

A Obra de Bonadei Nas Décadas de 50 e 60: Uma Caracterização do "Gesto" Bonadeiano Na Pesquisa Abstrata

O período de 1950 a 1970 representa, na obra de Bonadei, um momento de grande importância e maturação em sua pintura, cuja plena significação só se esclareceria, quando confrontado com as fases anteriores. Marcado por grande inquietação, o pintor pesquisa as linguagens modernas como o abstracionismo, o tachismo e mesmo o cubismo; realiza experiências sucessivas, assimilando certos elementos à linguagem pessoal que se formara sob uma influência híbrida: por um lado, os ensinamentos acadêmicos de Pedro Alexandrino (1923 a 28) e o estágio na Academia de Belas Artes de Florença com os professores Felipe Carena e Pozzi (1930-1931); e, por outro, o período do Grupo Santa Helena e da Família Artística Paulista (1936 a 1939).

Talvez se possa dizer que nesse momento, o ponto principal de suas experiências seja mesmo a pesquisa da abstração, sem com esta afirmativa substituímos a importância inegável da lição cubista, aspecto que, por si só, mereceria toda uma discussão mais aprofundada. Se realçamos o problema da experiência abstracionista é porque ele desponta muito mais cedo e de modo espontâneo em Bonadei, tendo em vista o quadro histórico da institucionalização do abstracionismo no Brasil.

Tomamos como data chave desta institucionalização o ano de 1948, quando: 1.º dá-se a criação do Museu de Arte Moderna e é chamado para dirigir-lo o crítico francês Léon Degand, vinculado às correntes abstracionistas de seu país e 2.º inicia-se a influência de Samson Flexor que, a partir dessa data, passa a dedicar-se à pintura de concepção abstrata. Falamos em institucionalização, visto que a década de trinta havia trazido ao nosso meio artístico, através de salões de arte, personalidades de importância nos quadros da arte contemporânea estrangeira como, por exemplo, os surrealistas e os abstracionistas ingleses do grupo de Herbert Read que participaram, em 1938, do II Salão de Maio: Ben Nicholson, Ceri Richards, Charles Howari, Erik Smith, Geoffrey Graham, J. Cant, John Banting, Julian Trevelian, Roland Penrose e W. S. Haile; e Magnelli, Joseph Albers e Calder que participaram do III Salão de Maio, em 1939.

Como o objetivo da presente análise é a experiência abstracionista na obra bonadeiana no período 50/70, precisamos ante de tudo situar corretamente as raízes da abstração em Bonadei. É preciso detectar que tipo de orientação estética gera esse encaminhamento; quando isso começa a ocorrer; que marcas deixa na construção de seu espaço pictórico; que determinações

causa ao posicionamento do artista face à obra de arte e, num prisma horizontal, como se situa o abstracionismo em Bonadei, em relação às demais tendências contemporâneas que se desenvolvem nos Estados Unidos e na Europa, principalmente na França.

Utilizando Nello Ponente (1) como ponto de partida para a caracterização da poética abstracionista européia e americana, veremos que os artistas informais abandonam o postulado arte/realidade exterior e voltam-se para “uma realidade interior capaz de modificar aquela exterior”. Para esses artistas, segundo Ponente, não há soluções gerais, mas “soluções que se adaptam a cada caso”. Há um desligamento de certos dados da razão em proveito da busca de um discurso mais impulsivo: é o impulso que “rege o meio expressivo inerente a uma técnica, a uma atividade e que controla sua realização numa matéria”. A expressão pictória não deriva mais, como entre os surrealistas, do abandono ao inconsciente. Dá-se, na arte informal, um desligamento de todo interesse pelos símbolos e evitam-se as “armadilhas óticas e psicológicas da pintura surrealista”.

Os artistas informais preocupam-se em precisar um dado, têm uma necessidade de se identificar com o “outro”; segundo a definição de Michel Tapié (2), trata-se de “um ato puro de existência, livre de toda idéia de intenção como de toda reflexão *a posteriori*; de uma alienação absoluta que tende a reproduzir integralmente no “outro” a experiência que se realiza durante a própria produção e, por conseguinte, elimina toda a diferença de qualidade e de grau entre o ato da determinação e aquele da realização do fato estético”.

