

Antonio Bandeira, Vieira da Silva e a arte abstrata no Brasil e na França

Maria de Fátima Morethy Couto

Considerado pela crítica brasileira “o introdutor da abstração lírica no país”, Antonio Bandeira (1922-1967) iniciou sua carreira no final dos anos 30, em Fortaleza, no Ceará. Em 1945, mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade em que permaneceu pouco tempo, já que no ano seguinte obteve bolsa de estudos da Embaixada da França no Brasil e partiu para Paris. Fascinado pela diversidade cultural da capital francesa, Bandeira aí residiu durante mais de dez anos, em três períodos distintos: 1946-1950, 1954-1959 e 1965-1967. Sua morte inesperada, ocorrida em 1967, em Paris, durante uma pequena cirurgia nas cordas vocais, deixou em suspenso uma carreira bem-sucedida, mas cujo reconhecimento internacional está longe de ser o imaginado no Brasil.

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. Durante sua primeira estada em Paris, de 1946 a 1951, Bandeira tomou conhecimento da arte abstrata, então predominante na Europa, impressionando-se fortemente pelo trabalho de alguns artistas que propunham relação direta e emocional com o suporte pictórico, alheia a regras e a decisões preconcebidas. A frequência de museus e de galerias de arte na Europa, a convivência com alguns artistas da jovem vanguarda parisiense, especialmente com Wols, Mathieu e Bryen, 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, provocaram reviravolta decisiva e fundamental em seu trabalho.

Várias de suas telas já foram também comparadas, tanto por críticos brasileiros quanto europeus, às obras da portuguesa Vieira da Silva (1908-1992), artista que gozava de grande reputação na França do pós-guerra e que havia residido no Brasil entre 1941 e 1947. Ambos interessavam-se pelo tema das cidades, dos aglomerados urbanos e se esforçavam em tornar inoperante a oposição entre figuração e abstração. Conferiam títulos evocativos



a suas obras, tomando a natureza como celeiro. Segmentavam o espaço da tela, estilhaçavam formas, buscavam a ambiguidade mas, ao mesmo tempo, construíaam tramas lineares que estruturavam suas composições e aplicavam suas pinceladas com minúcia. Criavam estruturas sólidas que "convidavam à fluidez dinâmica", conforme observou Alberto de Lacerda em texto sobre o trabalho da artista portuguesa.¹ Embora Bandeira jamais tenha sido amigo íntimo do casal Arpad Szenes-Vieira da Silva, creio que ele se interessou pelo trabalho de Vieira da Silva, em especial durante a década de 1950, conforme discutirei adiante.

Não se trata, porém, de afirmar que as semelhanças formais entre algumas de suas obras anulam os traços de autoria nem tampouco de defender que os dois trabalhos tenham a mesma densidade e profundidade. Há diferenças marcantes entre os dois artistas, tanto de temperamento quanto de técnica e de objetivos artísticos. Bandeira, como veremos, se deixará levar por sua facilidade de colorista e tentará, cada vez mais, seduzir o espectador por meio de efeitos plásticos exuberantes, enquanto Vieira da Silva não cessará de aprofundar sua pesquisa sobre as possibilidades de organização do espaço pictórico, criando jogos perspectivos, ritmos e tensões formais cada vez mais refinados.

Une-os, contudo, forte apreço pela pintura, entendida enquanto ofício e modo de expressão absolutamente individual. Une-os ainda forte vínculo com a cidade de Paris, que consideravam o centro mundial das artes, a despeito da explosão do mercado de arte norte-americano a partir do final dos anos 1950. Todavia, enquanto a obra de Vieira da Silva obteve reconhecimento duradouro no cenário artístico francês e mesmo internacional, Bandeira é hoje nome completamente esquecido na cidade em que escolheu viver e, por acaso, veio a falecer.

A primeira temporada de Bandeira em Paris e seu interesse pela arte informal

Ao partir para a França, em março de 1946, Bandeira era um jovem artista provinciano de 23 anos, autor de telas que, em sua maioria, retratavam figuras do povo em cenas do cotidiano por meio de pinceladas vigorosas, de um desenho tosco e de cores contrastantes. Se em Fortaleza ele já se fizera notar pois participara de um movimento de renovação das artes na região, promovido pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP, no cenário nacional era ainda desconhecido. Participara apenas de algumas poucas exposições coletivas, entre elas o IX Salão de Belas-Artes de São Paulo (no qual conquistou medalha de bronze) e o LI Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Muito se especulou no Brasil sobre as razões que fizeram com que um pintor cuja carreira havia apenas começado fosse um dos agraciados com a bolsa da embaixada francesa. Na realidade, a seleção dos bolsistas não obedeceu a critérios precisos. 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 e, de maneira mais ampla, opor-se à influência crescente dos Estados Unidos na América Latina. 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. Bandeira foi o único pintor a figurar na lista de 21 candidatos enviada em fevereiro de 1946 para a França.²

No início de abril de 1946, os cinco bolsistas brasileiros de 1945-1946 embarcaram para Paris, integrando o grupo, além de Bandeira, figuras que se destacariam no cenário artístico brasileiro, como o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o historiador da arte Mário Barata e o escultor José Pedrosa. A chegada tardia na França – abril de 1946 em vez de setembro de 1945 – engendrou a recondução automática das bolsas para o período 1946-1947. No final de seu segundo ano como bolsista, Bandeira decide permanecer na França, apesar de sua situação financeira não ser nada confortável. Em entrevista concedida em abril de 1950, Bandeira declara: "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".³

