel de France, il obtient une bourse d'études à Paris. Travaille le dessin, la peinture et la gravure aux Beaux-Arts et à l'Académie de la Grande-Chaumière. Amitié avec Wols et Bryen. Expose avec eux à la Galerie des Deux-Iles, Paris, 1949. Participe aux Biennales de Venise et de São Paulo ainsi qu'aux Salons des Réalités Nouvelles de 1953 et 1954. Expositions particulières à Rio de Janeiro, à São Paulo, à Paris (Galerie du Siècle) et à Londres (Obelisk Gallery). Vit à Paris". SEUPHOR, Michel. *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*. Paris, 1957, p. 127. Nas edições posteriores deste dicionário, o verbete consagrado a Bandeira foi suprimido.

<sup>31</sup> "J'ai connu Wols dans un bar de la rue du Dragon. A table, il a commencé à m'insulter, croyant que j'étais espagnol. C'était un bistrot de dernière catégorie, où on mangeait. Je lui ai dit que je n'étais pas espagnol mais brésilien. Bandeira est arrivé tout de suite après, et c'est alors qu'il a connu Wols". Déclaration de José Pedrosa à l'auteur. Propos enregistrés le 10 octobre 1996.

<sup>32</sup> MATHIEU, Georges. "Wols ou la revanche des puissances de l'ombre". Catalogue de l'exposition Wols, sa vie..., Paris: Goethe Institut, 1986.

<sup>33</sup> Située au 1, quai aux Fleurs, dans l'île de la Cité, la galerie des Deux-Iles organisa, durant la saison 1948/1949, nombre d'expositions d'artistes contemporains non figuratifs, dont celles intitulées White and Black en juillet 1948 et Un quatuor: Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Jean Arp et Alberto Magnelli en novembre de la même année. Toujours au cours de cette saison, y ont été présentées des expositions personnelles de Francis Picabia, Camille Bryen et Henri Goetz.

<sup>34</sup> Dans son livre sur Bandeira, Vera Novis défend position contraire et tente de dissiper les doutes sur l'existence du groupe en évoquant une œuvre qui l'immortalise: une gouache de Bandeira datée de février 1948 et intitulée *Banbryols*. Toutefois, il n'est même pas certain que le titre en ait été choisi par Bandeira. On ne sait pas non plus à quel moment il est apparu pour la première fois. In: NOVIS, Vera. Antônio Bandeira, um raro. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

publicados no período, e Georges Mathieu, em conversa telefônica, disse-me que duvidava da existência do grupo. Na verdade, nenhum documento subsiste quanto à relação dos três artistas ou quanto a uma exposição qualquer que tenha reunido suas obras.<sup>35</sup>

No Brasil, as primeiras notícias sobre esse grupo começaram a circular um ano após o primeiro retorno de Bandeira da Europa, fundando-se basicamente nas declarações do próprio artista. Foi durante uma entrevista concedida em 1952, no ano seguinte à morte de Wols, que Bandeira fez alusão ao grupo Banbryols pela primeira vez. Nessa ocasião, declarou ter passado, com:

[...] Wols e Bryen, o poeta-pintor, o melhor e o mais fecundo período da minha estada na França. Possuíamos, os três, impressionante afinidade de temperamento, de preferências estéticas e intelectuais. (...) Nós três, Wols, Bryen e eu éramos então chamados de o grupo Banbryols, que significava: Ban, de Bandeira; Bry, de Bryen; e Ols, de Wols. Trabalhávamos juntos, fazíamos exposições conjuntas e vivíamos sempre unidos. É que a mais impressionante afinidade intelectual nos ligava sempre um ao outro.<sup>36</sup>

No ano seguinte, Bandeira reiteraria tal afirmação: “Fundamos, o pintor Wols, o poeta e pintor Bryen e eu, o chamado grupo Bambrlyole (*sic*), que expôs em várias galerias parisienses”.<sup>37</sup> Contudo, é importante ressaltar que quando de seu retorno ao Brasil, em janeiro de 1951, Bandeira não fizera nenhuma menção ao grupo, nem mesmo em dois textos autobiográficos nos quais discorreu sobre suas experiências parisienses. Nas primeiras entrevistas então concedidas, falou brevemente de sua admiração por Wols, que ele considerava como “um mestre e amigo”, e só citou Bryen uma única vez, em resposta a uma pergunta sobre os artistas contemporâneos de sua preferência.<sup>38</sup> Todavia, desde então, com raríssimas exceções, todos os textos publicados no Brasil sobre Bandeira, mesmo que não ultrapassem algumas linhas, citam a formação do Banbryols como um dos pontos altos da trajetória internacional do artista brasileiro, embora jamais forneçam dados precisos a seu respeito e divirjam quanto à sua atuação e duração.

<sup>35</sup> Em sua monografia sobre Bandeira. Vera Novis baseia-se na existência de um guache de autoria de Bandeira, intitulado Banbryols e datado de fevereiro de 1948, para reafirmar a existência do grupo. Todavia, não sabemos ao certo se o título foi dado por Bandeira nem em que momento ele apareceu pela primeira vez. NOVIS, Vera: Antônio Bandeira, um raro. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

<sup>36</sup> Apud SALES, Fritz Teixeira. “Vida e glória de um pintor em Paris”. Folha de Minas, Belo Horizonte, 17 fev. 1952.

<sup>37</sup> “Bandeira indiferente à polêmica”. O tempo. São Paulo, 28 jun. 1953.

<sup>38</sup> “Entre os pintores mais jovens, admiro Wols, Bryen e Arp”. Declaração do pintor in “Antônio Bandeira de volta de Paris”. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 21 jan. 1951.

propres déclarations. C’est dans un entretien accordé en 1952, l’année, donc, qui a suivi la mort de Wols, que Bandeira fait allusion au groupe Banbryols la première fois. À cette occasion, il déclarera avoir passé,

avec Wols et Bryen, le poète-peintre, la période la meilleure et la plus féconde de mon séjour en France. Tous trois, nous possédions une impressionnante affinité de tempérament, de préférences esthétiques et intellectuelles (...). Tous trois, Wols, Bryen et moi, nous étions alors appelés le groupe Banbryols, c’est-à-dire Ban de Bandeira, Bry de Bryen et Ols de Wols. Nous travaillions ensemble, nous faisons des expositions conjointes et nous vivions toujours à l’unisson. C’est qu’une étonnante affinité intellectuelle nous liait en permanence l’un à l’autre.<sup>35</sup>

L’année suivante, Bandeira réitérait ses dires. “Nous avons fondé, le peintre Wols, le poète et peintre Bryen et moi, ledit groupe “Banbryole” (sic), qui a exposé dans diverses galeries parisiennes”.<sup>36</sup> Il importe cependant de signaler qu’au moment de son retour au Brésil, en janvier 1951, Bandeira n’avait fait aucune mention du groupe, pas même dans les deux textes autobiographiques où il évoquait ses expériences parisiennes. Dans les premiers entretiens qu’il avait alors concédés, il parlera brièvement de son admiration pour Wols, qu’il considérait comme un “maître et ami”, et ne citera Bryen qu’une seule fois, en réponse à une question sur les artistes contemporains de sa préférence.<sup>37</sup> Toutefois, le groupe Banbryols s’est enracinée dans son historiographie à un point tel que chaque texte relatif à son œuvre mentionne la formation du groupe et spéculé sur ses activités. Les informations demeurent donc bien contradictoires, les unes parlant du grand succès de l’exposition - ou encore des expositions - réalisée(s) par le groupe, les autres affirmant que les trois artistes n’ont jamais exposé ensemble raison de la mort prématurée de Wols.

On sait que Bandeira et Wols se sont rencontrés en 1948 et que tous deux aimaient la vie bohème. Bandeira a sans aucun doute fréquenté également Camille Bryen. Selon Bandeira lui-même, c’est Wols qui l’a amené à démanteler l’ordre figuratif, à organiser autrement les éléments du visible. “L’amitié de Wols”, déclarera le peintre brésilien, en 1953, “m’a été extrêmement précieuse. Il m’a servi d’exemple et, dans la peinture, j’ai commencé à détourner mon regard des maisons, des visages, des oreilles pour en venir à

<sup>35</sup> Cité par SALES, Fritz Teixeira. “Vida e glória de um pintor em Paris”. Folha de Minas, Belo Horizonte, 17 février 1952.

<sup>36</sup> “Bandeira indiferente à polêmica”. O tempo. São Paulo, 28 juin 1953.

<sup>37</sup> “Parmi les artistes les plus jeunes, j’aime Wols, Bryen et Arp”. Déclaration de Bandeira citée dans l’article “Antônio Bandeira de volta de Paris”. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 21 janvier 1951.

ma forme d'expression actuelle".<sup>38</sup> Mais ont-ils jamais eu l'intention de fonder un groupe et d'organiser des expositions collectives? L'aversion de Wols pour tout ce qui touchait au circuit artistique et au marché de l'art - les expositions, les galeries et les marchands d'art - est restée légendaire. Selon sa femme et ses amis les plus proches, il ne consentait à exposer que de mauvais gré, regrettant ensuite d'avoir donné son accord. Sa dernière exposition personnelle réalisée en France alors qu'il était encore en vie date de 1947; il n'a ensuite participé qu'à un nombre assez réduit de manifestations collectives. Bryen, en revanche, a beaucoup exposé au cours de sa longue carrière. À l'époque où il a rencontré Bandeira, lui et Mathieu, qui avaient alors le soutien de Michel Tapié, étaient les champions du mouvement de la "non-figuration psychique", nommée depuis "abstraction lyrique". Toutefois, le tempérament anarchiste et irrévérencieux de Bryen, qui relevait de l'esprit dadaïste, ne s'accordait pas avec l'idée de prendre part à un groupe structuré.<sup>39</sup>

C'est dans un passage d'un article d'Eneida de Moraes, l'une des meilleures amies de Bandeira, publié du vivant de l'artiste, que l'on trouve, à notre avis, l'idée la plus juste de l'esprit qui a présidé à la "fondation" de ce groupe, si fondation il y a jamais eu:

J'ai déjà parlé, dans une autre chronique, de la réception qui a donné lieu au lancement d'un groupe de trois peintres, dont chacun apparaissait à travers une syllabe de son nom dans sa dénomination ou sigle. Ban de Bandeira, Bry de Bryen et Ols de Wols. Mais je n'avais pas relaté le fait que le groupe s'est dissous avant même d'exister, parce qu'un autre peintre, nommé Vacheron, avait souhaité s'y intégrer. En effet, quelle syllabe prélever d'un nom comme Vacheron? Toutes les tentatives ont été faites, mais comme aucune n'a abouti, le groupe, pour ne pas blesser un ami, a préféré se dissoudre.<sup>40</sup>

Elle renouvellera ses assertions dans un article au ton émouvant, paru peu de temps après la mort de Bandeira. "On a beaucoup écrit sur les Banbryols. Un jour, Bandeira avait confié (lui qui ne se livrait jamais aux confidences): "La société n'a même pas réussi à exister parce que Vacheron a voulu y entrer

Sabemos que a amizade de Bandeira por Wols e Bryen foi sincera e desinteressada e, como veremos, teve um profundo impacto em sua obra. Segundo o próprio Bandeira, foi Wols quem o levou a dismantelar a ordem figurativa que presidia suas primeiras composições. "A amizade com Wols", declarou o pintor brasileiro em 1953, "foi-me de uma valia extraordinária. Ilustrei-me, e na pintura comecei a tirar os olhos das casas, dos rostos, das orelhas, até chegar a esta forma de expressão atual".<sup>39</sup> Contudo, seria correto supor que eles tiveram a séria intenção de fundar um grupo e de organizar exposições coletivas? A aversão de Wols por tudo o que se relacionava ao circuito comercial e ao mercado de arte - exposições, galerias e *marchands* - é notória. Segundo sua esposa e seus amigos mais próximos, ele relutava em expor seu trabalho, apenas consentindo em fazê-lo sob enorme pressão daqueles que o cercavam, para logo em seguida arrependê-lo. Sua última exposição individual significativa realizada na França antes de sua morte data de 1947; em seguida, Wols participou apenas de um número reduzido de exposições coletivas. Bryen, ao contrário, expôs com frequência durante sua longa carreira. Na época de seu encontro com Bandeira, ele e Georges Mathieu tentavam, como vimos, promover o movimento da "não-figuração psíquica", que seria denominado posteriormente de abstração lírica ou informal. Todavia, o temperamento anarquista e irreverente de Bryen não se adéqua de forma alguma à ideia de fazer parte de um grupo estruturado.<sup>40</sup>

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

Já falei, em outra crônica da recepção para lançamento de um grupo de três pintores; cada qual comparecia com uma sílaba de seu nome para a composição do título ou rótulo da sociedade. Ban de Bandeira, Bry de Bryen et Ols de Wols. Mas não contei ainda que o grupo foi dissolvido antes de existir porque outro pintor, chamado Vacheron, desejou incorporar-se, e que sílaba salvar de

<sup>38</sup> "Bandeira indiferente à polémica". Op. Cit.

<sup>39</sup> L'artiste lui-même a évoqué son antipathie envers tout esprit de corps à propos de sa participation au mouvement dada: "Le côté systématique du surréalisme m'a toujours étonné. Je dois dire que, personnellement, je n'aurais pas pu le supporter. Une visite que j'ai faite à André Breton m'a tout à fait entamé. J'avais de nouveau l'impression de rentrer dans une organisation: rien que le fait que ce soit un groupe était déjà désagréable pour moi. Dada me semblait beaucoup plus intéressant à cause de sa liberté". Texte de Camille Bryen transcrit in ABADIE, Daniel. Catalogue Bryen. Paris: Archives de l'art contemporain, 1971, p. 47-48.

<sup>40</sup> MORAIS, Eneida de. "Bandeira, mistura de Ceará e Paris". Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 15 juillet 1951.

<sup>39</sup> "Bandeira indiferente à polémica". Op. Cit.

<sup>40</sup> O próprio artista revelou sua antipatia em relação a todo espírito "corporativo" ao lembrar sua participação no movimento Dada: "O lado sistemático do Surrealismo sempre me surpreendeu. Devo dizer que, pessoalmente, eu não poderia suportá-lo. Uma visita que fiz a André Breton me deixou estupefocado. Tive de novo a impressão de entrar em uma organização: somente o fato de ser um grupo já era por si só desagradável para mim. Dada me parecia muito mais interessante em razão de sua liberdade". Apud ABADIE, Daniel. Catálogo Bryen. Paris: Archives de l'art contemporain, 1971, pp. 47-48.

um nome como Vacheron? Todas as experiências foram tentadas, mas como nenhuma deu certo, o grupo, para não ferir o amigo, achou melhor dissolver-se.<sup>41</sup>

Eneida reafirmaria tais proposições em um artigo emotivo, publicado pouco depois da morte de Bandeira: “Muito se tem escrito sobre os Banbryols. Um dia, Bandeira confidenciou (ele que nunca foi de confidências): – A sociedade nem chegou a existir, porque Vacheron quis entrar e nenhuma sílaba de seu nome ajudava. No Brasil, Bandeira arredou tudo isso. Wols, seu grande amigo, morrerá”.<sup>42</sup>

Foi em outubro de 1950 que Bandeira realizou, na galeria “du Siècle”, localizada no número 168 do boulevard Saint Germain, sua primeira exposição individual em Paris. Nela, apresentou 19 obras reunidas em quatro séries distintas: quatro *Paisagens longínquas*, dez *Cidades*, quatro *Árvores* e uma *Natividade*. A exposição de Paris parece não ter suscitado muitos comentários na imprensa francesa. Charles Estienne dedicou algumas linhas pouco esclarecedoras em sua coluna do periódico *L'Observateur*: “trata-se de uma pintura”, afirmou o crítico, “na qual gostaríamos de ver o elemento primitivo prevalecer de forma decidida e consciente sobre o equilíbrio mental e clássico ocidentalizado”.<sup>43</sup>

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

Uma pintura de pequenas pinceladas; uma pintura de mil pontos de fugas, de mil tetos, de mil cumes de árvores, uma pintura do que você quiser escolher para seu devaneio. Bandeira, com uma arte cuja delicadeza tem por parente longínquo (e de sangue bastante diferente) a infinita minúcia de Paul Klee, sofre talvez um pouco de ser apenas pintor a óleo e não aquarelista. O pintor parece sempre lamentar alguma transparência que seu ofício não pode lhe dar. Ele tampouco é suficientemente diversificado. Mas a exposição é interessante.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> MORAIS, Eneida de. “Bandeira, mistura de Ceará e Paris”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1951.