A arte informal abandona as dimensões tradicionais e estabelece um novo espaço; abole a forma naturalista e a determinação da imagem numa amplitude definida. Afirma uma nova presença do ser na atividade; estabelece, portanto, uma nova ontologia. Não é uma arte contra a sociedade contemporânea, ou contra a pintura contemporânea — não é a afirmação de uma “anti-pintura” como, por exemplo, o dadaísmo. Trata-se da individualização do senso de realidade do artista para além de qualquer fórmula racional.

Se passarmos agora à poética do abstracionismo americano, servindo-nos da afirmação do teórico da *action painting*, Harold Rosenberg (3), segundo o qual o artista só aceita a realidade da obra no ato de criação, localizaremos um ponto crucial para situar corretamente as correntes americana e européia, estabelecendo nuances distintivas: a postura do artista europeu continua voltada para a obra de arte como realidade objetiva, enquanto o artista americano tem como alvo a experiência criadora, o fenômeno da criação, o gesto de pintar. O artista americano desloca para a participação pessoal na elaboração

(1) PONENTE, Nello — *Tendances Contemporaines*, Skira, 1960.

(2) Em *Témoignages Pour L'Art Abstrait*, Paris, 1952.

(3) Em *Theories Of Modern Art*, A Source Book by Artists and Critics, org. de Herschel B. Chiepp, Univ. California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1971.

da obra de arte o valor de realidade objetiva; a experiência do artista é que adquire significação. Há, portanto, uma diferença de concepção de arte, pontos de partida diverso em cada caso.

Nello Ponente coloca, com precisão, o fato de existirem traços significativos que caracterizam tanto a "pintura de ação" ou "expressionismo abstrato" como a "arte informal", mostrando, porém, o perigo de estabelecer fronteiras imutáveis de classificação. A diferenciação que se faz entre a *action painting* e a arte informal corre o risco de ser restritiva, valendo como recurso heurístico para destacar a originalidade da manifestação americana, distinta da arte européia, particularmente da experiência francesa, à qual a América do Norte como o Brasil, mantinha-se vinculada em termos estéticos.

Está em jogo uma concepção do papel do artista e da relação entre artista e obra, aspecto este evidenciado por Harold Rosenberg quando diz que "o artista americano aceita a realidade pictórica apenas no ato de criação".

É como se na pintura abstrata americana se conciliassem os dois dados opostos e em tensão de que fala Worringer (4): o impulso abstrato e a "*co-naissance*". Entre os americanos é característica a ausência de esquemas teóricos ou intelectuais, não havendo uma bagagem de longa tradição nacional. Embora esteja distante de preocupações de ordem intelectual, não se pode dizer que seja apenas "uma participação na elaboração da obra". O "fazer" deve se apoiar numa base ética profunda para que o artista reconheça nele uma realidade: são os "dados morais da consciência" que intervêm direta ou indiretamente na contemplação estética. E é, em parte, a posição particular do artista americano na sociedade de sua época que determina esta atitude. Naturalmente, não se quer afirmar com isso que a pintura americana seja sobretudo subordinada a princípios sociais; o que se pretende é constatar a relação entre esta expressão artística e uma organização social ou política determinada.

Ponente destaca que é impossível pretender que a sociedade americana aceite, sem nenhuma restrição, o artista e sua atividade, pois algumas obras são criadas numa época de reação política onde toda atividade intelectual se torna suspeita.

A atividade, o sentido de importância do "fazer" e seu valor moral constituem uma possibilidade de relação entre o artista e a sociedade. É preciso levar em conta o pragmatismo da sociedade americana e que o fato dos artistas dela participarem, a experiência que retiram da mesma é de importância crucial, porque tudo se reveste justamente de "princípios morais", até mesmo as qualidades estéticas.