Se nos é impossível retrair suas primeiras impressões do ambiente artístico parisiense, conseguimos recuperar algumas indicações a respeito de suas atividades artísticas e sociais. A bolsa de estudos permitia-lhe frequentar os ateliês da Escola Nacional Superior de Belas-Artes.⁴ De espírito independente, Bandeira logo se esquivou de abordagem pedagógica tradicional ao preferir desenhar a partir do modelo vivo na Academia de la Grande-Chaumière, na qual, segundo suas palavras, não havia "professores para atrapalhar o desenvolvimento natural e espontâneo do artista".⁵

Sua integração no circuito artístico parisiense de vanguarda deu-se de forma progressiva, sobretudo em função das amizades que conseguia fazer por conta de seu temperamento alegre e boêmio. Desse período, cabe-nos destacar sua participação na exposição *La rose des vents*, organizada pelo pintor Georges Mathieu na Galeria des Deux-

Iles, em outubro de 1948. Mathieu menciona essa exposição no livro em que discute o contexto parisiense do pós-guerra e evoca sua determinação em revelar ao público que "pintores originários de horizontes os mais diversos encaminhavam-se em direção a uma pintura decididamente lírica".⁶ 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 obra mágica, abordando a vidência paraóptica: não só a dimensão das formas e cores, mas a das ausências, das personalidades duplas, das lembranças, das ambivalências psíquicas e físicas.⁷

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 do movimento da "não figuração psíquica", rebatizado depois de "abstração informal", e que tentavam organizar diferentes manifestações coletivas para divulgar essa "arte outra" e encontravam apoio em algumas poucas galerias de arte recém-abertas. Em conjuntura marcada pelo culto tardio aos heróis da modernidade (Picasso, Braque, Léger e Matisse) e pelo apreço aos valores construtivos da arte moderna, uma pintura que, em consonância com a filosofia de cunho existencialista dominante na época, procurava "manter as formas em um estado de indecisão, de ambiguidade", valendo-se de efeitos de matéria e de textura para celebrar a espontaneidade do gesto e demonstrar a falência da razão, não poderia deixar de se revelar transgressora, conforme assinala Hubert Damisch em artigo sobre o tema.⁸ Não se tratava, porém, convém lembrar, de proposta radical de destruição da arte dos museus ou de rejeição de todas as convenções artísticas vigentes, mas de um desejo comum a alguns artistas e críticos de escapar dos grandes modelos ligados à tradição pictórica francesa. Citemos algumas das exposições inaugurais dessa nova pintura, realizadas na galeria René Drouin nos primeiros anos do pós-guerra.

Em 1945, Fautrier apresenta seus Réfens, uma série de pequenos quadros e algumas esculturas concebidos em torno de 1943, quando o artista, refugiando-se da Gestapo, encontrava-se escondido em uma clínica de repouso nos arredores de Paris. A experiência da guerra está na origem dessas composições fortemente empastadas, nas quais o trabalho com o suporte é privilegiado em detrimento de qualquer intenção de representação ordenada do tema.

No ano seguinte, Dubuffet organiza a segunda exposição individual de sua carreira, *Mirobolus, Macadam & Cie: les Hautes Pâtes*. Se na primeira seus trabalhos, inspirados em cenas da vida cotidiana e realizados com cores vivas e um desenho deliberadamente tosco, evocavam o universo infantil, agora o uso da cor é praticamente abolido em favor da matéria – *les hautes pâtes*. "A arte deve nascer da matéria (...) nutrir-se de inscrições, de traços instintivos", afirma o pintor em suas *Notes pour les fins lettrés*, publicadas nesse mesmo ano. "Pintar não é tingir (...) O gesto essencial do pintor é o de revestir (...) Apenas um pouco de lama já é suficiente, nada mais do que lama monocroma, se se trata unicamente de pintar."⁹

A terceira exposição, que provocou sensação de desconforto no meio intelectual parisiense, foi realizada em 1947. Trata-se da primeira mostra de pinturas a óleo de Wols, artista alemão residente na França que começara sua carreira como fotógrafo nos anos 30 e que era também conhecido por suas aquarelas de inspiração surrealista, representando cidades fantasmagóricas, povoadas por figuras enigmáticas e seres errantes. A violência e o caráter explosivo dos quadros de Wols surpreenderam seus contemporâneos, descreve Georges Mathieu, pintor de destaque no panorama parisiense dos anos 50 e que visitaria o Brasil em 1959:

Quarenta telas, 40 obras-primas. Cada uma mais fulminante, mais dilacerante, mais sanguinolenta do que a outra: um acontecimento considerável, sem dúvida o mais importante desde as obras de Van Gogh. O grito mais lícido, mais claro, mais patético do drama de um homem e de todos os homens. Saio dessa exposição transtornado (...) Depois de Wols, tudo deve ser refeito.¹⁰

Embora ignorado pelo grande público e desprezado por boa parte da crítica francesa, o trabalho desses jovens artistas logo atraiu a atenção e a simpatia de escritores da importância de Jean-Paul Sartre, Francis Ponge e Jean Paulhan. Sartre tornar-se-ia o grande defensor de Wols, considerando-o a expressão máxima do "existencialismo" em pintura. Francis Ponge e Jean Paulhan, por sua vez, escreveriam sobre o impacto dos *Reféns de Fautrier*, ressaltando seu caráter inovador. Hubert Damisch evoca alguns dos termos utilizados por esses autores para referir-se a essas poéticas:

trata-se, segundo Jean Paulhan, de uma precipitação na execução, de um caráter de esboço, de uma rejeição da direção na qual se dava a criação tradicional. Trata-se de uma renúncia a todo e qualquer projeto, a toda deliberação, a toda ideia preconcebida e de um abandono às virtudes mais ou menos imprevisíveis do gesto e do material (...) O informal recusa, por princípio, qualquer forma de

representação assim como de imitação, de verossimilhança: e se uma imagem aparece ao longo do processo pictórico, essa imagem não tem nada de cópia, de retrato.¹¹