<sup>42</sup> MORAIS, Eneida de. “Antônio Bandeira, neste silêncio”. *Galeria de Arte Moderna (GAM)*. Rio de Janeiro, no 9/10, 1967, p. 39.

<sup>43</sup> ESTIENNE, Charles. “D’une saison à l’autre”. *L’Observateur*. Paris, no 32, 16 nov. 1951, p. 21.

<sup>44</sup> DESCARGUES, Pierre. “Toutes les expositions: Bandeira”. *Arts*. Paris, 27 out. 1950, p. 4.

et qu’aucune syllabe de son nom ne pouvait servir”. Au Brésil, Bandeira a laissé de côté cela. Wols, son grand ami, était mort”.<sup>41</sup>

C’est en octobre 1950 que Bandeira réalise, dans la galerie du Siècle, située au 168, boulevard Saint Germain, sa première exposition personnelle parisienne. Il y présente dix-neuf œuvres assemblées selon des séries qui seront à l’origine du classement de celle de 1951 au Brésil: quatre *Paysages lointains*, dix *Villes*, quatre *Arbres* et une *Nativité*. L’exposition de Paris ne semble pas avoir suscité beaucoup de commentaires dans la presse française et, au vu des quelques comptes rendus parus à son sujet, on constate que l’accueil de la critique a été très mitigé. Charles Estienne ne lui consacra que quelques lignes peu éclairantes dans sa rubrique de *L’Observateur*: il s’agit là d’une peinture, affirme-t-il, “où l’on souhaite voir l’élément primitif prendre décidément et consciemment le dessus sur l’équilibre mental et classique à l’occidentale”.<sup>42</sup>

Par contre, Pierre Descargues et Pascal Rossini ont fait preuve d’un certain enthousiasme. Dans *Arts*, Descargues évoque le caractère à la fois méticuleux et évocateur de l’œuvre de Bandeira, bien qu’en émettant quelques réserves:

Une peinture à petites touches; une peinture à mille points de fuite, à mille toits, à mille cimes d’arbres: une peinture à ce que vous voudrez choisir pour votre reverie. Bandeira, dans un art dont la délicatesse a pour parente lointaine (et d’un tout autre sang) l’infinitie minutie de Paul Klee, souffre peut-être un peu de n’être que peintre à l’huile et non aquarelliste. Le peintre semble toujours regretter quelque transparence que son métier ne peut lui donner. Il n’est peut-être pas suffisamment divers non plus. Mais l’exposition est intéressante.<sup>43</sup>

À en croire la version de son texte parue en portugais, Rossini, pour sa part, fera l’apologie d’un art qui tente “d’inoculer le sentiment”, plutôt que de donner une vision objective, une représentation narrative du monde. Bandeira affirme-t-il,

cherche à exprimer une vision intérieure, une vision confuse qui a besoin d’être exposée à la clarté du jour. (...) Ses toiles sont vivantes et merveilleusement sensibles. (...) Bandeira sait leur donner un rythme vigoureux. Au moyen de tracés forts, il organise les éléments de son analyse sensible jusqu’à la synthèse. Il est clair qu’on ne peut s’empêcher de penser à Paul

<sup>41</sup> MORAIS, Eneida de. “Antônio Bandeira, neste silêncio”. *Galeria de Arte Moderna (GAM)*. Rio de Janeiro, n° 9/10, 1967, p. 39.

<sup>42</sup> ESTIENNE, Charles. “D’une saison à l’autre”. *L’Observateur*. Paris, n° 32, 16 novembre 1951, p. 21.

<sup>43</sup> DESCARGUES, Pierre. “Toutes les expositions: Bandeira”. *Arts*. Paris, 27 octobre 1950, p. 4.



Klee en voyant cette exposition, mais on y trouve un goût et un caractère latins, et même indigènes, à travers des coloris amples et forts. Enfin, un étranger qui a rencontré en France autre chose que l'enseignement quasi scolaire: la liberté du peintre.<sup>44</sup>

C'est avec la réalisation de sa première exposition personnelle à Paris que Bandeira achève son séjour en France, décidant dès le mois suivant, de rentrer au Brésil. L'exposition qu'il organisera ensuite dans les deux plus grands centres économiques brésiliens, à savoir São Paulo et Rio de Janeiro, ainsi que dans sa ville natale, Fortaleza, reprendra grosso modo le schéma de celle de Paris. Elle révélerait à ses compatriotes l'évolution de ses recherches et la mutation décisive de son œuvre. L'une des deux œuvres qui ont servi d'illustration au catalogue est *Ville* [ill. 4], toile datée de 1949. La composition, d'un grand flou, révèle le combat de l'artiste, pendant son séjour parisien, contre la figuration franche. Le sujet, tout identifiable qu'il soit, y est ramené à son expression plastique la plus simple. Bien que le figuratif soit encore présent, Bandeira transfigure ici ses impressions visuelles ou mnémoniques. Les formes sont estompées et semblent prêtes à disparaître. Le tracé est volontairement fluide et discontinu. Les contours se montrent imprécis, car l'artiste a laissé couler la peinture. Le travail très apparent du pinceau et les coulures provoquent un gauchissement volontaire. Dans cet espace flou, sans référence précise, où le sol et le ciel se mêlent, la ville devient une image éphémère qui semble flotter dans l'air.

De façon analogue, le sujet rest vague, ambigu, dans le triptique *Nativité* [ill. 5], présenté dans l'exposition de São Paulo. On suit ici la métamorphose de la figure organique esquissée en bas au long des trois panneaux, le dernier stade représentant l'accomplissement de sa transmutation.<sup>45</sup> Bien qu'on puisse y reconnaître des motifs figuratifs bien délimités, telle l'échelle qui conduit le regard du spectateur vers le haut, en direction de la ligne d'horizon, et les structures triangulaires qui évoquent l'agglutination des maisons des bidonvilles brésiliennes, il reste évident que l'artiste cherchait à brouiller les pistes, à confondre le spectateur.

À l'occasion de cette exposition, c'est le désir de récréer le monde, d'en retenir les fragments significatifs pour construire des images subtiles, capables de susciter des souvenirs et même des émotions, qui attire l'attention des critiques brésiliens. Son œuvre est saluée par son raffinement et l'artiste considéré comme un "vision-

Se nos fiarmos na versão em português que apareceu de seu texto, Rossini fez a apologia de uma arte que tentava transmitir um sentimento em vez de oferecer uma visão objetiva, uma representação narrativa do mundo. Bandeira, afirma o crítico,

quer exprimir uma visão interior, uma visão confusa, que precisa ser exposta à claridade do dia. (...) Suas telas são vivas, maravilhosamente sensíveis (...). Bandeira sabe ritmá-las vigorosamente. Por meio de traços fortes, organiza os elementos de sua análise sensível, até a síntese. Certamente não se pode esquecer Paul Klee vendo essa exposição, mas encontra-se nela gosto e caráter latinos e, mesmo, indígenas de grande colorido, amplo e forte. Enfim, um estrangeiro que encontrou na França uma coisa a mais que o ensinamento quase escolar: a liberdade do pintor.<sup>45</sup>

Após a realização de sua primeira individual em Paris, Bandeira decide terminar sua temporada na França, embarcando no mês seguinte para o Brasil. A exposição que ele organizaria em seguida em São Paulo, no Rio de Janeiro e Fortaleza, retomaria, grosso modo, o esquema daquela de Paris. Ela revelaria a seus compatriotas a evolução de suas pesquisas e a mudança decisiva em sua obra. Uma das duas obras que serviram de ilustração no catálogo da mostra de 1951 é *Cidade*, tela datada de 1949 (Figura 4). A composição, bastante fluida, revela o embate do artista durante sua primeira estada parisiense contra a figuração. O tema, embora ainda identificável, aparece sutil e fugaz, as formas são indefinidas e parecem prontas a desaparecer. Os contornos são imprecisos, pois o artista deixou escorrer a tinta, revelando o trabalho do pincel e criando um efeito de inacabamento. Nesse espaço ambíguo, sem referências precisas, onde o solo e o céu se misturam, a cidade torna-se uma imagem efêmera, que parece flutuar no ar.

Também no tríptico *Natividade* (Figura 5), apresentado na exposição de São Paulo, a indefinição predomina. Seguimos aqui a metamorfose da figura orgânica esboçada na parte inferior de cada painel, o último estágio representando o apogeu de sua transfiguração.<sup>46</sup> Embora possamos reconhecer alguns motivos figurativos, como a escada que conduz o olhar do espectador para o alto, em direção à linha do horizonte, e as estruturas triangulares que evocam a aglutinação das favelas brasileiras, percebemos o desejo do artista de confundir o espectador, de tornar sua composição enigmática.

Por ocasião dessa exposição, foi o desejo de recriar o mundo, de reter dele fragmentos significativos que permitissem construir

<sup>44</sup> Cité dans le catalogue Bandeira. São Paulo: Museu de Arte Moderna, mai 1951.

<sup>45</sup> Cette figure organique apparaît pour la première fois dans un tableau daté de 1947.

<sup>45</sup> Apud Catálogo Bandeira. São Paulo: Museu de Arte Moderna, maio 1951.

<sup>46</sup> Esta figura apareceu pela primeira vez em uma obra datada de 1947.

imagens capazes de suscitar lembranças e emoções, que chamou a atenção dos críticos brasileiros. Sua obra é saudada por seu refinamento, e o artista é considerado um “visionário da pintura”. Em um contexto dividido entre o gosto por valores figurativos e a tentação de aderir a uma linguagem universal, a pintura de Bandeira foi ainda mais apreciada porque ela se mantinha em um estado de ambivalência entre a figuração e a abstração. É o que aponta o crítico de *O Estado de São Paulo*:

Se relembramos as suas miseráveis figuras de nordestinos e contemplamos os “seres” de suas telas atuais, percebemos quanto esses últimos são mais cheios de humanidade, de sensibilidade, de emoção, não obstante apresentem uma figuração quase abstrata da realidade. E é esse semiabstracionismo hipersensível, esse mundo intermediário entre o que existe e o que imagina existir que deixa o pintor Bandeira em posição toda especial na pintura brasileira moderna.<sup>47</sup>

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

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

Sim, pretendo voltar, sem dúvida, pois a Europa possui, para o artista bem intencionado, um ambiente único de trabalho, como não há outro igual. Você não calcula o que significa ter diariamente sob os olhos museus inteiros abrigando os maiores nomes da pintura e, diante deles, comparar minuciosa e vagarosamente os defeitos e as deficiências de nossa própria obra, constatando, aqui, um passo adiante, ali, um tropeção, acolá, um regresso à posição anterior. Enfim: aferir a nossa própria obra em bases mais seguras e autênticas. (...) Isto não é possível aqui no Brasil, evidentemente. Além disso, há o caráter polêmico do ambiente artístico europeu em geral, e parisiense, em particular. A agitação de ideias, a concorrência entre os grupos e a emulação sadia, tudo isso só pode beneficiar a quem escolheu o caminho difícil e tortuoso da arte.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> “Antônio Bandeira”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 abr. 1951.

<sup>48</sup> “A falsa legenda criada em torno de Bandeira, o pintor”. *Jornal de Notícias*, São Paulo, 10 abr. 1951.

naire de la peinture”. En réalité, dans un contexte artistique partagé entre le goût pour les valeurs figuratives et la tentation d’adhérer à un langage universel, la peinture de Bandeira sera d’autant plus appréciée qu’elle se maintenait dans l’ambivalence entre figuration et abstraction. Le critique (anonyme) du quotidien *Estado de São Paulo* relève cette ambivalence comme l’une des principales qualités de l’œuvre de Bandeira:

Si nous pensons aux figures misérables de nordestinos de ses premières toiles quand nous contemplons les ‘êtres’ de ses tableaux les plus récents, nous sentons combien il y a plus d’humanité, de sensibilité, d’émotion dans ces derniers, malgré le fait qu’ils présentent une figuration presque abstraite de la réalité. Et c’est justement cette semi-abstraction hypersensible, ce monde intermédiaire entre ce qui existe et ce qu’il imagine exister qui place Bandeira dans une position toute spéciale dans la peinture brésilienne moderne.<sup>46</sup>

### La réception de son œuvre en Europe et aux États-Unis (1954-1959)

Contrairement à l’expérience de la majorité des boursiers brésiliens de l’époque, le premier séjour à l’étranger de Bandeira ne s’est pas résumé à une simple période d’apprentissage. Tout au long de sa vie, il restera profondément attaché à Paris et aux amis qu’il y avait rencontrés. Cette affection se manifestera très tôt dans ses déclarations. En avril 1951, à peine rentré au Brésil, il n’hésite pas à révéler son dessein de regagner un jour l’Europe:

Oh! oui, sans aucun doute, j’ai l’intention d’y retourner car l’Europe représente, pour l’artiste honnête, un cadre de travail unique, sans égal. Vous ne pouvez pas imaginer ce que signifie le fait d’avoir tous les jours sous les yeux des musées entiers abritant les plus grands noms de la peinture et de pouvoir, devant eux, comparer doucement, minutieusement les défauts et les déficiences de mon propre travail, constatant un pas en avant ici, un faux pas là ou même un recul par rapport à une position antérieure. Bref, de pouvoir mesurer sa propre œuvre à des étalons plus sûrs et authentiques. (...) Ce n’est évidemment pas possible ici, au Brésil. En outre, il y a le caractère polémique de l’atmosphère artistique en général, et parisienne en particulier. L’effervescence des idées, la concurrence entre groupes et la saine émulation: tout ceci ne peut qu’être profitable à ceux qui ont choisi le chemin difficile et tortueux de l’art.<sup>47</sup>

En 1953, il déplorera la précarité de la situation des artistes au Brésil, déclarant que “ici, il manque aux gens la culture. Notre peuple n’a pas la moindre idée de ce

<sup>46</sup> “Antônio Bandeira”. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 avril 1951.