Existe na pintura americana uma influência da abertura estética trazida pelo surrealismo que, com seus processos inconscientes, foi capaz de desterrar

(4) Worringer, W. — "Abstracción Y Co-nacimiento" in *Pintura Abstracta*, ed. Aguilar, Madri, 1969.

do mais profundo o que há de mais indistinto na consciência: os impulsos e todas as sensações aí acumuladas. Evidentemente, esta abertura provocada pelo surrealismo sofreu transformação e assimilação, na medida em que o artista definiu pela experiência ativa seu relacionamento com a sociedade. Assim, o desenrolar da pintura americana acompanha o curso dos desenvolvimentos históricos da sociedade. O concerto fundamental da experiência estética deve, pois, ser procurado na experimentação contínua dos meios disponíveis e deve situar-se principalmente numa relação contínua do homem com seu meio.

É preciso ter isto em conta quando se lê, por exemplo, a declaração de Pollock de que sua pintura é direta, jamais sendo executada a partir de esboços. A experiência do artista assume significação ativa no próprio momento em que o gesto de pintar toma forma concreta; a linguagem da expressão é acentuada pela síntese de todos os momentos que se superpõem. O pintor jamais esquece o valor de sua ação, que nenhum impulso inconsciente ou instintivo poderia determinar, pois este valor é uma realidade derivada da experimentação, sendo o único dado concreto que se reconhece por si mesmo. Assim, Pollock, que tomamos como exemplo, sente a necessidade de estender sua tela sobre o solo e de circundá-la, a fim de melhor identificar a pintura ao ato materialmente humano de pintar.

Retornando a Bonadei, cabe-nos perguntar se nele existe um valor da "ação de pintar", como foi caracterizado através de Pollock. Isto é, poder-se-ia falar em um deslocamento do valor de realidade para o gesto de pintar, para o ato da experiência impulsionada emotivamente?

Por outro lado, já nos referimos ao fato de não haver em Bonadei uma coincidência do social e do individual, como ocorre no caso americano. Vimos que, em relação ao quadro sócio-cultural brasileiro, a experiência bonadeiana se dá antes da institucionalização dessa tendência nas artes plásticas. Raciocinando na linha da relação realidade sócio-cultural — expressão estética, podemos dizer que a experiência de Bonadei seria antes uma exteriorização de sua personalidade, que busca, naquele momento, redefinir ou mesmo definir um "projeto estético". Sua experiência seria uma ocorrência desviada do padrão geral, um fato anômico, enquanto fato artístico no contexto em que se desenvolve.

Seguindo a linha de raciocínio de Nello Ponente, em Pollock encontramos, mais que uma exteriorização de sua personalidade, a realização de uma vontade de unir um fato exterior, material e mecânico a uma condição intelectual e sensível. Para ele, não é necessário se prender a uma técnica tradicional, porque ela traduziria uma "necessidade de contemplação" estranha a seu temperamento. Mas é obrigado a assumir, sem possibilidade de escolha, a inteira validade de um meio material antes de o transformar em valor de expressão. Assim, em lugar de utilizar o pincel de maneira tradicional, ele prefere cobrir a tela de cores através do *dripping*; às tintas tradicionais substitui o verniz industrial e faz incisões sobre o suporte de seu trabalho, seja tela ou placa metá-

lica, como que para deixar a marca de uma violência; a violência de seu temperamento, que se identifica com a da matéria; e, numa instância mais geral, com a violência da própria sociedade. A experiência imediata realiza-se, pois, na sensação imediata e, nesse sentido, percebe-se porque o artista, em dado momento, sentiu-se próximo ao surrealismo.

Em termos de técnica de trabalho, seria possível dizer que há em Bonadei uma postura semelhante? Haveria ruptura total com o material tradicional de trabalho — rejeição do uso do pincel, das tintas tradicionais, da tela de dimensões específicas como suporte? Pode-se falar em liberação da violência? Que tipo de liberação ocorre na experiência bonadeiana? Pode-se falar em proximidade ao surrealismo, como afirmou a crítica (5) em certo momento?

As raízes do abstracionismo bonadeiano encontram-se em sua fase de experiência em torno da relação música-pintura (1940-1944), quando tenta transferir para a tela as sensações que a música lhe proporciona. Essas experiências foram feitas principalmente com a obra de Beethoven. Num primeiro momento, a vibração dos sons era expressa graficamente por meio da sinuosidade assumida pela linha,, por esferas em espiral, por traços realizados a partir de um impulso espontaneamente provocado pela música.