Na leitura de seus defensores, várias dessas telas pareciam ter sido realizadas em momento de transe, de suspensão do juízo, sem intervenção do consciente. Segundo Michel Tapié, por exemplo, "o problema, agora, não consiste em substituir um tema figurativo por uma ausência de tema (...) mas sim em fazer uma obra, com ou sem tema, diante da qual (...) percebemos que pouco a pouco perdemos o pé, que somos compelidos a entrar em êxtase ou em demência".¹² Ao comentar o trabalho de Wols, também Jean Paulhan, em seu livro *Art informel. L'éloge*, recorre à imagem de um processo de criação feito à revelia do pintor: "A insolência, o choque, mais uma vez, não parecem provir do pintor. Tudo se passa como se ele não estivesse lá, como se seus exercícios, sua paciência, sua longa preparação tivessem-no habilitado apenas a deixar passar sem retoques os sinais que ele recebe do mundo".¹³

Às exposições individuais mencionadas, seguiram-se várias manifestações coletivas, agrupando diferentes artistas, de gerações e nacionalidades distintas, que se sentiram atraídos por tais questionamentos, como Mathieu, Bryen, Hartung, Soulages, Atlan e Riopelle. Algumas das mais importantes foram: *L'imaginaire*, realizada na galeria du Luxembourg em 1947; *HWPSMTB* e *White and Black*, apresentadas em 1948 nas galerias Colette Allendy e des Deux-Iles, respectivamente; *Véhéquences confrontées*, organizada por Michel Tapié na galeria Nina Dausset em 1951 e que reuniu pela primeira vez pintores americanos e italianos contemporâneos ao lado dos artistas atuantes em Paris. Michel Tapié foi determinante na promoção dos artistas "informais". Nesse mesmo ano, ele seria o responsável por outra exposição coletiva de grande importância, *Signifiants de l'informel*, na galeria Facchetti. Seu ensaio *Un art autre*, publicado em 1952 e escrito para acompanhar a exposição de mesmo título, revela a intensidade de seu envolvimento com a nova pintura. Vale lembrar ainda que 1951 foi o ano da publicação do panfleto do crítico Charles Estienne, *L'art abstrait est-il un Académisme?*, no qual ele expressava sua insatisfação com o caráter cada vez mais dogmático da abstração geométrica.

Bandeira realizou sua primeira exposição individual em Paris em outubro de 1950, na galeria du Siècle, localizada no número 168 do boulevard Saint Germain.¹⁴ Nela, apresentou 19 obras reunidas em quatro séries distintas: quatro Paisagens longínquas, dez Cidades, quatro Árvores e uma Natividade. Suas novas composições são ambíguas e revelam

seu embate contra a figuração: possuem formas indefinidas ou fragmentadas, contornos imprecisos, que escorrem pela tela. Vistas aéreas de cidades iluminadas e de paisagens urbanas, árvores e seres em germinação constituem seus motivos prediletos.

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".¹⁵

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.¹⁶ Mathieu assim se refere 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 gin-fizz. 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.¹⁷

Encerrada essa exposição, Bandeira decide terminar sua temporada na França, embarcando no mês seguinte para o Brasil. Logo realiza exposições no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, e no Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, em Fortaleza. Aos que lhe perguntavam sobre o teor das paisagens que realizara na Europa, Bandeira 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.¹⁸

Vieira da Silva e Antonio Bandeira

Em fevereiro de 1947, Vieira da Silva desembarcava na França com a intenção de retomar sua carreira na Europa, interrompida pela decisão de refugiar-se no Brasil em 1940 em função da delicada situação de Arpad Szenes, judeu de origem húngara. A pintora

de origem portuguesa instalara-se em Paris em 1928 e ali se casara com Szenes, também pintor, em 1930. Por se ter com ele casado, Vieira da Silva perdeu sua cidadania portuguesa, que tentaria reconquistar em 1939, nos poucos meses em que o casal permaneceu em Portugal antes de decidir deixar a Europa.¹⁹

É certo que Szenes e Vieira da Silva obtiveram pronto apoio do governo brasileiro durante sua estada no país e que aqui lograram conquistar admiradores sinceros e amigos fiéis, como os poetas Murilo Mendes e Cecília Meirelles, o jovem crítico Ruben Navarra e o pintor Carlos Scliar. É certo também que, por intermédio dos amigos, conseguiram realizar algumas exposições individuais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte em lugares de destaque. Em 1941 Szenes apresentou seu trabalho na Casa da Imprensa e em 1946 na Sala dos Arquitetos, no Rio de Janeiro; em 1942 Vieira da Silva expôs no Museu Nacional de Belas-Artes e em 1944 organizou uma individual na Galeria Askanasy. Em 1944, a convite do então governador do Estado de Minas Gerais, Juscelino Kubitscheck, ambos expõem no Palácio Municipal de Belo Horizonte.

Ressalte-se ainda que, graças à ação da poetisa Cecília Meirelles, Vieira da Silva obteve, em 1943, encomenda de um painel de azulejos para o refeitório dos estudantes da Escola Nacional de Agronomia, da atual Universidade Rural do Rio de Janeiro, situada no quilômetro 47 da antiga estrada Rio-São Paulo.²⁰ Contudo, segundo Nelson Aguilar, autor de vários estudos sobre a pintora portuguesa, Maria Helena "conheceu a crítica mais desfavorável de sua carreira no Brasil".²¹ A seu ver, as carreiras da pintora portuguesa e de seu marido não deslancharam no país em razão do forte engajamento do meio intelectual e cultural brasileiro em favor de uma arte figurativa especificamente nacional: "Havia um ar de autonomia em seu fazer [de Vieira da Silva] que desgostava os intrépidos defensores do modernismo brasileiro, partidários ferrenhos da pintura figurativa, da música narrativa, peças de teor épico, aptas a celebrarem as façanhas dos povos do Novo Mundo", afirma Aguilar.²²