<sup>47</sup> “A falsa legenda criada em torno de Bandeira, o pintor”. *Jornal de Notícias*. São Paulo, 10 avril 1951.

qu'est un Raphaël, un Rubens, un Rembrandt; il ne connaît pas l'histoire contemporaine, il n'a eu aucune initiation à l'esthétique. C'est pourquoi l'artiste reste seul".<sup>48</sup> En réalité, jusqu'à la fin de sa vie, Bandeira considérait la capitale française comme le centre mondial des arts, affirmant encore peu de temps avant sa mort, en dépit de l'essor du marché de l'art américain: "Paris est le marché idéal. De là, les acheteurs nous emportent dans le monde entier, y compris à New York, parce que les américains se fichent pas mal de cette histoire de crise [du marché de l'art européen]. Ils continuent à chercher à Paris un placement pour leurs dollars. On peut dire ce qu'on veut, mais un peintre connu à Paris se fait un nom international".<sup>49</sup>

Bandeira restera au Brésil de janvier 1951 à juin 1954, date où il part à nouveau pour l'Europe grâce à l'obtention d'un prix spécial à la IIe Biennale de São Paulo.<sup>50</sup> Il est important de signaler que la conjoncture artistique brésilienne, dans ces années, avait commencé à pencher vers l'abstraction constructive, et plus particulièrement vers l'art concret, dès la réalisation de la première Biennale de São Paulo. Tandis qu'en Europe la querelle entre l'abstraction géométrique et l'art informel atteignait son paroxysme, on assistait au Brésil, grâce au soutien d'une critique fortement organisée, à l'affirmation de l'art concret comme le seul versant abstrait capable de représenter l'effort constructif qui devait exister dans la culture brésilienne. Foncièrement intuitif, Bandeira, au contraire, se méfiait de toute expérience transmise et des formulations plastiques dont il récusait l'approche réductrice, n'ayant jamais souscrit à une conception géométrique stricte et absolue. Toutefois, il se tenait volontairement à l'écart du débat qui opposait alors artistes figuratifs et abstraits au Brésil. "Je tiens à souligner que je me sens totalement étranger à la polémique entre artistes abstraits et concrets", déclara-t-il en 1953, ajoutant: "Quand je peins, je n'ai pas le temps de me demander si je suis figuratif, abstrait ou concret".<sup>51</sup> "Personnellement, l'art concret ne me touche pas. Il lui manque la poésie du quotidien", affirmera-t-il quelques années plus tard.<sup>52</sup>

Il serait pourtant erroné de croire au rejet absolu de son œuvre ou à son complet isolement, car, encore que Bandeira se soit confronté à des problèmes fort diffé-

Em 1953, Bandeira deploraria a precariedade da situação dos artistas no Brasil, afirmando que "aqui falta cultura ao povo. Nossa gente não faz ideia do que seja um Rafael, um Rubens, um Rembrandt, não conhece a história contemporânea, não tem iniciação estética. Por isso o artista fica sozinho".<sup>49</sup> Na realidade, até o final de sua vida, ele consideraria a capital francesa como o centro mundial das artes, afirmando pouco antes de sua morte e a despeito da explosão do mercado de arte norte-americano: "Paris é o mercado ideal. De lá somos levados para todo o mundo pelos compradores. Inclusive para Nova Iorque, pois os americanos não ligam para essa conversa de crise e continuam procurando em Paris a aplicação para os seus dólares. Digam o que quiserem, um pintor conhecido em Paris está internacionalmente feito".<sup>50</sup>

Bandeira permaneceu no Brasil de janeiro de 1951 a junho de 1954, quando partiu de novo para a Europa graças à obtenção de um prêmio oficial na II Bienal de São Paulo.<sup>51</sup> Ressalte-se que o interesse da crítica de vanguarda voltava-se, naquele momento, para uma abstração de teor construtivo, mais racional. Enquanto na Europa a querela entre abstração geométrica e arte informal atingia seu ápice, assistíamos, no Brasil, à afirmação da arte concreta como a única vertente abstrata capaz de auxiliar na construção de um país novo, moderno. Bandeira, ao contrário, trabalhava no terreno do sensível, do ambíguo. Radicalmente intuitivo, desconfiava de toda experiência passível de ser transmitida. Contudo, procurou manter-se alheio ao debate que opunha figurativos e abstratos. "Friso, todavia, que sou inteiramente indiferente à polêmica abstrato-concretista", declarou em 1953, acrescentando: "Quando pinto não tenho tempo para interrogar-me se sou figurativo, abstrato ou concretista".<sup>52</sup> "Pessoalmente, o concretismo não me toca. Falta-lhe a poesia do cotidiano", afirmaria anos mais tarde.<sup>53</sup>

Seria, porém, errôneo crer na rejeição de sua obra no Brasil ou em seu completo isolamento no cenário artístico nacional, pois embora Bandeira se confrontasse a problemas inteiramente distintos dos que interessavam à vanguarda geométrica, ele associou-se ao

<sup>48</sup> "Bandeira indiferente à polêmica". Op. Cit.

<sup>49</sup> Apud ALVIM, Thereza Cesario. "Antônio Bandeira e a arte na França: para o artista, Paris é como a sua casa". Última Hora. Rio de Janeiro, 28 août 1964.

<sup>50</sup> Il s'agit du prix Fiat Torino. Selon Vera Novis, c'est grâce à l'affiche de cette Biennale que Bandeira a remporté alors ce prix: "Il visait le prix du séjour à l'étranger du Salon national d'art moderne, mais l'occasion s'est présentée avec le prix Fiat Torino du voyage en Italie, grâce à l'affiche de la IIe Biennale internationale de São Paulo de 1953". NOVIS, Vera. Op. Cit., p. 42.

<sup>51</sup> "Bandeira indiferente à polêmica". Op. Cit.

<sup>52</sup> "Bandeira: vim de Paris tomar banho de Brasil". Diário da Noite. Rio de Janeiro, 4 septembre 1959.

<sup>50</sup> Apud ALVIM, Thereza Cesario. "Antônio Bandeira e a arte na França: para o artista, Paris é como a sua casa". Última Hora. Rio de Janeiro, 28 ago. 1964.

<sup>51</sup> Trata-se do prêmio Fiat Torino. Segundo Vera Novis, foi graças ao cartaz que realizou para esta edição da Bienal que Bandeira obteve o prêmio: "Tentava o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, mas a oportunidade surgiu como prêmio Fiat Torino de viagem à Itália, pelo cartaz da II Bienal de São Paulo, de 1953". NOVIS, Vera. Op. Cit., p. 42.

<sup>52</sup> "Bandeira indiferente à polêmica." Op. Cit.

<sup>53</sup> "Bandeira: vim de Paris tomar banho de Brasil". Diário da Noite. Rio de Janeiro, 4 set. 1959.

movimento mais geral em favor da abstração, tomando parte de diversas manifestações significativas, como a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em Petrópolis em 1952, as Bienais de São Paulo e os Salões Nacionais de Arte Moderna. Se sua obra foi progressivamente ignorada pelos críticos defensores da arte concreta, ela atraiu a atenção daqueles favoráveis a uma pintura “semiabstrata”, que permanecia atenta à natureza, como Sérgio Millet, e ele começou a receber encomendas específicas e a conquistar prêmios em algumas manifestações das quais participou. Em 1951, Bandeira obteve a medalha de prata do Salão de Belas-Artes de Salvador. No ano seguinte, executou uma pintura mural para o *hall* do edifício do Instituto dos Arquitetos do Brasil, em São Paulo. Em 1953, realizou o cartaz da II Bienal de São Paulo (Figura 6) e, como vimos, foi o laureado do prêmio Fiat Torino. Meses antes, o júri do II Salão Nacional de Arte Moderna concedera-lhe o prêmio de viagem ao país, com sua tela *A grande cidade iluminada*, uma de suas várias interpretações do tema das cidades (Figura 7).

Esta foi sua primeira obra a entrar para uma coleção pública nacional (do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro) e já foi comparada a telas de Pollock ou de Vieira da Silva por críticos brasileiros. Nela, o pintor procurou evocar, pela superposição de manchas de cor, respingos de tinta e pinceladas de tons variados, a impressão causada por uma aglomeração urbana percebida ao longe, à noite. Não há aqui a intenção de captar formas precisas, mas de aludir ao cintilar de luzes de uma grande cidade. Como em outras obras do período e contrariamente às primeiras representações de cidades de sua autoria, é possível perceber, ao fundo, uma estrutura compositiva criada por uma trama linear e por um mosaico de pinceladas coloridas que preenche toda a tela. No primeiro plano, buscando harmonizar construção e acaso, Bandeira aplica pinceladas amarelas com gestos rápidos e decididos, criando assim uma composição vibrante. Em *Cidade* (Figura 8), quadro exibido na II Bienal de São Paulo e datado igualmente de 1953, o pincel percorre a tela nas direções vertical e horizontal, formando linhas descontínuas que fazem lembrar arcabouços construtivos. A paleta é menos contrastante, mais refinada, e a tela encontra-se menos sobrecarregada de detalhes. Durante sua carreira, Bandeira colocara-se continuamente no papel de tradutor da natureza, apto a lançar um olhar novo sobre o mundo das aparências e a fazer surgir relações até então não imaginadas. Todavia, o pouco de dados concretos com os quais ele elabora tais composições como as aqui analisadas, nos leva a reafirmar sua recusa categórica de tudo o que fosse anedótico.

Após uma curta temporada na Itália, Bandeira instala-se novamente na capital francesa no final de 1954. Ao tomar a decisão

rents de ceux auxquels faisait face l'avant-garde géométrique, il s'est associé au mouvement en faveur de l'abstraction, prenant part à diverses manifestations significatives, telles que la première Exposition nationale d'art abstrait, organisée à Petrópolis, Rio de Janeiro, en 1952, les Biennales de São Paulo et les Salons nationaux d'art moderne. Si son œuvre a été progressivement ignorée par les critiques défendant l'art concret, elle a attiré en revanche l'attention de ceux favorables à une peinture semi-abstrait, restant attachée à la nature, tel Sérgio Millet, et il a commencé à recevoir ici et là des commandes spécifiques et à remporter des prix significatifs. En 1951, Bandeira obtient ainsi la médaille d'argent du Salon des beaux-arts de Salvador. L'année suivante, il exécute sur commande une peinture murale pour le siège de l'Institut des Architectes du Brésil, à São Paulo. En 1953, il réalise l'affiche de la IIe Biennale de São Paulo [ill. 6] et il est le lauréat du prix Fiat Torino, alors que quelques mois plus tôt le jury du IIe Salon national d'art moderne lui avait octroyé le prix du voyage dans le pays, pour son œuvre *La grande ville illuminée* [ill. 7].

Acquise à cette occasion par le Musée national des beaux-arts de Rio de Janeiro, elle fut sa première peinture à entrer dans une collection publique brésilienne et, selon certains critiques d'art brésiliens, ressemblerait au travail de Pollock ou de Vieira da Silva. Bandeira ne pas cherché ici à capter les formes, mais à faire surgir les lumières, tentant d'évoquer, par la superposition précise des taches de couleurs, la féerie nocturne d'une agglomération urbaine aperçue à distance. La structure linéaire, encore bien visible au fond, est ici intégrée à la mosaïque de touches colorées, juxtaposées tout au long du support. Désireux d'atteindre à une forme d'expression plastique qui harmoniserait construction et hasard, Bandeira a eu recours aux élaboussures, contribuant ainsi à accentuer la vibration générale de la composition. Il reprendra grosso modo ce schéma constructif, avec de petites variantes, dans nombre d'œuvres réalisées au cours de cette période. Dans *Ville* [ill. 8], qu'il a présentée à la IIe Biennale de São Paulo et datée, elle aussi, de 1953, il a sillonné la toile verticalement et horizontalement en lignes discontinues qui esquissent l'idée d'un échafaudage. La palette est gaie et peu contrastée, plus raffinée, et la calligraphie légère. Tout au long de sa carrière, Bandeira oscillera sans cesse entre l'allusif et l'abstrait, se posant continuellement en traducteur de la nature, apte à jeter un regard nouveau sur le monde des apparences et à en faire surgir des rapports jusqu'alors insoupçonnés. Toutefois, le peu de données concrètes sur lesquelles il ait construit ses compositions nous amène à réaffirmer son refus catégorique de tout ce qui était franchement anecdotique.

Après un court séjour en Italie, Bandeira s'installe à nouveau dans la capitale française fin 1954. Ainsi,



en prenant la décision de quitter à nouveau son pays natal, peut-être envisageait-il, au-delà de sa nostalgie de l'effervescence culturelle de la capitale française, de se lancer plus ostensiblement sur le marché international de l'art. Son ami Wols était mort et, s'il est peu probable qu'il ait continué à fréquenter régulièrement Bryen et/ou Mathieu, il ne tardera pas à se faire d'autres connaissances dans ce milieu artistique, se liant d'une profonde amitié avec les sculpteurs Michel Guino et Albert Féraud, ainsi qu'avec le peintre Willy Mucha et le critique Denys Chevalier. À l'époque, plusieurs artistes brésiliens, tels Artur Luiz Piza, Flávio Shiró-Tanaka, Sérgio de Camargo et Sônia Ebling, résidaient également dans la capitale française et leurs occasions de se rencontrer étaient assez fréquentes.<sup>53</sup>

Si l'on s'en tient au nombre d'expositions personnelles qu'il a organisées ou encore aux manifestations collectives dont il a participé, la réintégration de Bandeira dans le circuit artistique commercial européen ne semble pas avoir été trop difficile. En juillet 1955, un an après son arrivée, il réalisait une exposition personnelle à la galerie Obelisk de Londres; en novembre 1956, il faisait de même à Paris, à la galerie Edouard Lœb, située rue de Rennes. Cette dernière exposition sera présentée ensuite à New York, à la galerie Seventy-Five. Pendant cette même période, il a pris part également aux XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> Salons des réalités nouvelles, réalisés en 1956 et 1958, ainsi qu'à l'exposition *50 ans de peinture abstraite*, présentée à Paris en 1957 à la galerie Creuze pour célébrer la publication du *Dictionnaire de la peinture abstraite* de Michel Seuphor. Vers la fin de l'année 1955, il a participé également des accrochages réguliers de la galerie Rive Gauche, rue de Fleurus. En outre, il résidera trois mois de l'année 1958 à Bruxelles, période pendant laquelle il a exécuté, sur la commande de l'Institut brésilien du café, un panneau de 2m sur 10 pour le Pavillon du Brésil de l'Exposition universelle de Bruxelles.

Au Brésil, la presse nationale s'efforce de faire valoir l'idée d'un succès grandissant de l'artiste. Les échos des expositions personnelles qu'il a réalisées en Europe et aux États-Unis, par exemple, y seront infailliblement magnifiés. Les journalistes ne seront pas avares de compliments, évoquant "les dizaines de jugements louangeurs de la critique européenne et américaine" ou se référant à Bandeira comme à l'un "de nos meilleurs artistes plastiques (...), et dont les tableaux, appréciés des collectionneurs internationaux, ont toujours une place de choix dans les milieux artistiques du monde entier".<sup>54</sup> À en croire la version de l'artiste lui-même,

de deixar uma vez mais seu país natal, talvez Bandeira almejasse, para além da nostalgia da efervescência cultural da capital francesa, lançar-se mais ostensivamente no mercado de arte europeu. Seu amigo Wols estava morto e embora seja pouco provável que ele tenha continuado a frequentar Bryen ou Mathieu, ele não demoraria a travar novos conhecimentos no meio artístico, tornando-se amigo íntimo dos escultores Michel Guino e Albert Féraud, assim como do pintor Willy Mucha e do crítico de arte Denys Chevalier. Na época, diversos artistas brasileiros, como Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Sérgio Camargo e Sônia Ebling, residiam igualmente na capital francesa e seus encontros eram frequentes.<sup>54</sup>

Se nos atermos ao número de exposições individuais que Bandeira organizou ou ainda às manifestações coletivas das quais participou, sua reintegração no circuito artístico-comercial europeu não parece ter sido demorada. Em julho de 1955, um ano após sua chegada, realizou uma exposição individual na galeria Obelisk, em Londres; em novembro de 1956, apresentou seu trabalho na galeria Edouard Loeb, situada na rue de Rennes, em Paris. Essa última exposição seguiu para a galeria 75, em Nova Iorque. Durante esse mesmo período, ele participou dos *XI e XIII Salon de Réalités Nouvelles*, organizados em 1956 e 1958, assim como da exposição *50 ans de peinture abstraite*, realizada em Paris em 1957, na galeria Creuze, para comemorar a publicação do *Dictionnaire da pintura abstrata*, de Michel Seuphor. Ao final de 1955, seu nome aparece, junto ao de outros artistas, em propagandas de jornal da galeria Rive Gauche, localizada na rue de Fleurus. Além disso, ele residiria em Bruxelas durante três meses do ano de 1958, período no qual executou, por encomenda do Instituto Brasileiro do Café, um painel de 2x10 m para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas.