Os quadros que faz nesse período são acompanhados de cuidadosas reflexões. “Não se poderia imaginar um artista plenamente satisfeito ou, ainda, que o mesmo, ao iniciar um quadro, saiba como esse vá terminar. Há sempre o imprevisto”...

Este é talvez o dado mais importante que se acentua com as experiências musicais. Todo o período subsequente será marcado pela liberação do pintor face à tela, que num ímpeto evocativo de sentimentos, surpreende a si mesmo com o resultado obtido. Da gestualidade do traço chega à “composição ocorrência”, (6), dando-se depois a reciclagem do experimento, no sentido de um tratamento pessoal que se racionaliza, apesar de conservar ainda uma tônica lírica na linguagem pictórica que se vai formulando. Nesse contexto, Bonadei adentra pelas duas décadas (50 e 60) que vamos observar mais de perto.

Nos anos 50 e 60, encontramos trabalhos de uma abstração mais geometrizada ou mais livre e parece, segundo suas declarações, que mesmo onde a linha surge num traçado quase rígido há uma certa gestualidade, na medida em que ele executa o desenho num gesto contínuo, sem interrupções, como um ato de liberação, de expansão e arrojo. Trabalhos como “Abstrato Branco e Azul” e “Demônio” são exemplos documentados desse procedimento. Nesses dois trabalhos é legível a ordenação das superfícies e a elaboração das formas a partir do gesto. Quanto a “Demônio”, Bonadei dizia tê-lo realizado sem tirar

(5) Sérgio Milliet, em artigo sobre Bonadei publicado no livro *Pintura Quase Sempre*, ed. Livraria do Globo, Porto Alegre, 1944; e Walter Zanini, em apresentação da individual de Bonadei no Clube Atlético Paulistano, 1963.

o carvão da superfície da tela, só depois afigurando-se-lhe a idéia que dá título ao trabalho.

Notamos nessas experiências de Bonadei aquilo que Kandinsky chamou de necessidade interna e que os pintores gestuais subscreveram. É essa necessidade interna que lhe dita, como para os pintores gestuais, “o processamento não premeditado de pintura, as imagens que resultam e corporificam seu sentimento, sua experiência criativa”. Entretanto, é preciso esclarecer que as preocupações de Bonadei não podem, na realidade, ser colocadas paralelamente, nem à experiência estética de Kandinsky, nem à dos pintores gestuais. É preciso determinar em que medida é possível estabelecer tais comparações.

Encontramos nas experiências abstratas de Bonadei uma incidentalidade gerada a partir da sensação que o impele a um determinado “fazer”. Se isto é verificável, não há porém o ímpeto de violência que Ponente assinala como característica da *action painting* americana; há apenas um parâmetro comum àquela em termos de liberação emocional. A incidentalidade que destacamos está ligada a esse “abandono à emoção, aos impulsos subjetivos que levam à criação artística. O gesto é importante para Bonadei, mas não chega à impetuosa e turbulenta gestualidade de um Pollock, por exemplo, ou à dramaticidade que Leymarie (7) destaca como tônica da pintura gestual americana, em oposição à européia.