Mário de Andrade, grande mentor do movimento modernista brasileiro, comentou, por ocasião da exposição de Vieira da Silva no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em julho de 1942, que sua obra mais parecia um "mero bordado". Dois anos mais tarde, ao analisar a mostra da pintora portuguesa na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, Geraldo Ferraz comparou o quadro *Jogo de xadrez* a uma "colcha de retalhos (arte doméstica – minha avó fazia a mesma coisa!) (...) mera aplicação decorativa que não merece ser comparada a uma epopeia".²³

A própria pintora evocou, em entrevista concedida vários anos mais tarde, algumas das dificuldades vivenciadas em sua estada no Brasil: "Por causa de Arpad, nossa situação [na Europa] tornou-se tão preocupante que decidimos partir para o Rio. Fizemos amizades maravilhosas, mas, do ponto de vista de nosso trabalho, logo compreendemos que era impossível ganhar nossa vida com a pintura".²⁴

Também Szenes recordar-se-ia de sua experiência no Brasil em termos semelhantes, confessando que se viu obrigado a dar cursos de pintura no Brasil "para ganhar a vida": "Fiz uma exposição e em vez de comprarem meus quadros, perguntaram-me se não poderiam trabalhar comigo. Foi assim, como disse, que me tornei professor. No final tinha quase 200 alunos".²⁵

Na França, ao contrário, Vieira da Silva veria sua reputação de artista abstrata consolidar-se rapidamente. De lá, escreve ao crítico brasileiro Rubem Navarra, autor do primeiro artigo publicado a seu respeito no Brasil, informando-lhe que, em Paris,

a arte abstrata tornou-se um fenômeno com tal força, que só profundos estudos psicológicos serão capazes de a analisar. A América é contra nós, a Rússia é contra nós, o Papa é contra nós, o Navarra é contra nós, e todos os Navarras de todos os países são contra nós. Mas aqui toda a juventude é abstrata, há quilômetros de pintura abstrata, boa, má, péssima, mas feita com suor, com amor e sacrifício – que quer isso dizer? Uma nova religião? Eu não compreendo, mas alguma coisa de muito alto deve levar os 30 mil pintores de Paris à abstração.²⁶

Logo após seu retorno, Vieira da Silva realiza exposição na galeria Jeanne Bucher, que a representava desde 1933, ano de sua primeira individual em Paris, e obtém boa acolhida da crítica. Em 1949, publica-se o primeiro estudo analítico sobre sua pintura, de autoria de Pierre Descargues. Seu desejo de romper com códigos francamente miméticos de representação encontraria correspondência no trabalho de vários artistas atuantes em Paris naquele momento e despertaria o interesse de críticos e figuras influentes do mundo das artes. Contudo, não creio que a pintura voluntariamente anárquica, desordenada e agressiva de Wols e Bryen tenha provocado algum impacto em Vieira da Silva, artista de temperamento recatado, fascinada pela minúcia do ofício, pela possibilidade de metamorfosear o real, e interessada em fazer "de suas composições um jogo de esconder e revelar formas, figuras, linhas e cores".²⁷ Talvez seja mais apropriado aproximar sua obra das telas de autoria dos chamados abstratos líricos, pintores radicados em Paris que desde o início dos anos 40 realizavam composições abstratas que primavam pelo equilíbrio e

harmonia, por refinada sensibilidade no uso da cor e pelo apreço ao resultado final, como Bazaine, Estève, Manessier e Singier. Durante a Segunda Guerra Mundial, esse grupo de pintores havia chamado a atenção de críticos como Bernard Dorival e Pierre Francastel, que acreditavam apresentar-se seu trabalho como a alternativa efetivamente moderna ao academismo pregado pelos alemães e ao realismo político sugerido por correntes de esquerda.

Sabemos por meio de textos de época e de depoimentos de amigos que Bandeira ligou-se a Wols e Bryen durante sua primeira estada em Paris, mas não nos é possível afirmar em que época exata de sua carreira ele tomou conhecimento do trabalho de Vieira da Silva, pois jamais se pronunciou a respeito da artista portuguesa. Residindo ainda em Fortaleza, o jovem pintor que era então Bandeira certamente não visitou a exposição da artista portuguesa no Museu Nacional de Belas-Artes em 1942, nem a que foi realizada na Galeria Askanasy em 1944. Durante sua primeira temporada em Paris, Bandeira pode ter visto a exposição individual de Vieira da Silva na galeria Jeanne Bucher ou ainda a mostra organizada na galeria Pierre Loeb em 1949, mas é fortemente improvável que tenha participado do círculo de amizades do casal Szenes-Vieira da Silva.

Segundo Guy Weelen, estudioso da obra de Vieira da Silva, Bandeira os teria encontrado em época mais tardia em Paris, provavelmente quando de sua segunda temporada na capital francesa, sem que se tenha tornado íntimo do casal: "Creio ter visto Bandeira conversar com Vieira da Silva ou Szenes em alguns vernissages e festas do meio artístico, mas ele jamais frequentou a residência do casal", declarou Weelen em entrevista à autora. "Nunca o vi em encontros e festas mais reservadas promovidas por Vieira da Silva; ele não tinha esse grau de intimidade".²⁸

Contudo, datam do início da década de 1950 as primeiras obras de autoria de Bandeira que remetem diretamente ao trabalho de Vieira da Silva. Cabe-nos destacar que, ao retornar ao Brasil, no final de 1950, Bandeira encontrou atmosfera distinta daquela vivenciada por Vieira da Silva. Mário de Andrade morrera em 1945 e, embora boa parte da geração modernista ainda estivesse atuante e se mostrasse contrária à arte abstrata, jovens artistas e críticos defendiam abertamente a necessidade de maior interação com as vanguardas internacionais, de urgente atualização de nosso meio artístico. Em 1951, é realizada a I Bienal de São Paulo, evento considerado um marco na difusão das correntes abstratas no país, em especial as abstrato-geométricas. Enquanto na Europa a querela entre abstração geométrica e arte informal atingia seu ápice, assistíamos no Brasil, na primeira

metade dos anos 50, à afirmação da arte concreta como a única vertente abstrata capaz de auxiliar a fundação de um país novo, moderno.