A imprensa brasileira de então, como vimos, refere-se constantemente ao sucesso das exposições de Bandeira no exterior, evocando as "dezenas de pronunciamentos consagradores da crítica europeia e americana" e definindo-o como um "dos nossos melhores artistas plásticos, (...) cujos quadros, apreciados pelos colecionadores internacionais, têm sempre um lugar de destaque nos meios artísticos de todo o mundo".<sup>55</sup> A crer na versão do próprio artista, citado por Antônio Bento em sua coluna do *Diário Carioca*, o resultado de sua exposição londrina foi bastante favorável: "Creio

<sup>53</sup> Flávio Shiró-Tanaka et Artur Luiz Piza, dans leurs entretiens avec l'auteur, ont évoqué l'ambiance d'intégration, de vraie confraternité, basée sur des contacts informels et spontanés, qui régnait dans le Paris de l'époque. Les discussions artistiques avaient lieu, la plupart du temps, dans les cafés ou encore dans les nombreuses fêtes alors organisées.

<sup>54</sup> Cité in "Bandeira, 5a feira próxima". Correio da Manhã. Rio de

<sup>54</sup> Flávio Shiró e Artur Luiz Piza, em entrevistas à autora, evocaram o ambiente de integração, de verdadeira fraternidade, baseado em contatos informais e espontâneos que tinham lugar em cafés, bistrôs e festas, que imperava na Paris do período.

<sup>55</sup> As citações foram retiradas dos artigos "Bandeira, 5ª feira próxima". Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 maio 1960 e "Inaugurada a exposição de Antônio Bandeira". A Gazeta. São Paulo, 4 ago. 1960.

que já começam a interessar-se pela minha pintura. A exposição que fiz em Londres há pouco mais de um ano, na ‘Obelisk Gallery’, foi bem sucedida. Tive boa crítica e vendi quase todos os trabalhos apresentados, só me sobrando dois, num total de vinte. Fui por isso mesmo convidado a fazer, no mesmo local, outra mostra em dezembro vindouro”.<sup>56</sup>

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

A pintura de Bandeira é refinada e seríamos injustos se disséssemos que ela é banal: ela tem a seu favor a atração exercida pelo caleidoscópio e a fugacidade de um universo fragmentado ao extremo, que se abre em rosáceas. Mas que tristeza que ele faça quadrinhos. (...) Paris sucumbiu aos quadrados e as manchas (...). Para voltar a Bandeira: a exposição me pareceu bastante interessante, talvez ele nem tivesse a intenção de fazer quadrinhos. Mas temos a pupila tão esquadriada desde que três gerações de artistas se lançaram nas trilhas de Klee e na onda dos quadrados... Ah! Malditos quadrados!.<sup>57</sup>

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

Antônio Bandeira, um nativo do Brasil, agora pintando em Paris, é um artista que possui um forte senso de estilo, o que confere um ar de autoridade a seus óleos agora expostos na Galeria 75. Isto é um pouco enganoso, já que o artista ainda não encontrou seu caminho em direção a uma visão verdadeira original ou significativa. Esta crítica não nega o forte apelo visual do trabalho de Bandeira, nem tampouco sua habilidade enquanto pintor, mas ressalta o perigo de uma abordagem intelectualmente eclética.<sup>58</sup>

citée par Antônio Bento dans sa rubrique du quotidien *Diário Carioca*, le bilan de l'exposition londonienne lui avait été bien favorable: “L'exposition que j'ai faite à Londres il y a un peu plus d'un an, à l'Obelisk Gallery, a eu du succès. J'ai eu de bonnes critiques et j'ai vendu presque tous les travaux présentés: il ne m'en est resté que deux sur un total de vingt. C'est pour cette raison qu'on m'a invité à faire, dans le même local, une autre exposition en décembre prochain”.<sup>55</sup>

En Europe et aux États-Unis, en revanche, les critiques se sont bien évidemment montrés plus réservés dans leur jugement, reconnaissant son don de coloriste et sa vocation de peintre, mais identifiant d'emblée que son œuvre faisait beaucoup penser à Wols, à Vieira da Silva ou encore à Paul Klee. L'analyse de Julien Alvard, qu'a publiée *Cimaise* à l'occasion de l'exposition Bandeira réalisée chez Lœb, est à cet égard révélatrice. Bien que témoignant d'une relative sympathie pour le travail du peintre brésilien, il regrettait la sensation de déjà vu qu'offrait l'exposition:

La peinture de Bandeira est pleine de finesse et l'on serait mal venu à dire qu'elle est banale: elle a pour elle l'attrait du kaleidoscope et la fugacité d'un univers fragmenté à l'extrême qui se déploie déploie en rosaces. Mais quel malheur qu'il fasse des carreaux! (...) Il est de fait que Paris succombe sous les carreaux (et les taches!) (...) Pour en revenir à Bandeira, l'exposition m'a paru fort intéressante; peut-être du reste n'avait-il pas en vue de peindre des carreaux. Mais on a la pupille tellement carrelée depuis que trois générations d'artistes se sont lancés à la suite de Klee et des carreaux. Ah! maudits carreaux!<sup>56</sup>

Le critique (signant A.N.) du périodique *Pictures on exhibit* se prononcera de façon analogue au sujet de l'exposition Bandeira de New York, soulignant le caractère encore tâtonnant et peu original des recherches de l'artiste tout en évoquant son talent et son habileté:

Antônio Bandeira, brésilien peignant aujourd'hui à Paris, est un artiste habité par un sens du style marquant qui confère à ses huiles abstraites de la galerie 75 une note d'autorité. Mais il est quelque peu décevant de voir que l'artiste n'a pas encore trouvé sa voie vers une vision réellement originale ou significative. Ce point de vue critique ne saurait pour autant dénier à Bandeira son attrait visuel saisissant ou son habileté de peintre, mais veut souligner le danger d'une approche trop intellectuellement éclétique.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Apud BENTO, Antônio. “No atelier de Bandeira”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 out. 1956.

<sup>57</sup> ALVARD, Julian. “Bandeira”. *Cimaise*. Paris, jan.-fév. 1957, no 3, p. 42.

<sup>58</sup> A.N. “January exhibitions in New York City”. *Pictures on exhibit*. Nova Iorque, jan. 1957, p. 21 e 29.

Janeiro, 21 mai 1960 et “Inaugurada a exposição de Antônio Bandeira”. *A Gazeta*. São Paulo, 4 août 1960.

<sup>55</sup> Cité par BENTO, Antônio. “No atelier de Bandeira”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 octobre 1956.

<sup>56</sup> ALVARD, Julian, “Bandeira”. *Cimaise*. Paris, jan.-fév. 1957, n° 3, p. 42.

<sup>57</sup> A.N. “January exhibitions in New York City”. *Pictures on exhibit*. New York, janvier 1957, p. 21 et 29.

En réalité, la majorité des commentaires parus au sujet des trois expositions personnelles en question restent trop succincts et vagues. Dans tous les cas, il est certain que sa deuxième exposition personnelle parisienne a suscité plus d'intérêt dans la presse locale que la première, présentée en 1951 à la galerie du Siècle, et il serait erroné de penser que les comptes rendus ont été hostiles. À cette occasion, Louis-Paul Favre déclarait dans *Combat* que "le jeune brésilien était de la race picturale de Vieira da Silva", et l'auteur d'une petite note anonyme parue dans le périodique *Aux écoutes du monde* manifestait son enthousiasme envers une "peinture intelligente", dont "la sensibilité et la finesse devaient beaucoup à Klee et à Wols".<sup>58</sup>

Aux États-Unis, les analyses ne seront pas plus longues ou approfondies. Le critique du *The New York Times* (signant D.A.) définira l'artiste comme un "peintre oscillant entre le pôle géométrique et celui de l'expressionnisme abstrait", concevant des œuvres "essentiellement géométriques dans leur construction bien que parfois librement exécutées" et parvenant de temps à autre à la "finesse que l'on trouve dans les travaux de Vieira da Silva".<sup>59</sup> Celui du magazine *Art news* (signant L.C.) jugera quant à lui ses peintures "plaisantes, stylisées, sinon particulièrement originales", et interprétera sa démarche comme une tentative de pousser jusqu'au bout le procédé cubiste de fragmentation des plans et de décomposition de l'image: "C'est comme s'il avait pris les plans et les constructions d'une peinture cubiste analysant un paysage et fait voler en éclats les plans. Le résultat s'apparente à des vitraux brisés jonchant le sol".<sup>60</sup> Le commentaire le plus enthousiaste fut publié dans *Arts*. Son auteur (signant G.L.), qui ne connaissait pas le parcours de Bandeira, se dira étonné de n'apercevoir dans l'œuvre du peintre brésilien "aucune des qualités sculpturales primitives que l'on associe à la peinture américaine", mais "l'influence de l'Europe, et plus particulièrement celle de Klee". Contrairement à ses homologues, il se montrera en revanche séduit par le côté enfantin et vivace de son œuvre, par sa palette gaie et son tracé vibrant, estimant que "dans l'ensemble le travail est intelligent, actif et excitant".<sup>61</sup>

Le compte rendu qu'a fait le critique anglais Charles Spencer au périodique *Art news* au moment de l'exposition londonienne de 1955 est sans doute l'un des plus minutieux qui aient jamais paru à propos de l'art de

Na realidade, os comentários publicados na imprensa internacional sobre as três exposições em questão foram bastante sucintos e vagos. Mesmo que alguns dos artigos da época tenham desaparecido, eles não parecem ter sido numerosos, e é forçoso constatar que o sucesso do artista estava longe de ser retumbante, como queriam fazer crer os jornalistas brasileiros. Em todo caso, é certo que sua segunda individual em Paris suscitou maior interesse na imprensa local do que a primeira, realizada em 1951 na galeria "du Siècle", e seria errado afirmar que os comentários foram completamente hostis. Nessa ocasião, Louis-Paul Favre declarou no jornal *Combat* que "o jovem brasileiro é da raça pictórica de Vieira da Silva", e o autor de uma nota anônima publicada no periódico *Aux écoutes du monde* manifestou seu entusiasmo em relação a uma "pintura inteligente e de rara qualidade", cuja "sensibilidade e refinamento devem muito a Klee e Wols".<sup>59</sup>

Nos Estados Unidos, as análises tampouco foram longas ou detalhadas. O crítico do *The New York Times* (D.A.) definirá o artista como um "um pintor abstrato que se move entre a geometria e o expressionismo abstrato", concebendo muitas obras "geometricamente construídas, em meio a algumas livremente manipuladas" e sendo capaz de atingir, por vezes, "o refinamento encontrado nos trabalhos de Vieira da Silva".<sup>60</sup> O crítico da revista *Art News* (L.C.), por sua vez, julgará suas pinturas "agradáveis, estilizadas, e mesmo particularmente originais", e ressaltará seu empenho em radicalizar o procedimento cubista de fragmentação dos planos e de decomposição da imagem: "É como se ele pegasse os planos e construções de uma paisagem cubista e os estilhasse. O resultado parece um vitral quebrado, jogado no chão".<sup>61</sup> Um dos comentários mais entusiastas foi publicado na revista *Arts*. Seu autor (G.L.), que não conhecia o trajeto de Bandeira, se dirá surpreso por não ver, na obra do pintor brasileiro, "[...] nada das qualidades escultóricas primitivas que associamos à pintura americana. Em seu lugar, vemos abstrações que revelam a influência da Europa, e mais particularmente de Klee". Ao contrário de seus colegas, ele se mostrará seduzido pelo lado infantil e vivaz da obra de Bandeira, por sua paleta alegre e traçado vibrante, estimando que, "[...] de uma maneira geral, o trabalho é inteligente, ativo e excitante".<sup>62</sup>

<sup>58</sup> FAVRE, Louis-Paul. "Bandeira à la galerie Loeb". *Combat*. 10 décembre 1956, p. 7, pour le premier commentaire et Anonyme, "Chillida, Benrath, Bandeira". *Aux écoutes du monde*. Paris, 30 novembre 1956, n° 1688, p. 28, pour le second.

<sup>59</sup> D.A. "Art: Viviano gallery". *New York Times*. New York, 3 janvier 1957, p. 29.

<sup>60</sup> L.C. "Antônio Bandeira". *Art news*. New York, janvier 1957, vol. 55, n° 9.

<sup>61</sup> G.L. "Antônio Bandeira". *Arts. Incorporating Arts Digest*. Paris, janvier 1957, vol. 31, n° 4, p. 57.

<sup>59</sup> FAVRE, Louis-Paul. "Bandeira à la galerie Loeb". *Combat*. 10 dez. 1956, p. 7, para o primeiro comentário e Anônimo, "Chillida, Benrath, Bandeira". *Aux écoutes du monde*. Paris, 30 nov. 1956, no 1688, p. 28, para o segundo.

<sup>60</sup> D.A. "Art: Viviano gallery". *New York Times*. Nova Iorque, 3 jan. 1957, p. 29.

<sup>61</sup> L.C. "Antônio Bandeira". *Art news*. Nova Iorque, jan. 1957, vol. 55, no 9.

<sup>62</sup> G.L. "Antônio Bandeira". *Arts. Incorporating Arts Digest*. Paris, jan. 1957, vol. 31, no 4, p. 57.



A análise do crítico inglês Charles Spencer, publicada no periódico *Art news and review* quando da exposição londrina de 1955 talvez seja uma das mais minuciosas publicadas no exterior sobre o trabalho de Bandeira, e acreditamos ser relevante transcrevê-la quase em sua íntegra:

Antônio Bandeira nasceu no Brasil em 1922 e desde 1945 tem trabalhado principalmente em Paris. Durante os últimos cinco ou seis meses ele veio para Londres, e sua primeira exposição neste país (...) mostra uma série de telas aqui pintadas. Elas fornecem um *show* muito atrativo e alegre, de gosto refinado e, penso, de dons mal direcionados. Os trabalhos anteriores de Bandeira já apresentavam essas mesmas virtudes, mas aliadas a uma qualidade delicada, impressionista, quase caligraficamente ilustrativa. O presente conjunto revela uma mudança para uma abstração decorativa; realmente, esses quadros produzem decorações charmosas, pintadas de forma luminosa, arejada, espirituosa e bela. (...) Eles me lembram enfeites cerâmicos ou, como *In the Park*, uma criação sagaz e encantadora, mais adequada para tapeçarias. (...) Os pintores ingleses fariam bem em visitar esta exposição, não porque Bandeira seja um grande pintor, mas porque ele é um soberbo artesão e veicula tão fortemente uma efervescente alegria de viver, que nossos contemporâneos tão assiduamente rejeitam. Mas eu gostaria que ele não tivesse abandonado seu antigo estilo, mais pessoal e comunicativo, e não sentisse a necessidade de entreter-nos todo o tempo. Ele já mostrou que é capaz de declarações de significado mais profundo e duradouro.<sup>63</sup>

Ao oposto dos outros críticos mencionados, Spencer apresenta-se como um conhecedor do trabalho do brasileiro, lastimando uma mudança recente de estilo, direcionada para o que ele chama de “abstração decorativa” e recriminando o artista por preocupar-se demasiadamente em seduzir o espectador. A natureza ornamental das pinturas abstratas de Bandeira, assim como seu caráter exuberante e seus elaborados efeitos cromáticos, chamou a atenção de diversos comentadores no Brasil e no exterior, os quais, como veremos, interpretaram-nos de maneira diversa.