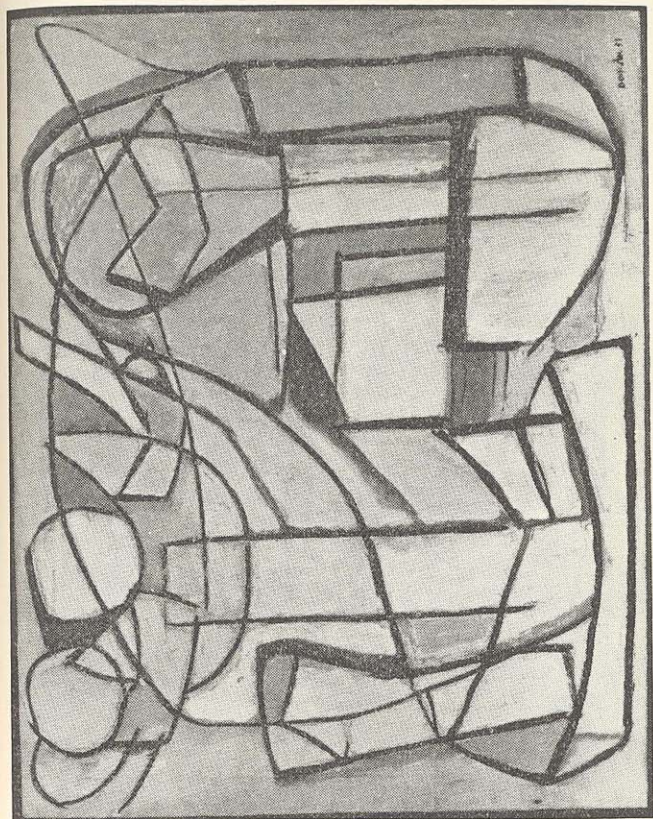
Com relação à abertura para a abstração a partir do surrealismo, como ocorre na *action painting*, Bonadei nega, em depoimento, qualquer relação ou interesse pelo surrealismo. O automatismo é determinado pela música, quando o traço assume um sentido coreográfico e rítmico. Ele diz: “não me abandono às peregrinações da imaginação”; é, num rascunho de carta a Sérgio Milliet (8), reafirma sua posição: “Nunca tive essa procura e nem penso estar fazendo uma cousa pela outra. A minha procura tem sido sempre “real”; e acho também, como você, que tanto as “abstratas” como as “naturalistas” são iguais, é só uma questão de acabamento. Às vezes, o “efeito” da minha pintura é surrealista — eu não tenho nada que ver com isso... Se há um “outro” que trabalha por mim e me prega boas peças, não é de um modo tão exagerado! Não seria um estado de inconsciência”.

Por outro lado, Bonadei diverge da pintura de ação pelo fato de raras vezes deixar o cavalete para a execução de suas telas. Isto ocorre em algumas experiências como o conjunto de trabalhos expostos na VI Bienal — uma série de quatro esteiras verticais, sobrepostas um centímetro uma a outra, pregadas com pequenas tachas (dimensões 1,40 x 1,15 cm.; técnica mista: óleo sobre

(6) Entendemos por “composição ocorrência” a manifestação determinada pela instância emocional que impulsiona o ato de pintar.

(7) LEYMARIE, Jean — Prefácio a “Abstract Art” vol. I de *Art Since Mid-Century*, New York Graphic Society, Greenwich/Connecticut, 1971.

(8) Não há certeza de a carta ter sido enviada a seu destinatário. Encontramos apenas o rascunho, sem data.



Domingo alegre com amor (óleo sobre tela — 1957)



Moema (óleo sobre tela — 1951)

oleado com aplicações de costuras feitas à máquina; data de execução: 1961). As telas de Bonadei nunca chegam, como padrão geral, às dimensões das dos pintores gestuais (tenhamos Pollock em mente). Se em alguns casos ocorre um abandono da perspectiva, isso não se torna um dado efetivo. Pelo contrário, a raridade dessa ocorrência (exemplo: Abstração, 1961) permite dizer que é característico à obra bonadeiana o não afastamento dessa problemática, que é tratada e pesquisada continuamente. Pouquíssimas vezes ele rejeita o pincel e o desenho prévio a carvão sobre a tela. Estas, entre outras características, distanciam Bonadei do padrão da gestualidade americana, que corporificamos no exemplo da pintura de Pollock.

Não há em Bonadei uma explosão desenfreada, febril, de linhas que se retorcem e rodopiam rapidamente sobre a superfície da tela ou um enredar-se delicado ou, ainda, a trama de um rendilhado criado a partir de pinceladas. Não há o conceito da tela como mero espaço vazio onde as “energias psicomotoras” do artista são colocadas em ação, em movimentos inconscientes (9).