Radicalmente intuitivo, Bandeira trabalhava no terreno do sensível, do ambíguo e desconfiava de toda experiência passível de ser transmitida. Durante os três anos em que permaneceu no Brasil, 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."²⁹ "Pessoalmente o concretismo não me toca. Falta-lhe a poesia do cotidiano", afirmaria anos mais tarde.³⁰ Todavia, é possível perceber nova mudança em sua forma de pintar, que talvez se deva a uma tentativa de adequação ao gosto local. O artista abandona seu estilo "sujo e tosco" do final dos anos 40 e cria composições estruturadas a partir de tramas regulares, seguidas vez por outra da aplicação cuidadosa de pinceladas multicoloridas. Bandeira se utilizará desse esquema construtivo, com pequenas variantes, em diversas obras realizadas ao longo da segunda metade dos anos 50.

Ele participa da I Bienal de São Paulo, mas sua obra, "cheia de romantismo", na expressão de Mário Pedrosa, não causou grande impacto nem conheceu sucesso imediato de público e de crítica, ao oposto do trabalho dos artistas concretos da delegação suíça, em especial Max Bill. Soube, todavia, associar-se ao movimento mais geral em favor da abstração que tomou conta do meio artístico brasileiro de vanguarda, participando de diversas manifestações significativas e chegando a ganhar alguns prêmios e receber encomendas para trabalhos específicos. Em 1951, obteve a medalha de prata do Salão de Belas-Artes de Salvador; no ano seguinte, executou uma pintura mural para o vestíbulo do edifício dos Institutos dos Arquitetos do Brasil, em São Paulo. Em 1953, realizou o cartaz da II Bienal de São Paulo e foi o laureado do prêmio Fiat Torino, o que lhe permitiu embarcar de novo para a Europa. 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.

Essa 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 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. No primeiro plano, buscando harmonizar construção e acaso, Bandeira aplica pinceladas amarelas com gestos rápidos e decididos, criando assim uma composição vibrante. Em *Cidade*, quadro exibido na II Bienal de São Paulo e também datado 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.

A semelhança entre essas duas telas ou outras realizadas por Bandeira no mesmo período e certas obras de Vieira da Silva, como, por exemplo, *Composição*, pertencente à Coleção Roberto Marinho, é de fato significativa e me leva a pensar se Bandeira não tomou conhecimento do trabalho de Vieira da Silva no Brasil, talvez por intermédio de amigos. Por coincidência, a pintora portuguesa obteve, em 1953, o prêmio de aquisição da II Bienal de São Paulo, com composição datada de 1953, *Mosaico*, equivocadamente intitulada *Borboleta* no catálogo da mostra. Em 1961, Vieira da Silva ganharia o grande prêmio de pintura na VI Bienal de São Paulo, tornando-se assim consagrada em um país que inicialmente rejeitara sua obra.

Para Carlos Roberto Maciel Levy, autor de breve texto que aproxima os dois artistas em livro dedicado à análise da Coleção Roberto Marinho, que inclui seis telas de Bandeira e cinco de Vieira da Silva, "existe clara afinidade formal entre o trabalho dos dois artistas, em determinadas épocas específicas, e mantêm eles em suas carreiras algumas singularidades interessantes e de certo modo comuns". A seu ver, "ambos praticaram um abstracionismo caracterizado pela referência analógica ao mundo real (...) procuraram, um e outro, o fracionamento do espaço, tornando-o fluido e infinito (...) recorrendo à ideia de metáforas e metonímias visuais cujo principal objetivo talvez tenha sido a ambiguidade". E essa ambiguidade, conclui o crítico, foi "produzida decerto pela ampla pluralidade das experiências culturais de cada um dos dois pintores e dotou seus trabalhos de um caráter universal".³¹ Levy considera-os dois notáveis pintores, que souberam construir obra genuína e pessoal e que conquistaram lugar bem definido e relevante na arte abstrata da segunda metade desse século.

Percebemos, de fato, preocupações análogas em ambos os artistas, que os levaram a soluções formais aparentemente bastante similares. Não creio que Bandeira copiasse o trabalho de Vieira da Silva. Todavia, é importante ressaltar que Vieira da Silva, embora jamais tenha limitado seu trabalho a um só tipo de procedimento, nunca deixou de

aprofundar suas pesquisas, tentando ir até o fim de suas descobertas. Sua obra tem a marca da coerência e da unidade, e ela não tardou a ocupar lugar de destaque no cenário artístico parisiense. Bandeira, ao contrário, ao buscar absorver e digerir o que se passava a seu redor, mudava constantemente de estilo, diluindo-se um pouco em tudo o que via. Embora ele pareça ter sido de fato cativado pelo trabalho de Vieira da Silva, talvez com igual intensidade que o foi pela obra de Klee e de Wols alguns anos antes, ele não tomará para si nem o rigor nem a exigência. Além disso, à diferença de Vieira da Silva, Bandeira pouco se interessaria pela problemática da construção de um novo espaço tridimensional: os jogos perspectivísticos não lhe seduziam, e a cor, em seu trabalho, jamais criaria efeitos de profundidade, servindo mais para aproximar os planos.³²

Caminhos diversos

Bandeira parte para sua segunda estada na Europa em 1954, com a verba do prêmio obtido na II Bienal de São Paulo e lá reside até 1959. Nesse período, consegue lançar-se mais ostensivamente (embora ainda timidamente) no mercado comercial de arte internacional, expondo em galerias de Paris, Londres e Nova York e participando de alguns salões e exposições coletivas.³³ Seu amigo Wols estava morto, e, embora seja pouco provável que 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, também residiam na capital francesa, e seus encontros eram frequentes.