Enquanto Bandeira tentava lançar-se de forma mais contundente no mercado internacional, assistíamos no Brasil aos primeiros sinais do desgaste da vanguarda concreta, assim como a progressiva aceitação da abstração informal ou gestual no cenário artístico nacional. Teria sido o fato de ter tomado conhecimento dessa mudança de gosto que o levou a retornar ao Brasil em 1959, pouco

<sup>63</sup> SPENCER, Charles. “Joie de Vivre”. *Art news and review*. Londres, 25 jun., vol VII, no 11, 1955, p. 10.

Bandeira à l'étranger et il nous semble utile de le citer dans sa quasi-totalité :

Antônio Bandeira est né au Brésil et, depuis 1945, a travaillé principalement à Paris. Au cours des cinq ou six derniers mois, il est resté à Londres et sa première exposition dans le pays (...) montre un certain nombre de toiles qu'il a peintes ici. Elles offrent un spectacle de couleurs ravissantes des plus attrayants et gais et d'un goût exquis, mais, je pense, dénotent un talent dévoyé. Les travaux antérieurs de Bandeira témoignent eux aussi des qualités évoquées, mais alliées à une qualité illustrative délicate, impressionniste, presque calligraphique. La présente collection marque un tournant vers l'abstraction décorative; de fait, ces toiles constituent de charmantes décorations, légères, aériennes, spirituelles et magnifiquement peintes. (...) Elles rappellent des décorations en céramique ou, comme dans *In the Park*, une création charmante plein d'esprit, évoquent les tapisseries. (...) Les peintres anglais feraient bien de visiter cette exposition, non pas parce que Bandeira est un grand peintre, mais parce qu'il est réellement un superbe artisan et communique avec force cette bouillonnante “joie de vivre” que nos propres contemporains fuient avec tant d'assiduité. Mais je regrette qu'il ait abandonné son style plus personnel, plus communicatif des débuts et qu'il éprouve le besoin de nous divertir tout le temps. Il a montré qu'il était capable de choses d'une signification plus profonde et durable”.<sup>62</sup>

À l'opposé des autres critiques mentionnés, Spencer se pose donc en connaisseur du travail de Bandeira, déplorant un changement de style assez récent, orienté vers ce qu'il appelle une “abstração decorativa”, et reprochant à l'artiste son besoin de divertir. Cet aspect exubérant et hédoniste de sa démarche, clairement perceptible dans son attirance pour les effets chromatiques frappants, a retenu diversement l'attention des commentateurs de son travail, comme on verra par la suite.

Alors même que Bandeira tentait de se lancer sur le marché artistique international, on assistait aux premiers signes de l'essoufflement de l'avant-garde concrète et à la progressive infiltration de l'abstração informal ou gestuelle dans le paysage artistique national. Est-ce le fait d'avoir pris connaissance de ce changement de goût qui l'a incité à rentrer au Brésil en 1959, peu de temps avant l'ouverture de la Ve Biennale de São Paulo, manifestation où il exposera trois toiles? Avait-il l'espoir d'emporter finalement le prix du meilleur peintre national? Lors de son retour, Bandeira trouvera deux de ses plus fervents admirateurs chez Antônio Bento – qui accompagnait sa carrière depuis sa participation à l'exposition collective ayant eu lieu à Rio de Janeiro, chez Askanasy, en 1945 – et Jayme Maurício, les deux critiques brési-

<sup>62</sup> SPENCER, Charles. “Joie de Vivre”. *Art news and review*. Londres, 25 juin, vol VII, n° 11, 1955, p. 10.



liens les plus engagés dans la diffusion de l'abstraction non géométrique. En 1959, ce dernier prendra ouvertement sa défense dans un article où il saluait son retour:

A qui le jury accordera-t-il, cette année, le prix convoité du meilleur peintre brésilien présent à la Ve Biennale? À celui qui est le mieux représenté, sans perdre de vue d'éventuelles failles dans la sélection? À celui qui présente le plus grand nombre de tableaux, tout en prenant encore en compte cette sélection? Ou alors au peintre qui aura vraiment atteint un développement artistique sûr, plein, documenté, indubitable, et qui y sera représenté par de bons travaux? Dans ce dernier cas, nous avons l'impression que bien peu de candidats arriveront à la hauteur du peintre cearense Antônio Bandeira, aujourd'hui reconnu et applaudi dans tous les centres d'art internationaux, disciple de Wols, qu'il a su reconnaître il y a cinq ans, quand le père du tachisme mourait de faim à Paris, poursuivant ses idées dans une recherche sûre, cohérente et réussie.<sup>63</sup>

#### Les dernières années de Bandeira à Paris (1965-67)

Bandeira restera au Brésil de 1959 à 1965. Quoi-qu'il n'ait pas été élu meilleur peintre national à la Ve Biennale de São Paulo, il bénéficiera alors d'un accueil marchand et mondain notoire. Son travail sera assimilé sans difficulté par un marché de l'art en quête de produits inédits; les principaux musées et galeries d'art du pays présenteront alternativement son travail et des personnalités en vue à l'époque, telles l'écrivain Jorge Amado, le conservateur en chef du Musée d'art de São Paulo, Pietro Maria Bardi, ou encore les critiques Sérgio Milliet et Antônio Bento, signeront la préface des catalogues de ses expositions majeures. Pendant cette période, Bandeira a organisée des expositions personnelles au Musée d'art moderne de la Bahia, à Salvador, au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro et au Musée d'art de l'Université Fédérale du Ceará (deux fois) ainsi que dans les galeries São Luís (à São Paulo), Bonino (Rio de Janeiro et Buenos Aires), Gead (Rio de Janeiro), Querino (Salvador) et Atrium (São Paulo). Il participera en outre à quelques manifestations collectives dans le pays et à l'étranger, parmi lesquelles il convient de citer *Art latino-américain à Paris*, organisée par les artistes eux-mêmes au Musée d'art moderne de la ville de Paris aux mois d'août et de septembre 1962, et *105 Portraits de l'oiseau-qui-n'existe-pas*, exposition qui réunissait les dessins que cent cinq artistes avaient conçus autour d'un poème de Claude Aveline au Musée national d'art moderne de Paris en 1963. Il prendra aussi part à la VIe Biennale de São Paulo et sera un des artistes de la

tempo antes da abertura da V Bienal de São Paulo, manifestação da qual ele participaria com três telas? Tinha ele a esperança de obter o prêmio de melhor pintor nacional? Quando de seu retorno, Bandeira encontrará seus mais ferventes admiradores em Antônio Bento – que acompanhava sua carreira desde a exposição coletiva da galeria Askanasy, em 1945 – e Jayme Maurício, dois dos críticos brasileiros mais engajados na difusão da abstração não geométrica. Em 1959, este último tomará sua defesa em um artigo no qual saudava seu retorno:

A quem dará o júri, este ano, o ambicionado prêmio de melhor pintor brasileiro presente à V Bienal? Ao melhor representado, tendo em vista possíveis falhas da seleção? Ao que tem maior número de quadros, considerando ainda a tal seleção? Ou ao pintor brasileiro que tenha realmente alcançado um desenvolvimento artístico seguro, pleno, documentado, indubitável e que também se tenha feito representar com bons trabalhos? Neste último caso, temos a impressão de que bem poucos candidatos estarão à altura do pintor cearense Antônio Bandeira, hoje uma figura reconhecida e aplaudida em todos os centros internacionais de arte, discípulo de Wols, que ele soube reconhecer há 15 anos, quando então o grande pai do tachismo passava praticamente fome em Paris, prossequindo suas ideias numa pesquisa segura, coerente e bem sucedida.<sup>64</sup>

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

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

<sup>63</sup> MAURÍCIO, Jayme. "Antônio Bandeira, cearense vitorioso na Europa: candidato ao prêmio nacional da V Bienal". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 setembro 1959.

<sup>64</sup> MAURÍCIO, Jayme. "Antônio Bandeira, cearense vitorioso na Europa: candidato ao prêmio nacional da V Bienal". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 set. 1959.

tivamente –, integrou a representação brasileira da XXX Bienal de Veneza e enviou trabalhos para a VI Bienal de São Paulo.<sup>65</sup>

Suas telas desse período parecem expressar sua vontade de abolir toda ligação com o mundo exterior, toda forma que pudesse ser tomada enquanto tal, embora o pintor insistisse, em suas declarações, que a natureza continuava a ser sua fonte privilegiada de inspiração, afirmando, em 1959: “Embora catalogado no *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, de Michel Seuphor, não me considero absolutamente um pintor abstrato. Nos meus quadros parto sempre de um princípio figurativo – cidades, casas e o resto são as associações que vêm naturalmente. A interpretação, bem, isto é com o público”.<sup>66</sup> Dois anos mais tarde, por ocasião de sua segunda exposição individual na galeria São Luís, ele reafirmaria esses dizeres:

Meus guaches não estão presos ao abstracionismo. Não. São paisagens, marinhas, árvores, portos marítimos, cidades, enfim, apontamentos de viagem. Parto do realismo e, depois, vou aparando a rama até chegar ao ponto que a minha sensibilidade exige. Não sou um obstinado, um fanático. A natureza foi e será, sempre, o meu celeiro. Dela tenho retirado os motivos que têm emoldurado a minha caminhada artística. Como vê, não faço parte do grupo daqueles que se desumanizam. Sou uma criatura humana, e como tal, vivo.<sup>67</sup>

De qualquer modo, percebe-se em várias de suas obras dessa fase o predomínio de sua sensibilidade de colorista sobre seu desejo de construção. Preocupado em estabelecer uma relação mais imediata com o suporte pictórico, Bandeira dará prioridade ao gesto, recorrendo sistematicamente a gotejamentos e *drippings* em telas de grandes dimensões. Em pinturas como *Cidade vermelha* (Figura 9) ou *Paisagem azul* (Figura 10), a paleta é radiante e luminosa e a relação entre figura e fundo é fortemente contrastante. Os acordes cromáticos quentes e as pinceladas largas criam uma forte sensação decorativa. O próprio artista revelará ter consciência do risco de ceder a sua virtuosidade, ao declarar, em 1962: “Luto muito com a minha facilidade de colorista e desenhista. Tento fazê-la sóbria às

<sup>65</sup> A exposição 105 portraits de Poiseau-qui-n'existe-pas reuniu obras sobre papel de 105 artistas concebidas em torno de um poema de Claude Aveline. O desenho de Bandeira, realizado de fato em 1959, é sua única obra pertencente a uma coleção pública francesa. Um óleo sobre tela de Bandeira, Stormy Landscape, datado de 1955, encontra-se hoje no acervo do Museu de Seattle, em Washington, na coleção Norman e Amelia Davis. Esta obra participou da exposição individual de Bandeira em Londres, em 1955 e provavelmente também da de Nova Iorque.

<sup>66</sup> Apud PESSOA, Rosa. “Antônio Bandeira: Eu não me considero um pintor abstrato”. Revista Leitura. Rio de Janeiro, out. 1959, pp. 26-27.

<sup>67</sup> Apud SILVA, Quirino da. “Notas de arte: Antônio Bandeira”. Diário da Noite. São Paulo, 12 dez. 1961.

délégation brésilienne de la XXXe Biennale de Venise.<sup>64</sup>

Ses peintures de cette époque semblent exprimer sa volonté croissante d'abolir toute attache avec le monde extérieur, toute forme pouvant être tenue pour telle, même si l'artiste lui-même insistait, dans ses déclarations, sur les liens de sa peinture avec la nature, affirmant que celle-ci demeurerait sa source privilégiée d'inspiration. En 1959, par exemple, il avait déclaré: “Bien que catalogué dans le *Dictionnaire de la peinture abstraite* de Michel Seuphor, je ne me considère absolument pas comme un peintre abstrait. Dans mes tableaux, je pars toujours d'un principe figuratif - les villes, les maisons et le reste sont les associations qui me viennent naturellement. L'interprétation, eh bien, c'est l'affaire du public”.<sup>65</sup> Deux ans plus tard, lors de sa deuxième exposition personnelle à galeria São Luís, il reaffirmera ses dires :

Mes gouaches ne sont pas prisonnières de l'abstraction. Non, ce sont des paysages, des ports de plaisance, des arbres, des ports maritimes, des villes; bref, des croquis de voyage. Je pars du réalisme et, après, j'élague les branches jusqu'à atteindre le point que ma sensibilité exige. Je ne suis pas un obstiné, un fanatique. La nature est et sera, toujours, mon grenier. C'est de là que j'ai tiré les motivations qui ont guidé mon cheminement artistique. Comme vous voyez, je ne fais pas partie du groupe de ceux qui se déshumanisent. Je suis un être humain et, en tant que tel, je vis.<sup>66</sup>

Quoiqu'il en soit, ses compositions dénotent un sens constructif moins vigoureux qu'auparavant, où sa sensibilité de coloriste prend le dessus et l'expression l'emporte sur la composition. Dans le souci d'établir une relation plus immédiate à l'œuvre, Bandeira donnera la priorité au geste, en recourant systématiquement aux tracés hâtifs, aux projections et aux coulures. C'est le cas de diverses toiles de grand format exécutées dans le début des années 1960, tels *Ville rouge* [ill. 9] et *Paysage bleu* [ill. 10]. Dans celles-ci, la palette est gaie et lumineuse, et l'opposition entre figure et fond moins frappante. Les accords chromatiques chaleureux et les coups de pinceau déliés dégagent une nette sensation décorative. L'artiste lui-même démontrera qu'il avait conscience du danger de l'abandon au décoratif, se disant dès 1962 préoccupé par sa propre virtuosité: “Je lutte beaucoup contre ma facilité de coloriste et de

<sup>64</sup> Le dessin de Bandeira, qu'il avait réalisé en réalité en 1959, est aujourd'hui la seule de ses œuvres à figurer dans les collections publiques françaises. Une toile de Bandeira, Stormy Landscape, datée de 1955, se trouve aujourd'hui au Musée de Seattle, Washington, dans la collection Norman et Amelia Davis. Cette œuvre a figuré à l'exposition personnelle de Bandeira à Londres, en 1955, et probablement à celle de New York.

<sup>65</sup> Cité par PESSOA, Rosa. “Antônio Bandeira: Eu não me considero um pintor abstrato”. Revista Leitura. Rio de Janeiro, octobre 1959, p. 26-27.