Em relação a Bonadei não se pode utilizar expressões como “senso de expansividade, sentimento de não limite do campo colorido, alargamento do formato e simplificação dos meios pictóricos” que Irving Sandler (10) aponta como características do expressionismo abstrato. Há em comum uma libertação do movimento da mão, o espontâneo da sensação nos limites do consciente, o automatismo em termos de que o trabalho efetivado resulta-lhe uma descoberta *a posteriori*, em várias experiências. Por outro lado, às vezes a pintura é direta, sem esboços preparatórios; quase sempre, porém, eles existem.

Em Bonadei, além do mais, nota-se uma tônica lírica. Neste sentido, estaria mais próximo dos abstracionistas líricos europeus. Também aqui é preciso situar Bonadei cuidadosamente.

Sabemos que a abstração lírica enfatiza “os estímulos sensitivos da mente que traduzirão espontaneamente, sobre a tela, o controle consciente de alguma forma removido e um estado de quase-transe atingido numa linha de continuidade com o conceito de Klee (11) de “improvisação puramente psíquica” e com o “automatismo psíquico” postulado por Breton (12). Como já ressaltamos, vemos em Bonadei os traços de espontaneidade, improvisação, um certo automatismo que dão origem a formas plásticas, a partir de sensações, revelando uma visão poética da realidade. Até aí não parece haver contradições. Mas se pensarmos no que enfatiza Michel Tapié (13) como traços da arte informal,

-
- (9) Traços característicos da pintura gestual apontados por Werner Haftmann no artigo “The masters Of Gestual Abstraction” in *Art Since Mid-Century*, vol. 1, New York Graphic Society, Greenwich/Connecticut, 1971.
 - (10) SANDLER, Irving — “Abstract Expressionism” in *Art Since Mid-Century*, vol. 1, N. York Graphic Society, Greenwich/Connecticut, 1971.
 - (11) KLEE, Paul — *Théorie De L'Art Moderne*, Gonthier, Genebra, 1964.
 - (12) BRETON, André — *Manifestos do Surrealismo*, Moraes ed., Lisboa, 1969.
 - (13) em *Témoignage Pour L'Art Abstrait*, Paris, 1960.

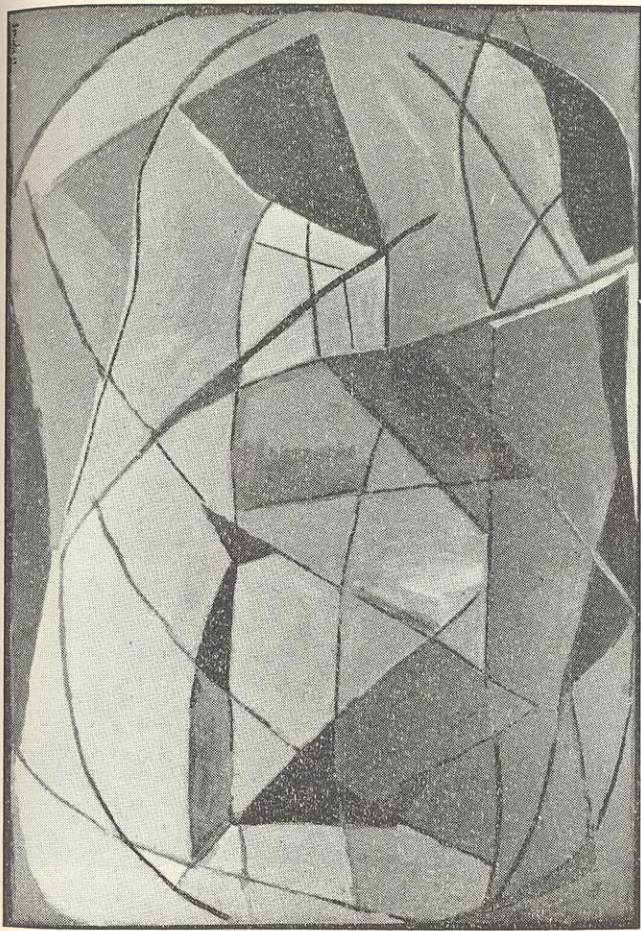
ou seja, a espontaneidade com que um artista se aproxima da tela, o modo como acentua a importância da liberação de toda noção tradicional de composição, a desatenção aos arranjos formais cuidadosos e à colocação das imagens visuais segundo o padrão tradicional (que dá ênfase ao centro da composição ou coloca em equilíbrio harmonioso determinados motivos), temos que ter cuidado com a aproximação. Não se pode dizer que em Bonadei haja uma liberação, nesses termos, face à composição: ela se reformula, libera-se, surge uma compreensão diversa de planos, mas mesmo nos trabalhos mais abstratizados costuma haver um manejo da composição segundo certas regras tradicionais. Nas telas de Bonadei está sempre presente um núcleo principal que gera equilíbrio, o que nos remete à influência de Cézanne: "trate a natureza em termos de cilindro, esfera e cone, ponha tudo em perspectiva, de modo que cada lado do objeto mova-se para um ponto central". (14)