Nos três primeiros anos que se seguiram a seu retorno à Europa – entre 1954 e 1956 – Bandeira retomará o esquema das obras acima analisadas, buscando diversificar seus efeitos, variando a paleta e modificando um pouco o aspecto geral. Reencontraremos a inscrição de trama linear, mais ou menos regular, cuja parte mais densa se encontra no centro da tela, sobre fundo monocromo ou sutilmente nuançado, em várias pinturas desse período, como *Cidade adormecida* ou *Paisagem longínqua*, de 1956, ambas do acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará.³⁴ Vieira da Silva, como vimos, não trabalhará dessa maneira, ocupando, ao contrário, toda a tela com suas tramas construtivas e perspectivas inusitadas, que buscam reconstruir o espaço e capturar o espectador.³⁵ Recorrentemente, Bandeira continuará a animar a composição com pequenas pinceladas coloridas aplicadas aqui e ali ou com manchas de cor espalhadas estrategicamente pelo suporte. Em outras composições, ele demonstra seu desejo de ficar a meio caminho entre a

figuração e a abstração, não descartando por completo toda reminiscência do mundo exterior. Em Amazonas guerreando, por exemplo, personagens indefinidos, semelhantes a aparições fugidias, habitam um espaço igualmente fragmentado, construído com pequenas pinceladas.³⁶

Durante esse mesmo período, Vieira da Silva exporá regularmente em diversas cidades da Europa. Tem obras compradas pelo Estado francês e por importantes museus nacionais. Em 1961, como vimos, ganha o prêmio de Melhor pintor na Bienal de São Paulo. Em 1969, o Museu de Arte Moderna de Paris organiza a primeira retrospectiva de sua obra, que será apresentada em seguida em Rotterdam, Basileia e Lisboa.

Já em relação a Bandeira, embora a imprensa brasileira refira-se constantemente ao sucesso de suas exposições 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",³⁷ torna-se forçoso reconhecer que as poucas críticas publicadas a seu respeito no exterior eram concisas e severas, assinalando suas "dívidas para com outros artistas" e suas limitações. Se a maioria dos críticos reconhecia seu dom de colorista e o forte poder de sedução de sua obra, identificava 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 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 quadradinhos (...) Paris sucumbiu aos quadrados e às manchas (...) Ah! Malditos quadrados!³⁸

Na ocasião da segunda individual de Bandeira em Paris, 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".³⁹

Também o crítico D.A. do *The New York Times*, ao referir-se à exposição do artista brasileiro na galeria 75, realizada em 1957, o definirá como "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".⁴⁰ Talvez um dos comentários mais entusiastas publicados sobre Bandeira no exterior tenha sido o do crítico G.L. da revista *Arts*. Seu autor, 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". Contudo, 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".⁴¹

De modo oposto, e de forma contundente, o conhecido crítico francês Pierre Restany, amante da arte brasileira, ao aludir, no início dos anos 60, às obras de Bandeira expostas na XXX Bienal de Veneza com a delegação brasileira, escreverá que o artista é um "sul-americano a serviço do amálgama cosmopolita de Saint-Germain-des-Prés. Depois de ter por muito tempo imitado Vieira da Silva, ele nos apresenta agora um subWols de Salão".⁴²

Bandeira retorna novamente ao Brasil em 1959 e aqui permanece até 1965, conseguindo maior consagração no circuito artístico nacional. Embora o prêmio de melhor pintor nacional da V Bienal de São Paulo, conhecida como "Bienal Tachista", tenha sido concedido a Manabu Mabe, a obra de Bandeira foi assimilada sem maiores dificuldades por um mercado de arte em expansão e em busca de novos produtos, sendo exposta com regularidade nos principais museus e galerias do país e elogiada por nomes como Jorge Amado, Pietro Maria Bardi, Antônio Bento ou Sérgio Milliet. Data também desse período a fundação de diversos museus no interior do país, como os Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e o Museu de Arte Moderna da Bahia, este último inaugurado com uma retrospectiva de Bandeira. O abismo existente entre o público brasileiro e a vanguarda abstrata começa a diminuir, e os pintores informais ou "tachistas", como eram chamados pela crítica brasileira contrária a uma abstração mais livre, se beneficiam dessa nova situação.⁴³

Talvez estimulado pelo sucesso enfim conquistado, Bandeira realiza composições cada vez mais grandiosas. Sua paleta torna-se mais exuberante, e sua gestualidade mais enfática. Percebe-se em várias de suas obras da primeira metade dos anos 60 que sua sensibilidade de colorista predomina sobre seu desejo de construção. Em pinturas como Paisagem azul ou A grande cidade vertical a paleta é radiante e luminosa, e a relação entre figura e fundo é fortemente contrastante.⁴⁴ Os acordes cromáticos quentes e as pinceladas largas criam forte sensação decorativa. O próprio artista afirmará 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 vezes para que adquira equilíbrio."⁴⁵ 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.⁴⁶ 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".⁴⁷

Esse aspecto exuberante da pintura de Bandeira será exaltado por vários de seus comentadores brasileiros. Jorge Amado, por exemplo, celebra, em texto publicado por ocasião de uma exposição do pintor em 1960, a força de comunicação de seu trabalho:

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".⁴⁸

De forma igualmente elogiosa, Antônio Bento dirá 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 Antonio 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.⁴⁹

Percebe-se, com isso, o distanciamento de Bandeira dos princípios que regeram a arte informal na França e que tanto o motivaram nos idos dos anos 40.