<sup>66</sup> Cité par SILVA, Quirino da. “Notas de arte: Antônio Bandeira”. Diário da Noite. São Paulo, 12 décembre 1961.

dessinateur. J'essaye parfois de la rendre plus sobre, pour qu'elle acquière un équilibre".<sup>67</sup> Toutefois, cette même année il affirmera: "la beauté me prend généralement d'assaut, me cause un choc et m'impressionne irrémédiablement", révélant ainsi l'une des raisons probables de l'attachement au beau dont tém son travail.<sup>68</sup> Un an plus tard, dans un texte écrit de sa main et publié à l'occasion d'une exposition collective du Musée d'art moderne de la Bahia, il affirmera encore: "l'artiste n'est qu'un instrument qui doit capter la beauté et la poésie afin de les communiquer au monde".<sup>69</sup>

Si, dans son compte rendu de l'exposition londonienne de 1955, Charles Spencer, on s'en souvient, avait durement critiqué ce qu'il identifiait déjà à un "besoin de divertir le spectateur tout le temps", cinq ans plus tard l'écrivain Jorge Amado exaltera pour sa part la force de communication de l'œuvre de Bandeira: "Il a tant de choses à communiquer, tant de joie à exprimer, tant d'amour pour la vie, tant de fraternité, tant et tant d'aspiration! ne l'a rendu ni amer ni sceptique. (...) Son climat n'est pas celui de la haine, ni du dégoût. Son climat, son atmosphère, dans la vie comme dans sa peinture (sa peinture est sa vie), c'est l'amitié chaleureuse, la tendresse, la compréhension, un amour presque boulimique de l'existence, des choses, des êtres".<sup>70</sup> Dans un article de ton également élogieux, Antônio Bento écrira à ce sujet:

La peinture de Bandeira n'a pas beaucoup changé ces dernières années. Voilà ce que l'on peut constater dans cette exposition de la galerie Bonino. Mais l'on sent bien que l'artiste est aujourd'hui maître de ses moyens d'expression. (...) Il se peut que l'artiste joue parfois davantage sur la note sensible, ou même cherche à plaire à un public plus large. Mais il convient, à ce propos, de souligner que l'aspect hédoniste de l'art d'Antônio Bandeira relève d'un extrême bon goût, sont but étant clairement de réagir contre le "beau-repoussant", la laideur systématique que l'on voit de nos jours si souvent dans les œuvres de nombreux artistes informels.<sup>71</sup>

Malgré le succès commercial de son œuvre au Brésil, Bandeira se montre bien décidé à quitter à nouveau le pays pour l'Europe en 1962 à en croire ses déclarations de l'époque. Au critique Jayme Maurício, qui

vezes para que adquira equilíbrio".<sup>68</sup> Contudo, nesse mesmo ano, dirá que "[...] a beleza em geral me toma de assalto, causa-me choque e me impressiona irremediavelmente", revelando assim uma das prováveis razões do apego ao belo que se faz presente em sua obra.<sup>69</sup> No ano seguinte, em texto de sua autoria publicado por ocasião de uma exposição coletiva realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, ele afirmaria que "[...] o artista é apenas um instrumento que deve captar beleza e poesia a fim de transmiti-la ao mundo".<sup>70</sup>

Se Charles Spencer, já em 1955, criticava o caráter exuberante da pintura de Bandeira, no Brasil, Jorge Amado exaltaria sua força de comunicação: "Tanta coisa tem ele a comunicar, tanta alegria a expressar, tanto amor à vida, tanta fraternidade, tanta e tamanha inquietação. (...). Seu clima não é o ódio, não é o fastio. Seu clima, sua atmosfera, na vida e na pintura (sua pintura é sua vida) são a cálida amizade, a ternura, a compreensão, um amor quase glutão pela existência, às coisas, os seres".<sup>71</sup> De forma igualmente elogiosa, Antônio Bento diria a esse respeito:

Não mudou muito a pintura de Bandeira nos últimos anos. É isso o que se pode constatar de sua atual exposição da Bonino. Mas verifica-se que o artista está hoje seguro de seus meios de expressão. E consegue os efeitos desejados na grande maioria dos seus trabalhos. (...) É possível que o artista às vezes carregue um pouco mais na nota sensível, ou mesmo procure agradar a uma parte mais vasta do seu público. Mas, cumpre a esse respeito, ponderar que o aspecto hedonista da arte de Antônio Bandeira é feito com muito bom gosto tendo o claro objetivo estético de reagir contra o "belo-repelente", o feio sistemático que aparece hoje, com frequência, na obra de tantos informais.<sup>72</sup>

Contudo, apesar de seu trabalho contar com um maior número de defensores e do evidente sucesso comercial de sua obra no Brasil, Bandeira mostra-se, já em 1962, decidido a partir de novo para a Europa. Ao crítico Jayme Maurício, que lhe pergunta se "essa

<sup>67</sup> Cité par MAURÍCIO, Jayme. "Bandeira: Conservo a criança e minha pintura é de vivência". Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 octobre 1962. Au cours de cet entretien, Bandeira affirmera que "peindre est un acte gratuit. Nous contribuons à réjouir et ou encore émouvoir la société. (...) Ma peinture a un fond romantique et je n'en ai pas honte".

<sup>68</sup> "Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira". O Globo. Rio de Janeiro, 6 décembre 1962.

<sup>69</sup> BANDEIRA, Antônio. Catalogue Oito artistas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963.

<sup>70</sup> AMADO, Jorge. Catalogue Bandeira. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, janvier 1960.

<sup>71</sup> BENTO, Antônio. "Antônio Bandeira". Diário Carioca. Rio de Janeiro, 4 novembre 1962.

<sup>68</sup> Apud MAURÍCIO, Jayme. "Bandeira: Conservo a criança e minha pintura é de vivência". Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 out. 1962. Nessa mesma entrevista Bandeira dirá que "pintar é ato gratuito. Colaboramos para alegrar e comover a sociedade. (...) Minha pintura tem um fundo romântico e não me envergonho disso".

<sup>69</sup> "Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira". O Globo. Rio de Janeiro, 6 dez. 1962.

<sup>70</sup> BANDEIRA, Antônio. Catálogo Oito artistas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963.

<sup>71</sup> AMADO, Jorge. Catálogo Bandeira. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, jan. 1960.

<sup>72</sup> BENTO, Antônio. "Antônio Bandeira". Diário Carioca. Rio de Janeiro, 4 nov. 1962.

história de adeus ao Brasil [era] verdadeira” ele responderá:

Não sou botão para ter casa, nem maribondo. Volto a Paris, sim, porque é lá realmente que um artista pode respirar, mesmo respirar Brasil. Paris também precisa de sangue novo, é disso que a cidade se nutre. Agora, não tenho nenhuma intenção de deixar o Brasil definitivamente. A prova é que acabo de montar casa. Mas, para mim, casa feita dá uma vontade imensa de partir, de mudar. Fazer outra. O fato é que hoje sou homem de dois continentes, e o jeito é dividir-se.<sup>73</sup>

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

Lá trabalho melhor. Gosto de Paris, devo muito a ela. Quando estou aqui, sinto que preciso tomar um banho de Paris; quando estou lá, um daqui... Em Paris, vou trabalhar, expor, mostrar nossas coisas, filmes, discos, enfim, fazer um pouquinho pelo país. (...) Não vou sentir saudade. Porque sempre que viajo levo um pouco de Brasil, de suas coisas. Quando então retorno – e sempre retorno – é porque a saudade começa a se fazer sentir. E assim fico neste calvário. A vida toda.<sup>74</sup>

Sua exposição individual na galeria Bonino do Rio de Janeiro, realizada nos meses de outubro e novembro de 1962, será amplamente anunciada na imprensa nacional como seu evento de despedida do país. Alguns jornalistas chegaram a afirmar que ela teve de ser antecipada por causa da iminência de sua partida. Inexplicavelmente, porém, Bandeira permanecerá no Brasil até 1964, retornando para a França em outubro desse ano, ou seja, seis meses após o golpe de Estado militar. Um artigo anônimo publicado no jornal *Correio da Manhã* quando de seu embarque, estabelece uma relação entre esses dois acontecimentos:

O pintor Antônio Bandeira viajou ontem para a França, a bordo do Laennec. Disse que pretende ficar naquele país pelo menos dois anos, divulgando a arte brasileira, “até que a liberdade de criação e de opinião seja restabelecida no Brasil”. Levou 700 quilogramas de bagagem, tintas nacionais, móveis rústicos e utensílios indígenas, para a decoração de seu apartamento em Paris, onde pretende pintar em companhia de Di Cavalcanti. Pouco antes de o navio partir, às 18h. do pier da Praça Mauá, instado por jornalistas,

<sup>73</sup> Apud MAURÍCIO, Jayme. “Bandeira: Conservo a criança e minha pintura é de vivência”. Op. Cit.

<sup>74</sup> “Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira”, Op. Cit.

lui demandait si “cette histoire d’adieux au Brésil [était] vraie” il répondra:

Je ne suis pas un bouton qui cherche une boutonnière, ni un lion en cage. Je retourne à Paris, oui, parce que c’est là qu’un artiste peut vraiment respirer, même respirer le Brésil. Et Paris a besoin aussi de sang neuf, c’est de ça que la ville se nourrit. Ça ne veut pas dire que j’ai l’intention de quitter définitivement le Brésil. La preuve, c’est que je viens de m’acheter un appartement. Mais pour moi, une maison fine, ça donne une énorme envie de partir, de déménager. D’enn refaire une autre. Le fait est que, aujourd’hui, j’appartiens à deux continents, et le truc c’est de se couper en deux.<sup>72</sup>

Quelques mois plus tard, au cours d’un entretien, il évoquait à nouveau sa détermination de partir en ces termes:

Là-bas, je travaille mieux. J’aime beaucoup Paris, je lui dois beaucoup. Quand je suis ici, je ressens le besoin de prendre un bain de Paris; et quand je suis là-bas, un bain d’ici. À Paris, je vais travailler, exposer, montrer les choses d’ici, nos films, nos disques; bref, en faire un peu pour le pays. (...) Je ne vais pas avoir le mal du pays, parce que chaque fois que je pars, j’emporte un petit bout du Brésil, des choses d’ici. Quand je reviens - et je reviens toujours -, c’est que la nostalgie commence à se faire sentir. Et je vis donc ce calvaire. Tout le temps.<sup>73</sup>

Son exposition personnelle à la galerie Bonino de Rio de Janeiro, aux mois d’octobre et de novembre 1962, sera ainsi amplement annoncée dans la presse nationale comme étant la dernière avant son nouveau départ, son exposition d’adieu. Certains journalistes ont même affirmé qu’elle avait dû être anticipée à cause de l’imminence de l’événement. Bandeira, pourtant, ne repart pour la France que fin octobre 1964, six mois donc après le coup d’état militaire orchestré contre le gouvernement de gauche du président João Goulart, survenu le 31 mars 1964. Un article anonyme publié dans quotidien *Correio da Manhã* lors de son départ, et dont il s’empressera d’ailleurs de démentir les assertions, établit un rapport entre les deux événements:

Le peintre Antônio Bandeira est parti hier pour la France, à bord du Laennec. Il a dit qu’il pensait rester au moins deux ans dans ce pays, pour y divulguer l’art brésilien, “jusqu’à ce que la liberté de création et d’opinion soit rétablie au Brésil”. Il a emporté sept cents kilos de bagages, des tubes de gouache, des meubles rustiques et des objets indigènes pour décorer son appartement à Paris, où il prévoit de peindre aux côtés de Di Cavalcanti. Peu avant le départ du navire, à 18h du quai

<sup>72</sup> Apud MAURÍCIO, Jayme. “Bandeira: Conservo a criança e minha pintura é de vivência”. Op. Cit.

<sup>73</sup> “Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira”, Op. Cit.



de la Praça Mauá, assiégué par les journalistes, l'artiste cearense a dit que, après la “révolution”, il avait subi des pressions pour s'être lié à des intellectuels connus pour leur tendance progressiste. “Comme je ne peux pas créer sans me sentir libre et sous la contrainte, j'ai décidé de me retirer jusqu'à ce que se rétablisse, ici, le respect de l'intelligence et de la sensibilité”, a expliqué Antônio Bandeira.<sup>74</sup>

Bandeira, por sa part, s'empressera de démentir ces assertions. Deux mois plus tard, le même journal publiait des extraits d'une lettre que le peintre lui avait fait parvenir d'Europe, dans laquelle il déclarait “qu'il n'avait jamais quitté le Brésil sous la contrainte de quoi que ce soit” et qu'il y avait “toujours travaillé dans un climat d'amour et d'affection, entouré d'amis brésiliens de toutes les appartenances ethniques, sociales, politiques ou religieuses”.<sup>75</sup> Il est vrai que Bandeira, dont la vie s'est caractérisé par un déracinement fondamental, s'est toujours montré attaché à Paris. Toutefois, on peut supposer que le coup d'état l'a incité à prendre une décision qu'il retardait sans cesse, sans doute en raison du retentissement de son œuvre sur le marché de l'art national. Une déclaration de son ami de longue date, José Pedrosa, vient renforcer notre hypothèse:

Quand il est parti à Paris en 1965, il m'a demandé d'être son garant; et la persécution qu'il y a eu à l'époque, surtout contre moi, ça l'a mis en colère et il a tout soldé, il a tout vendu et laissé le soin à Bina Fonyatt de tout résoudre. Il m'a laissé la clé [de son appartement] pour que je la donne à Bina et il a embarqué. Je crois que c'est Bina qui a vendu l'appartement. Il était très fâché de la situation politique et il est parti. “Je m'en vais pour mon pays”, a-t-il dit.<sup>76</sup>

De plus, la décision de vendre l'appartement qu'il avait acheté avec la vente de ses tableaux au Musée d'art de l'Université Fédérale du Ceará, d'emporter divers meubles et objets de décoration et d'embarquer avec un total de sept cents kilos de bagage semble bien indiquer que, pour la première fois, Bandeira se préparait d'avance à un long séjour en Europe.

De fait, dès janvier 1965, il s'était confortablement installé dans un immeuble situé au n° 11 de la rue Surcouf, dans le septième arrondissement de Paris. L'exotisme et le bon goût de la décoration de son nouvel appartement lui vaudront un article dans le magazine *Elite*: “Rue Surcouf, dans un immeuble *up-to-date*, fait de verre, de métal et de marbre habite un peintre bré-

o artista cearense informou que depois da “revolução” vinha sendo pressionado por haver-se ligado a intelectuais conhecidos por suas tendências progressistas. “Como não posso criar sem liberdade e sob coação, resolvi retirar-me até que se restabeleça, aqui, o respeito à inteligência e à sensibilidade”, explicou Antônio Bandeira.<sup>75</sup>

Bandeira, no entanto, logo procurou desmentir tais asserções. Dois meses mais tarde, o mesmo jornal publicava trechos de uma carta que o pintor enviara para a redação, na qual afirma que “[...] nunca saí do Brasil coagido por coisa nenhuma” e que sempre criara com liberdade e num “[...] clima de amor e carinho, cercado por amigos brasileiros de todas as tendências étnicas, sociais, políticas ou religiosas”.<sup>76</sup> É verdade que Bandeira sempre se mostrou atraído por Paris. Entretanto, podemos supor que o golpe de Estado tenha-o levado a tomar uma decisão que ele postergava desde ao menos 1962, talvez em razão da boa acolhida de sua obra no mercado nacional. Uma observação de José Pedrosa, seu amigo de longa data, vem reforçar tal hipótese:

Quando ele [Bandeira] foi para Paris em 1965, ele quis que eu ficasse como procurador; com a perseguição da época, que eles fizeram principalmente comigo, ele ficou chateado, fechou tudo, vendeu e deixou tudo, uma procuração com o Bina Fonyatt pra resolver tudo. Deixou a chave comigo pra eu entregar para o Bina e embarcou. Acho que foi o Bina quem vendeu o apartamento. Ele ficou muito chateado com a situação política e foi embora. Vou embora pra minha terra, ele disse.<sup>77</sup>

Além disso, a iniciativa de desfazer-se de seu apartamento, comprado com o dinheiro da venda de seus quadros para o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, de levar diversos móveis e objetos decorativos e de embarcar com um total de 700 quilos de bagagem parece indicar que, pela primeira vez, Bandeira preparava-se para permanecer por um longo tempo na Europa. Efetivamente, já em janeiro de 1965, ele estava confortavelmente instalado em um imóvel situado na rue Surcouf, n° 11, no sétimo *arrondissement* de Paris. O exotismo e o bom gosto da decoração de seu novo apartamento valeram-lhe um artigo na revista *Elite*: “Rue Surcouf, em um imóvel *up-to-date*, feito de vidro, metal e de mármore, mora um pintor brasileiro bastante conhecido: Bandeira.