Se ocorre uma representação plástica de um estado de emoção, não se pode então dizer que o principal meio de expressão seja um total automatismo pictórico que resulta do movimento da mão ou do corpo e cria algo como um "psicograma", conforme diz Haftmann (16).

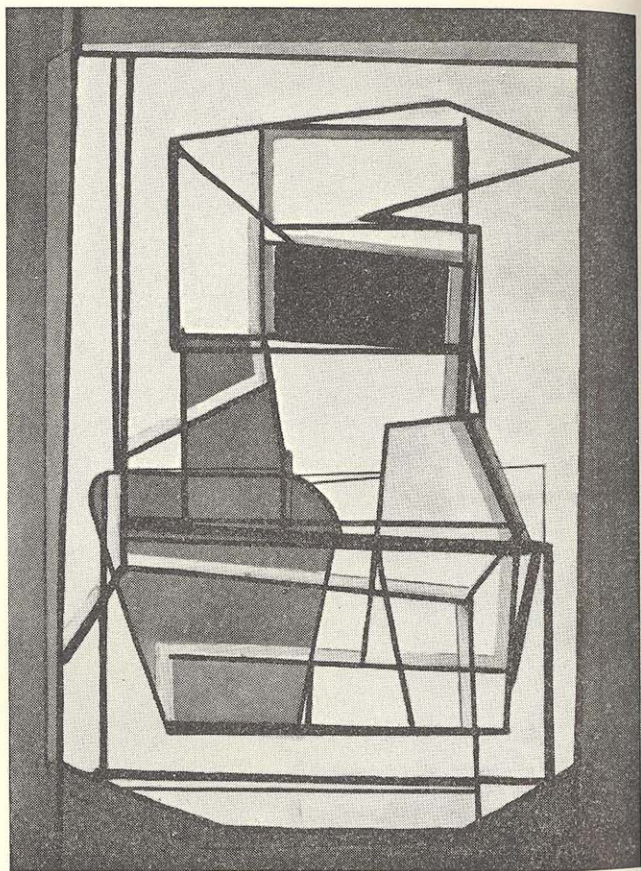
Até que ponto "gesto, signo, metamorfose", traços definidores da abstração lírica segundo Michel Ragon (16), resultam da experiência bonadeiana? Os pintores destacados por Ragon como integrantes da "corrente que tende para uma transfiguração da natureza por meio da abstração", corrente com raízes no cubismo e cujos pintores são chamados de "pintores de tradição francesa" (17) (Bazaine, Manessier, Ubac) podem, talvez, ser aproximados de Bonadei quanto a trabalharem a partir do real, transportando suas paisagens numa espécie de naturalismo simbólico, derivando suas abstrações de elementos naturais. Sabemos que muitos trabalhos abstratos de Bonadei (há depoimentos quanto a "Forma Sugerida" e "Formas Em Meios Tons") são realizados a partir de objetos que ele colecionava e que serviram de modelos para seus quadros: elementos excêntricos como raízes, pedaços de madeira, refugos de chumbo usado em experiências de física, etc.