¹ Lacerda, 1988.

² Essas bolsas eram destinadas não só a artistas e profissionais da cultura, mas também a professores de ensino secundário e superior, a 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 nessa lista foi Bandeira, cuja candidatura foi apoiada por Portinari e Oswaldo Teixeira. Archives 1944-1952, p. 28-30.

³ Apud Wiznitzer, 23 abr. 1950.

⁴ Seu nome, assim como o do escultor José Pedrosa, figura com a menção 'exonerado' nas folhas de controle de pagamento dos alunos para o uso de ateliês em 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. In: Archives Nationales (França), AJ 52/928 e AJ52/556.

⁵ Apud Sales, 17 fev. 1952.

⁶ Mathieu, 1972, p. 60 e 62.

⁷ Bryen, outono de 1956, p. 77-78.

⁸ Damisch, 1984, p. 131-141. Damisch, porém, questiona o uso da noção de "arte informal" como categoria crítica capaz de distinguir e qualificar uma produção pictórica datada e localizada – surgida no contexto do Paris do pós-guerra.

⁹ Apud Damisch, 1984, p. 116.

¹⁰ Mathieu, 1972, p. 37.

¹¹ Damisch, 1984, p. 132.

¹² Tapié, 1952, s.p.

¹³ Paulhan, 1962, p. 11.

¹⁴ Durante sua primeira estada em Paris, Bandeira participou sobretudo de manifestações dedicadas à arte brasileira ou à arte latino-americana. Em 1947, integrou a eclética Exposição de artistas brasileiros, organizada no âmbito do Salão de Outono, expondo, nessa ocasião, um retrato não identificado. No ano seguinte participou de exposição coletiva na Maison de l'Amérique latine e, em 1949, da Exposição de obras de artistas latino-americanos, realizada na Maison de l'Unesco em Paris.

¹⁵ Bandeira, 28 jun. 1953.

¹⁶ "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.

¹⁷ Mathieu, 1986.

¹⁸ Bandeira, 28 out. 1951.

¹⁹ Segundo José Sommer Ribeiro, "todas as tentativas [de recuperar a cidadania portuguesa] foram infrutíferas, uma vez que o casal era considerado pelo governo português de então como perigosa gente de esquerda e nem o seu casamento católico realizado na Igreja de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa, foi suficiente para que lhes fosse concedido o passaporte português". In: Arpad Szenes – Vieira da Silva, 2001.

²⁰ Cecília Meireles era casada em segundas núpcias com o reitor da Escola Nacional de Agronomia, o professor Heitor Grillo. Seu primeiro marido, falecido em 1935, era o pintor e ceramista português Fernando Correia Dias de Araújo. Cf. Aguilar, 2007, p. 25-42.

²¹ Aguilar, 1997. Aguilar empreendeu análise pormenorizada da estada de Vieira da Silva no Brasil em sua tese de doutorado. Cf. Aguilar, 1984.

²² Aguilar, 2007, p. 22.

²³ Ferraz, 1944, apud Aguilar, 1984, p. 182.

²⁴ Philipe, 1978, p. 11-12.

²⁵ Idem, ibidem, p. 74.

²⁶ Aguilar, 1989, p. 129-147.

²⁷ Lemhkuhl, 2008, p. 151-161.

²⁸ Weelen, Guy. Entrevista concedida à autora em 7 de novembro de 1995.

²⁹ Bandeira, 28 jun. 1953.

³⁰ Bandeira, 4 set. 1959.

³¹ Levy in Campofiorito, 1985, p. 380-389.

³² Como observa Nelson Aguilar, 2007, p. 33, "a singularidade de Vieira da Silva reside na constante perseguição da terceira dimensão sem negar a prevalência da segunda. Por ter obtido uma quase ubiquidade, arvora-se entre os grandes artistas do século". In: "Encontros e desencontros".

³³ Em julho de 1955, um ano após sua chegada, Bandeira realizou 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. Esta última exposição seguiu para a galeria 75, em Nova York. 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 Dicionário da pintura abstrata, de Michel Seuphor.

³⁴ Ver: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/bandeira/bandeira1.cgi?pagina=2>

³⁵ "Prefiro as obras que, sob uma simplicidade aparente, revelam a complexidade das coisas", afirma a artista. In NguyenN, 1988, p. 148.

³⁶ Ver: <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/bandeira/bandeira1.cgi?pagina=4>

³⁷ Cf. Bandeira, 21 maio 1960 e Inaugurada, 4 ago. 1960.

³⁸ Alvard, jan. - fev. 1957, p. 42.

³⁹ Cf. Favre, 10 dez. 1956, p. 7, para o primeiro comentário, e Chillida, Benrath, Bandeira, 30 nov. 1956, p. 28, para o segundo.

⁴⁰ D.A., 3 jan. 1957, p. 29.

⁴¹ G.L., jan. 1957, p. 57.

⁴² Restany, out.-dez. 1960, p. 82.

⁴³ O termo tachismo foi utilizado pela primeira vez no início dos anos 50 pelo crítico Pierre Guéguen referindo composições abstratas criadas, em sua opinião, a partir de manchas. No Brasil, foi sistematicamente utilizado por Mário Pedrosa e Ferreira Gullar para fazer referência ao trabalho de pintores de estilo bastante diversificado, talvez com o intuito de ressaltar o aspecto caótico, a ausência de toda preocupação construtiva nas composições abstratas de caráter não geométrico.

⁴⁴ <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/bandeira/bandeira1.cgi?pagina=8> e <http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/bandeira/bandeira1.cgi?pagina=10>

⁴⁵ Apud Maurício, 18 out. 1962.