<sup>74</sup> “Pintura sem coação”. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 outubro 1964.

<sup>75</sup> “Bandeira retifica declarações”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º dezembro 1964.

<sup>76</sup> Déclaration de José Pedrosa à l'auteur. Propos enregistrés le 10 octobre 1996.

<sup>75</sup> “Pintura sem coação”. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 out. 1964.

<sup>76</sup> “Bandeira retifica declarações”. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º dez. 1964.

<sup>77</sup> Depoimento de José Pedrosa à autora. Entrevista concedida no dia 10 de outubro de 1996.

(...) Seu apartamento é um mundo onde tudo é feito para encantar o olhar e tornar agradáveis os mais ínfimos detalhes da vida”.<sup>78</sup>

Ao desembarcar em Paris pela terceira vez, Bandeira tinha mais de quarenta anos e havia chegado à sua maturidade artística. Contrariamente às ocasiões precedentes, era agora um pintor consagrado em seu país de origem e gozava de uma situação financeira estável, ou mesmo vantajosa. Foi talvez a combinação dessas duas situações que o fez adotar uma atitude mais prudente em relação à sua carreira internacional, conforme ressalta Antônio Bento: “Em Paris, somente se apresentará daqui a um ano ou mais, quando puder reaparecer com sucesso, apresentando algo novo, uma pintura longamente elaborada, fugindo à rotina da atualidade. Para essa futura estreia em Paris, já está elaborando novas ideias”.<sup>79</sup>

Se durante os dois anos que lhe restavam viver, Bandeira não pôde organizar nenhuma exposição individual, participou no entanto de diversas manifestações coletivas no exterior, a maior parte dedicadas à arte brasileira ou latino-americana em geral. Em fevereiro de 1965, cinco de suas telas figuraram na exposição *Brazilian Art Today*, realizada no *Royal College of Art de Londres*; em abril, Bandeira tomou parte em uma exposição similar, mas de menor envergadura, *Brazilian Contemporary Art Exhibition*, organizada pelo cônsul brasileiro de Nova Orleães e realizada na biblioteca da cidade. Em junho desse mesmo ano, uma de suas obras foi exibida no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, no âmbito da exposição *Artistes latino-américains de Paris*, cuja apresentação foi escrita por Denys Chevalier. No ano seguinte, ele participaria, com uma obra, do *Salon Comparaisons* e do *XX Salon de Mai*, realizados em Paris. Em 1967, alguns meses antes de sua morte, uma de suas últimas telas, *Jazz Bossa Nova*, figuraria na monumental exposição *L'âge du Jazz*, realizada no Museu Galliéra, e da qual participaram 130 artistas, sendo Bandeira o único brasileiro.<sup>80</sup> Esta foi sua última exposição.

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

Eu, depois de brincar muito com a vida, resolvi entrar num tratamento seriíssimo. Caí nas mãos de dois médicos, um geral e um otorrino que queriam me tratar mesmo, e ficaram abismados com a paciência que eu tinha com a minha rouquidão... Vai daí,

<sup>78</sup> “Un Brésilien à Paris: Chez Antônio Bandeira”. *Elite*. Paris, no 2, maio 1966.

<sup>79</sup> BENTO, Antônio. “Bandeira em atelier parisiense”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1965.

<sup>80</sup> Os escultores Albert Féraud e Michel Guino, assim como Camille Bryen, também participaram dessa exposição.

silien fort connu: Bandeira. (...) Son appartement est un monde où tout est fait pour réjouir l'œil et rendre agréables les plus infimes détails de la vie”.<sup>77</sup>

Bandeira avait donc franchi la quarantaine et parvenait à sa maturité artistique lorsqu'il a débarqué en Europe pour la troisième fois. Contrairement aux occasions précédentes, il était désormais un peintre consacré dans son pays et jouissait d'une situation financière stable, sinon avantageuse. C'est peut-être la combinaison de deux choses qui lui fera adopter une attitude plus prudente vis-à-vis de sa carrière internationale, à en croire Antônio Bento, qui affirmait qu' “à Paris, il ne se présentera pas que d'ici un an ou plus, lorsqu'il pourra réapparaître avec succès, en présentant quelque chose d'originale, une peinture longuement élaborée, échappant à la routine de l'actualité. Pour cette future renouveau parisien, il est déjà en train d'élaborer d'autres idées”.<sup>78</sup>

Si, durant les deux années qui lui restaient à vivre, Bandeira n'a finalement pu organiser aucune exposition personnelle, il a néanmoins participé de diverses manifestations collectives à l'étranger, la plupart étant en réalité dédiées à l'art brésilien ou latino-américain en général. En février 1965, il prenait part, avec cinq toiles, à une grande exposition sur l'art brésilien contemporain, *Brazilian art today*, réalisée au Royal College of Art de Londres, et en avril à une exposition similaire, mais de moins envergure, *Brazilian Contemporary Art Exhibition*, organisée par le consul du Brésil de la Nouvelle-Orléans et réalisée à la bibliothèque de la ville. En juin de cette même année, une de ses œuvres les plus récentes fut présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris dans le cadre de l'exposition *Artistes latino-américains de Paris*, dont la préface du catalogue fut rédigée par le critique Denys Chevalier. L'année suivante, il participera, toujours à Paris, du *Salon Comparaisons* et du *XXe Salon de mai*, en y exposant une œuvre. En 1967, quelques mois avant sa mort, l'une de ses dernières toiles, *Jazz Bossa Nova* figurera à l'exposition monumentale *L'âge du Jazz*, réalisée au Musée Galliéra, et à laquelle ont participé cent trente artistes, Bandeira étant le seul brésilien.<sup>79</sup> C'est la dernière exposition à laquelle il a pris part.

Depuis quelque temps, Bandeira souffrait d'un problème des cordes vocales, sa voix se faisant chaque jour plus rauque. En août 1967, il écrivait à un ami brésilien, l'architecte Bina Fonyatt, pour lui faire part de sa décision de se faire soigner:

<sup>77</sup> “Un Brésilien à Paris: Chez Antônio Bandeira”. *Elite*. Paris, n° 2, mai 1966.

<sup>78</sup> BENTO, Antônio. “Bandeira em atelier parisiense”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 janvier 1965.

<sup>79</sup> Les sculpteurs Albert Féraud et Michel Guino, ainsi que Camille Bryen, ont également pris part à cette exposition.

Après avoir beaucoup joué avec la vie, j'ai résolu de commencer un traitement très sérieux. Je me suis livré aux mains des médecins, un généraliste et un oto-rhino qui voulaient réellement me soigner, et ils ont été ébahis de voir avec quelle patience j'endurais ma voix rauque... De là, je me suis fait faire une radiographie de tout le corps et de la gorge. Naturellement et heureusement, je n'ai aucune maladie maligne ou contagieuse, pas de cancer, rien. C'est une laryngite très aiguë qu'il faut soigner (...). Grâce à Dieu, tout va très bien et bientôt je serai en pleine forme.<sup>80</sup>

Deux mois plus tard, le six octobre, il entra à la clinique Victor-Massé, située au 15, cité Malesherbes, dans le 9<sup>e</sup> arrondissement de Paris, pour y subir une intervention chirurgicale et se faire extraire un polype des cordes vocales. Son cœur ne résistera pas à l'anesthésie générale, et il mourut à l'âge de 45 ans.

Son ami Antônio Bento, qui se trouvait à Paris à cette époque, fut sans doute l'une des dernières personnes à le voir en vie. Quelques jours après la mort de l'artiste, il évoquera dans un article les circonstances de son décès et de leur dernière rencontre

La veille de son hospitalisation, nous nous étions rencontrés à la galerie Debret, attachée à l'Ambassade du Brésil, pour le vernissage de l'exposition commune de Antônio Dias et de Roberto Magalhães. (...) Ensuite, nous sommes allés chez Guilherme Figueiredo, qui recevait des amis après le vernissage. On lui avait interdit de boire de l'alcool et, montrant un verre de coca-cola, il me disait joyeusement, avec une voix altérée par son affection à la gorge: "Ne dis à personne à Rio que je bois du coca-cola!" (...) En le voyant bavarder, insouciant et heureux, avec sa silhouette majestueuse se détachant du cercle d'amis et rappelant celle d'un maharajah ou d'un potentat oriental, le peintre Corneille a fait cette remarque: "Bandeira, c'est une belle tête!" Qui aurait pu penser ce soir-là que Bandeira n'avait plus que deux jours à vivre?<sup>81</sup>

Sa mort a fait immédiatement la une de nombreux quotidiens brésiliens. Toutefois, les premières informations données sur les conditions de celle-ci ou encore sur l'enterrement étaient vagues et contradictoires. En réalité, on attendait la décision de la famille de l'artiste pour savoir si son corps serait inhumé à Paris ou

fiz radiografia de corpo inteiro e da garganta, naturalmente e felizmente não tenho nenhuma doença maléfica ou contagiosa, nem câncer, nem nada. É uma laringite muito aguda que precisa ser tratada. (...) Graças a Deus, tudo vai muito bem e breve estarei em forma absoluta.<sup>81</sup>

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

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

Na véspera do seu internamento na clínica, encontramos-nos na Galerie Debret que funciona junto à Embaixada do Brasil, no *vernissage* da exposição conjunta de Antônio Dias e Roberto Magalhães. (...) Depois fomos juntos ao apartamento de Guilherme Figueiredo, que recebia alguns amigos, após o *vernissage*. Proibido de tomar bebidas alcoólicas, mostrando o seu copo de Coca-Cola, ele dizia-me alegremente, numa voz abafada pela afecção da garganta: "Não diga a ninguém no Rio que eu estou bebendo Coca-Cola!" (...) Vendo-o conversando despreocupado e feliz, com a sua figura majestosa, que se destacava na roda de amigos, lembrando a de um marajá ou de um potentado oriental, o pintor Corneille fez esta observação: *Bandeira, c'est une belle tête!* Quem poderia pensar, naquela noite, que Bandeira iria ter apenas mais dois dias de vida?<sup>82</sup>

Seu falecimento foi amplamente noticiado pelos jornais brasileiros. As primeiras informações publicadas sobre as condições de sua morte ou ainda sobre seu enterro eram vagas e contraditórias, pois esperava-se a decisão da família do artista para saber se seu corpo seria enterrado em Paris ou embalsamado e repatriado ao Brasil. No dia 9 de outubro, o jornal *O Globo* noticiava brevemente a decisão final da família de Bandeira e reproduzia um telegrama enviado pelo governador do Estado do Ceará, Plácido Castelo, à embaixada do Brasil em Paris: "Em nome da família do pintor

<sup>80</sup> "Doença não preocupava o artista Bandeira". Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 11 outubro 1967.

<sup>81</sup> BENTO, Antônio. "Antônio Bandeira". Última hora, Rio de Janeiro, 13 outubro 1967. L'escrivain Guilherme Figueiredo fut l'un des premiers à accourir à la clinique lors de la mort de Bandeira. Il était d'avis que son décès avait été dû à une mauvaise assistance: "Bandeira est mort dans une clinique près l'église de la C'était une clinique sans aucun équipement; il n'y avait même pas de ballon d'oxygène. À mon avis, ce n'était pas une clinique habilitée à faire ce type d'opération". Déclaration de Guilherme Figueiredo à l'auteur. Propos enregistrés le 29 septembre 1996.

<sup>81</sup> Apud "Doença não preocupava o artista Bandeira". Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 11 out. 1967.

<sup>82</sup> BENTO, Antônio. "Antônio Bandeira". Última hora, Rio de Janeiro, 13 out. 1967. Segundo o escritor Guilherme Figueiredo, amigo de Bandeira, ele "foi operado em uma clínica sem nenhum recurso, nem balão de oxigênio tinha. Na minha opinião, não era uma clínica habilitada a fazer esse tipo de operação". Depoimento de Guilherme Figueiredo à autora. Entrevista concedida no dia 29 de setembro de 1996.

Antônio Bandeira, autorizo o sepultamento do seu corpo em Paris, devendo as despesas correrem por conta do Governo cearense, desejoso de prestar, diretamente, uma homenagem ao grande artista que o Ceará acaba de perder”.<sup>83</sup> Os obséquios ocorreram às 10h30 de sábado, dia 14 de outubro, na igreja Saint-Jacques-du-Haut-pas e a inumação no cemitério de Bagneux-sur-Seine. O atestado de óbito dá como último endereço do pintor o nº 16 da rue Pierre Nicolle no 5º *arrondissement* de Paris. Vinte anos mais tarde, graças a uma ação conduzida pelo artista José Tarcísio e apoiada por diversos artistas brasileiros, e após longas negociações entre o governo do Ceará e a Embaixada do Brasil na França, o corpo de Bandeira foi exumado, repatriado ao Brasil e enterrado em sua cidade natal.

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

Sábado último, por volta de meio-dia, o pintor brasileiro Antônio Bandeira foi enterrado no Cemitério de Bagneux, fora da Porta de Orléans, na margem esquerda que ele tanto amava. (...) Éramos bem uns 300 amigos que o acompanhavam, brasileiros e franceses. Antes, na igreja de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, ouvimos a missa falada e cantada em francês. (...) Precipitada ou evitável, sua morte é estranha à impressão de inesgotável vitalidade que Bandeira transmitia, pessoalmente e no que pintava. Com aquele ar de Otelo despreocupado e alegre, e os quadros radiantes, Bandeira parecia tão talhado para a longevidade como aquelas árvores do seu Ceará que vencem secas e secas em pleno verdor. (...) Paris não largava Bandeira porque este tinha no seu trabalho criador uma alegria perene. Até sua barbicha era diferente das barbas tristounhas daqui. E seus quadros guardaram até o fim sua capacidade de irradiação, como se vivessem a forçar a moldura para ganhar a parede inteira.<sup>84</sup>

O segundo depoimento, publicado dia 18 de outubro em *Les lettres françaises* é de Denys Chevalier e com ele concluirei este artigo:

Apesar de nenhum convite ter sido enviado, por falta de tempo, a igreja de Saint-Jacques-du-Haut-Pas estava quase repleta, sábado passado, para a missa dos mortos, pois Antônio, em 20 anos de vida parisiense, soube conquistar a estima e a amizade de todos em

embaumé et rapatrié au Brésil. Le 9 octobre, *O Globo* faisait part, dans une brève notice, de la décision finale de la famille de Bandeira et reproduisait le télégramme envoyé par le gouverneur de l'État du Ceará, Plácido Castelo, à l'Ambassade du Brésil à Paris: “Au nom de la famille du peintre Antônio Bandeira, j'autorise l'inhumation de son corps à Paris, les frais devant être pris en charge par le gouvernement cearense, qui souhaite rendre, directement, un hommage au grand artiste que le Ceará vient de perdre”.<sup>82</sup> Les obsèques ont lieu le samedi 14 octobre dans l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas et l'inhumation au cimetière de Bagneux-sur-Seine. L'acte de décès mentionnera comme la dernière adresse de l'artiste le nº 16 de la rue Pierre Nicolle dans le 5e arrondissement de Paris. Vingt ans plus tard, grâce à une action conduite par l'artiste José Tarcísio et soutenue par divers artistes brésiliens et après de longues négociations entre le gouvernement du Ceará et l'Ambassade du Brésil en France, le corps de Bandeira sera exhumé, rapatrié au Brésil et enterré à sa ville natale.