Em vários trabalhos do período 50-70, há a presença diluída de elementos figurativos, sendo exemplo típico as naturezas mortas quase ilegíveis, dado a gestualidade do traço ("Composição", 1954). Em termos de aproximação do artista à obra de arte, coloquemos Bissière face a Bonadei:

-
- (14) REWALD, John — *Paul Cézanne: Letters*, Cassirer, Londres, 1941. Excerto da carta a Émile Bernard (Aix, 15 de abril, 1904).
- (15) No artigo já mencionado.
- (16) RAGON, Michel — "Lyrical Abstraction — From Explosion to Inflation" in *Art Since Mid-Century*, vol. 1.
- (17) Observe-se que estes pintores não admitiam a sua inclusão na corrente abstracionista.



Demônio (óleo sobre tela — 1955)



Abstrato — 53

O ensinamento de Bissière é “aprender a observar menos ao redor e mais dentro de si mesmo, não copiar a natureza, mas escolher entre os elementos que ela oferece”. (18)

Bonadei diz: “o pior inimigo do pintor é o olho” para significar que o artista corre o risco de ficar excessivamente preso ao que vê, não dando vez à imaginação.

Em termos de resultados pictóricos, apesar das diferenças que personalizam cada pintor e de seus embasamentos estéticos diferentes, podemos comparar a gestualidade do desenho de Raoul Ubac e a de Bonadei: há em ambos a mesma liberação dinâmica do traço.

Talvez seja realmente nos pintores classificados por Michel Ragon como “pintores de tradição francesa” que encontramos vínculos mais efetivos no que diz respeito a uma experiência abstrata (19) que não nega a realidade ou a possibilidade figurativa.

Ubac diz: “a disputa que contrapõe uma arte figurativa a uma arte não figurativa é perfeitamente vã. Com efeito, na medida em que se quer, se respeita e se alcança a unidade interna; são as mesmas leis que regem a elaboração da obra, seja ela figurativa ou não. A conjunção de figuras, formas geométricas e manchas coloca os mesmos problemas e exige idênticas soluções”. (20)

Nos anos 40, Bonadei dissera, em carta a Sérgio Milliet, que tanto sua procura abstrata como a naturalista são iguais, sendo a questão apenas de “acabamento”. Em depoimento sobre suas pesquisas artísticas de 1970, diz que, apesar da presença da figuração em sua obra, há sempre uma essencialidade abstrata.

Há nele,, sem dúvida, um elemento de reconciliação com o ambiente, naquilo que retira do real para colocar em suas paisagens urbanas ou em suas naturezas mortas. Como nos “pintores de tradição francesa”, com raras exceções, sua composição deixa de ter títulos evocativos do real, de algo concreto, de lugares — “Galiza”, “Marrocos”, “Domingo Alegre Com Amor”, etc... Raros trabalhos ele intitula apenas “Abstração”, “Composição” ou “Improvisação” (21).

(18) Citado por Jean Clarence Lambert in *Pintura Abstracta*.

(19) Se os “pintores de tradição francesa” não concordavam com sua inclusão na corrente abstrata, feita pelos críticos e teóricos de arte, já Bonadei é lúcido a este respeito, reconhecendo o teor e a medida da abstração em seus trabalhos.

(20) Citado por Lambert na obra já mencionada.

(21) As denominações “Composição”, “Abstração”, “Improvisação” ocorrem principalmente na fase das Impressões Musicais (década de 40), aparecendo mais raramente nos anos 50 e 60.

Para sintetizar, podemos dizer que a “gestualidade”, como a definimos em Bonadei, situa-se na liberação do traço que modela as formas, num âmbito de espontaneidade, de improvisação relativa, porque não há o abandono total das “determinantes naturalistas”; há, com frequência, o modelo concreto, ao lado de um certo automatismo de movimento que dilue a realidade ou procede de um ímpeto emocional. Essa gestualidade aparece desde o esboço a carvão, corporificando-se nos contornos elaborados sobre a superfície, onde se situam as cores em escala harmônica. O gesto é, sobretudo, uma força definidora da linha. É da expansão do gesto que chega à compreensão do que é desenho, da composição e, em termos mais gerais, da própria “pintura”.

Lisbeth Rebollo Gonçalves.