⁴⁶ Nordeste e inverno europeu, 6 dez. 1962.

⁴⁷ Bandeira, 1963.

⁴⁸ Amado, jan. 1960.

⁴⁹ Bento, 4 nov. 1962.

Referências bibliográficas

- AGUILAR, Nelson. Figuration et spatialisation dans la peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil. Lyon: Universidade Jean Moulin, Lyon III, 1984. (Tese de doutorado)
- _____. Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 30, São Paulo, 1989, p. 129-147.
- _____. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: Arpad Szenes e Vieira da Silva. Retratos. Rio de Janeiro/São Paulo: Chácara do Céu/Museu Lasar Segall, 1997. Catálogo de exposição.
- _____. Encontros e desencontros. In: Vieira da Silva no Brasil. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 25-42. Catálogo de exposição.
- ALVARD, Julian. Bandeira. Cimaise, n.3. Paris, jan.-fev. 1957, p. 42.
- AMADO, Jorge. Bandeira. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, jan. 1960. Catálogo de exposição.
- Archives Diplomatiques du Ministère des relations extérieures (antigo Ministère des affaires étrangères). Série B, Amérique, 1944-1952. Brésil, questions culturelles.
- Arpad Szenes e Vieira da Silva. Retratos. Rio de Janeiro: Chácara do Céu e São Paulo: Museu Lasar Segall, 1997. Catálogo de exposição.
- Arpad Szenes – Vieira da Silva. Período brasileiro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001. Catálogo de exposição.
- BANDEIRA, Antonio. Meus filhos, guardai-vos dos ídolos. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 28 out. 1951.
- Bandeira indiferente à polêmica. O tempo. São Paulo, 28 jun. 1953.
- Bandeira: vim de Paris tomar banho de Brasil. Diário da Noite. Rio de Janeiro, 4 set. 1959.
- Bandeira, 5a feira próxima. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 maio 1960.
- BANDEIRA, Antonio. Oito artistas do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963. Catálogo de exposição.
- BENTO, Antônio. Antonio Bandeira. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 4 nov. 1962.
- BRYEN, Camille. La rose des vents (Catálogo de exposição, Paris, out. 1948). La Tour de feu, n. 51, outono de 1956, p. 77-78.
- CAMPOFIORITO, Quirino (intr). Seis décadas de arte moderna na coleção Roberto

Marinho. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1985.

Chillida, Benrath, Bandeira. Aux écoutes du monde. Paris, 30 nov. 1956.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Antonio Bandeira: ses séjours parisiens et la critique d'art au Brésil. Paris: Université de Paris I, Panthéon/Sorbonne, 1999. (Tese de doutorado)

_____. A recepção da obra de Antonio Bandeira no exterior (1946-1967). Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 11. Campinas, 2009, p. 69-107.

D.A. Art: Viviano gallery. New York Times. Nova York, 3 jan. 1957.

DAMISCH, Hubert. L'informel. In Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. Paris: Seuil, 1984.

_____. Retour au texte. In Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. Paris: Seuil, 1984.

FAVRE, Louis-Paul. Bandeira à la galerie Loeb. Combat. Paris, 10 dez. 1956.

FERRAZ, Geraldo. Maria Helena na Galeria Askanasy. O Jornal. Rio de Janeiro, 14 out. 1944. Apud AGUILAR, Nelson. Figuration et spatialisation dans la peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil. Lyon: Université Jean Moulin, Lyon III, 1984, p. 182.

G.L. Antonio Bandeira. Arts. Incorporating Arts Digest, v.31, n.4, Paris, jan. 1957.

Inaugurada a exposição de Antonio Bandeira. A Gazeta. São Paulo, 4 ago. 1960.

LACERDA, Alberto. Les Tisserands. In: NGUYEN, Alberte G. Vieira da Silva. Genebra/Paris: Skira/Centre National des Arts Plastiques, 1988.

LEMHKUHL, Luciene. Das amoreiras à Santa Tereza: Vieira da Silva e suas obras. Esboços. Revista do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, n.19, Florianópolis, 2008, p. 151-161.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Vieira da Silva & Bandeira. In CAMPOFIORITO, Quirino (intr). Seis décadas de arte moderna na coleção Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1985, p. 380-389.

MATHIEU, Georges. De la révolte à la renaissance. Au-delà du tachisme. Paris: Gallimard, 1972.

_____. Wols ou la revanche des puissances de l'ombre. Catálogo da exposição Wols, sa vie..., Paris: Goethe Institut, 1986.

MAURICIO, Jayme. Bandeira: Conservo a criança e minha pintura é de vivência. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 out. 1962.

NGUYEN, Alberte G. Vieira da Silva. Genebra/Paris: Skira/Centre National des Arts Plastiques, 1988.

Nordeste e inverno europeu são as paisagens de Bandeira. O Globo. Rio de Janeiro, 6 dez. 1962.

PAULHAN, Jean. L'art informel (Éloge). Paris: Gallimard, 1962.

PHILIPPE, Anne. L'éclat de la lumière. Entretiens avec Marie-Hélène Vieira da Silva et Arpad Szenes. Paris: Gallimard, 1978.

RESTANY, Pierre. La XXXe. Biennale de Venise. In: Cimaise, n. 50, Paris, out.-dez. 1960.

SALES, Fritz Teixeira. Vida e glória de um pintor em Paris. Folha de Minas, Belo Horizonte, 17 fev. 1952.

TAPIÉ, Michel. Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel. Paris: Gabriel-Giraud et fils, 1952.

Vieira da Silva no Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007. Catálogo de exposição.

WIZNITZER, Louis. Letras e artesouve um pintor cearense radicado em Paris. A manhã. Rio de Janeiro, 23 abr. 1950.