Nous reproduirons ici, dans leur quasi-totalité, deux témoignages émus qui ont rendu compte de l'atmosphère de consternation et de stupeur qui régnait dans l'enterrement de l'artiste, mais qui révèlent aussi la popularité du personnage et l'ampleur de l'amitié qu'il avait su s'attirer au cours de sa vie errante. Le premier est de la plume de l'écrivain brésilien Antônio Callado:

Samedi dernier aux environs de midi, le peintre brésilien Antônio Bandeira a été enterré au cimetière de Bagneux, près la Porte d'Orléans, sur cette rive gauche qu'il aimait tant. (...) Nous étions bien quelques trois cents amis brésiliens et français à l'accompagner. Devant l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas, nous avons assisté à la messe, dite et chantée en français. (...) Précipitée ou évitable, sa mort ne cadre pas avec la sensation de vitalité inépuisable que transmettait Bandeira dans sa personne comme dans sa peinture. Avec son allure d'Othello insouciant et joyeux et ses tableaux radieux, Bandeira paraissait tant taillé pour une longue vie que ces arbres de son Ceará qui traversent des sécheresses en conservant toute leur verdure. (...) Paris ne voulait pas laisser partir Bandeira, parce que son travail créatif dégageait une joie impérissable. Même sa barbiche était différente des barbes tristounettes d'ici. Et ses tableaux ont gardé jusqu'à la fin leur capacité d'irradiation, comme animés d'une vie leur faisant forcer les limites du cadre pour gagner le mur entier.<sup>83</sup>

Le second témoignage, qu'ont publié le 18 octobre *Les lettres françaises*, est celui fort ému de Denys Chevalier. Il servira de conclusion à cet article:

<sup>83</sup> “Família autoriza o sepultamento de Bandeira em Paris”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 out. 1967.

<sup>84</sup> CALLADO, Antônio. “A morte de Antônio Bandeira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 out. 1967.

<sup>82</sup> “Família autoriza o sepultamento de Bandeira em Paris”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 octobre 1967.

<sup>83</sup> CALLADO, Antônio. “A morte de Antônio Bandeira”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 octobre 1967.



Bien que, faute de temps, aucun faire-part n'ait été envoyé, l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas était quasi pleine, samedi dernier, pour la messe des morts, tant Antônio, en vingt ans de vie parisienne, par son talent, sa gentillesse et sa générosité avait su conquérir l'estime et l'amitié de tous. Avec lui, c'est une figure légendaire du Saint-Germain-des-Prés de l'époque héroïque qui disparaît. Mais qui pourra jamais oublier sa silhouette massive, la gravité extraordinaire de sa voix, sa face large, comme celle d'un lion, éclairée par un chaleureux sourire? À 45 ans, Antônio Bandeira n'était pas seulement le plus grand peintre brésilien contemporain, il était aussi, dans l'École de Paris, un artiste de premier plan et c'est l'École de Paris tout entière, pas seulement ses amis, collectionneurs ou marchands, qui se trouve aujourd'hui frappée, amputée, mutilée dans sa chair et dans son esprit par la disparition de celui qui, fidèle au choix qu'il avait fait de la France et de Paris, repose désormais parmi nous. Du taudis de la rue Xavier-Privas, où je le connus, à son arrivée ici, aux grands hôtels ou aux studios ultramodernes, de son atelier aux innombrables bistrotts dont son assiduité fit la fortune, des expositions ou vernissages chez Castel, Régine et autres, Antônio Bandeira ne cessa de promener, avec une inimitable nonchalance, son équanimité, son désintéressement, sa générosité. Plus que généreux, c'est fastueux que je devrais dire. Bandeira était un seigneur.<sup>84</sup>

função de seu talento, gentileza e generosidade. Com ele, é uma figura legendária da época heroica de Saint-Germain-des-Prés que desaparece. Mas quem poderá esquecer sua silhueta maciça, sua voz extraordinariamente grave, seu rosto largo como o de um leão, iluminado por um sorriso cordial? Aos 45 anos, Antônio Bandeira não era somente o maior artista brasileiro contemporâneo, ele era também, na Escola de Paris, um artista de primeiro plano e é toda a Escola de Paris, não somente seus amigos, colecionadores e *marchands*, que se encontra hoje chocada, amputada, mutilada em sua carne e em seu espírito pelo desaparecimento daquele que, fiel à escolha que fizera da França e de Paris, repousa agora entre nós. Da habitação miserável da rua Xavier-Privas, onde eu o conheci, quando de sua chegada aqui, aos grandes hotéis ou apartamentos ultramodernos, de seu ateliê aos inumeráveis bistrôs que frequentava com assiduidade, às exposições ou vernissages *chez* Castel, Régine e outros, Antônio Bandeira, com uma indolência inigualável, não cessou de propalar sua equanimidade, seu desprendimento, sua generosidade. Mais do que generoso, Bandeira era suntuoso. Bandeira era um nobre.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> CHEVALIER, Denys. "Antônio Bandeira". Les Lettres Françaises. Paris, semaine du 18 au 24 de octobre 1967, p. 29.

<sup>85</sup> CHEVALIER, Denys. "Antônio Bandeira". Les Lettres Françaises. Paris, 18-24 out. 1967, p. 29.



1 Antônio Bandeira. *Morro do moinho*, 1942

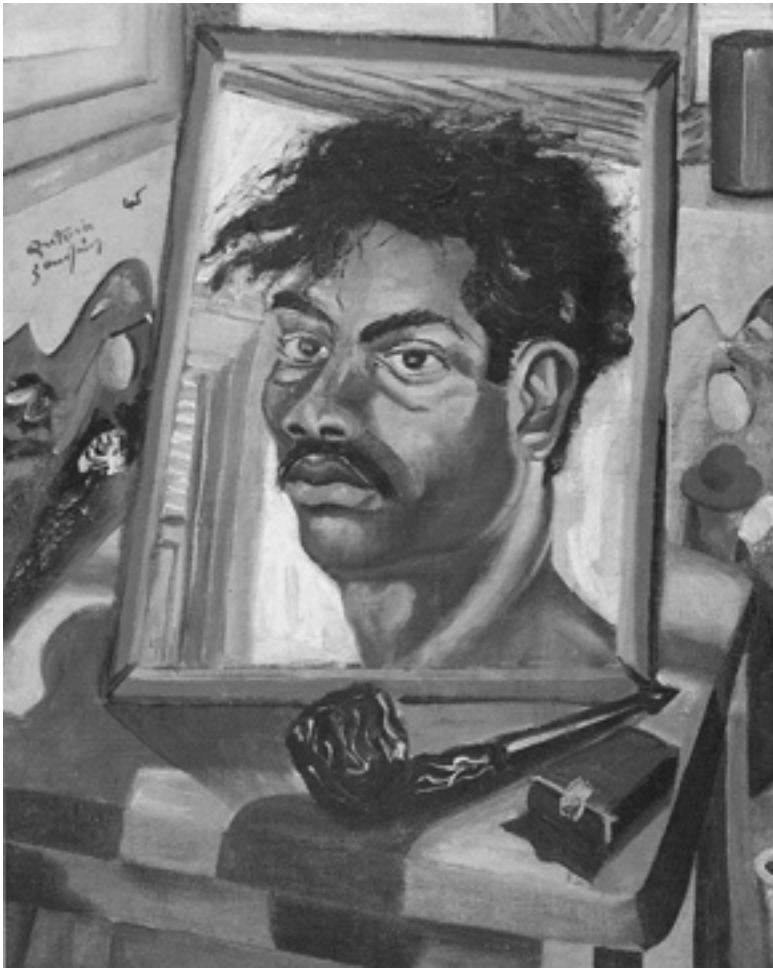
2 Antônio Bandeira. *Os desempregados*, 1944



1

2





3

3 Antônio Bandeira.  
*Autorretrato no espelho*, 1945

4 Antônio Bandeira.  
*Cidade*, 1949



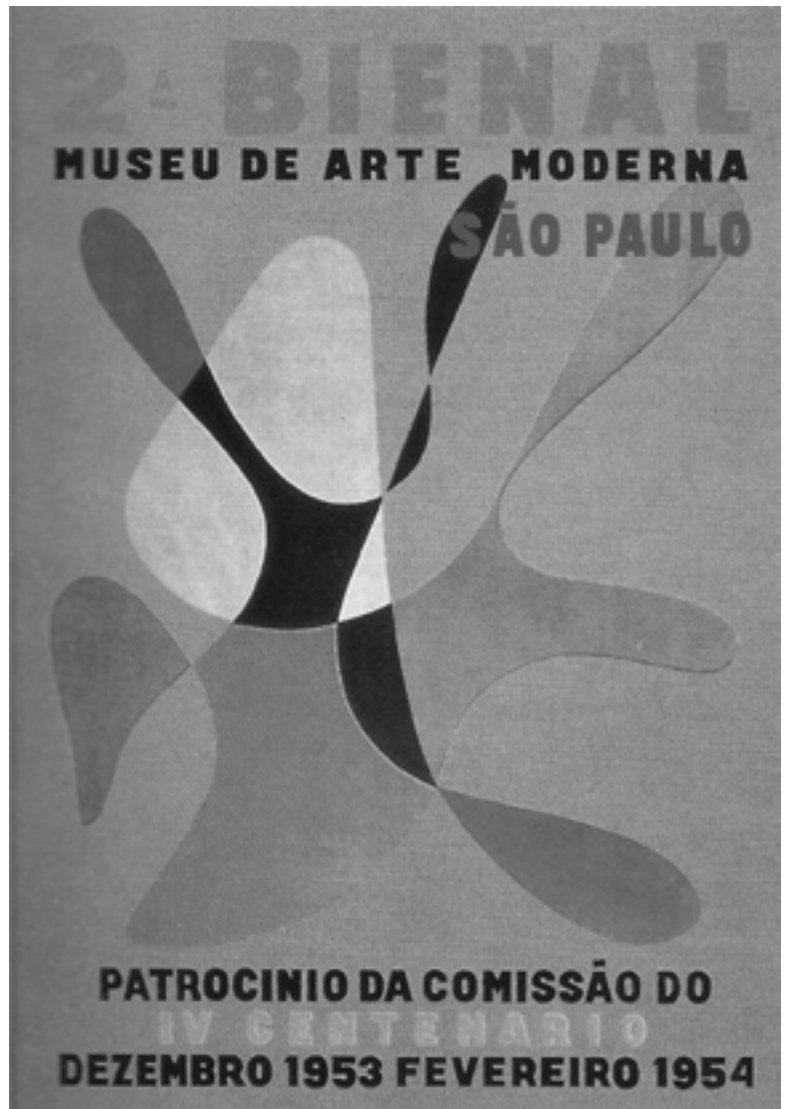
4





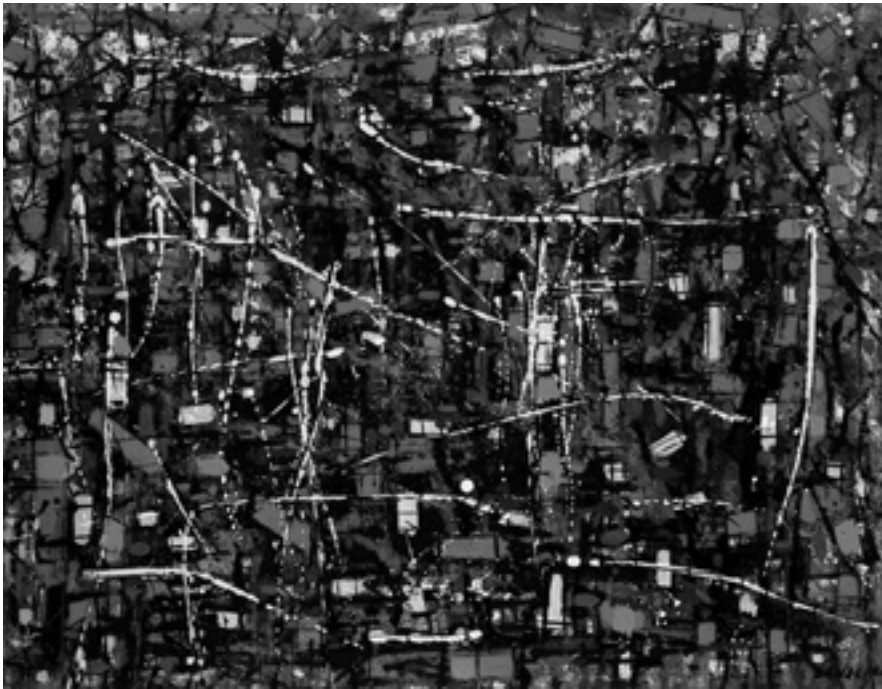
5

6

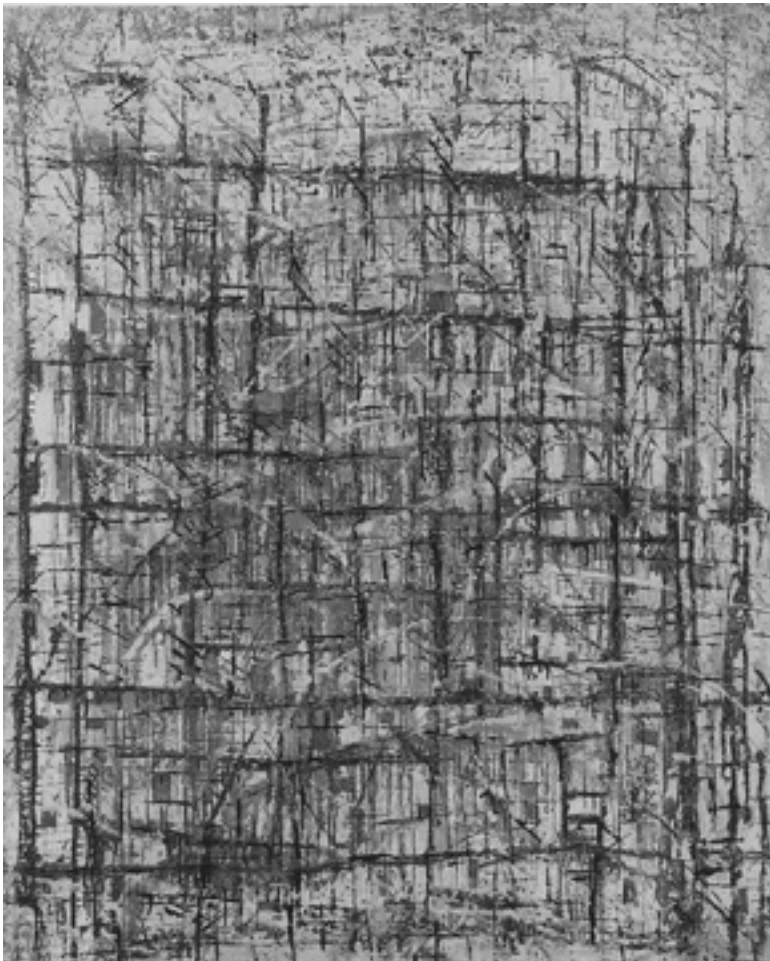


5 Antônio Bandeira.  
*Natividade*, 1949

6 Cartaz da II Bienal  
Internacional de São  
Paulo



7



8

7 Antônio Bandeira.  
*A grande cidade iluminada*, 1953

8 Antônio Bandeira.  
*Cidade*, 1953



9 Antônio  
Bandeira.  
*Cidade vermelha*,  
1960



9

10 Antônio  
Bandeira.  
*Paisagem azul*,  
1960



10