

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens

**Milena Guerson Lamoia**

**TESSITURAS ENTRE ESPAÇO E MEMÓRIA NA OBRA DE  
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA E ARPAD SZENES**

Juiz de Fora  
2015

**Milena Guerson Lamoia**

**TESSITURAS ENTRE ESPAÇO E MEMÓRIA NA OBRA DE  
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA E ARPAD SZENES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Teorias e processos interdisciplinares.

Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Quinet de Andrade Pifano.

Juiz de Fora  
2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guerson Lamoia, Milena.

Tessituras entre espaço e memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes / Milena Guerson. -- 2015.  
175 f. : il.

Orientadora: Raquel Quinet de Andrade Pifano

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2015.

1. Vieira da Silva e Arpad Szenes. 2. criação pictórica. 3. tempo/espaço. 4. modernismo. 5. arte/vida. I. Quinet de Andrade Pifano, Raquel, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Milena Guerson Lamoia

Tessituras entre espaço e memória na obra de

Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes

Prof.<sup>a</sup> Dra. Raquel Quinet Pifano

Orientadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em 08/06/2015

Banca Examinadora:

Orientadora - Prof.ª Dr.ª Raquel Quinet Pifano

Titular - Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Bueno Ramos

Titular externo - Prof. Dr. Nelson Aguilar

## AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a concretização deste estudo, aos meus familiares e, em especial, a minha mãe, Marta, ao Marco Antonio e a Eloisa agradeço a assistência no decorrer do Mestrado, diante das viagens constantes. A Marissa e a Alexandra pelo auxílio na elaboração do resumo.

A todos os professores, funcionários e companheiros de curso do PPG-ACL, IAD e “Laboratório de História da Arte”/PPG-His pela oportunidade de convívio, instruções e esclarecimentos. A coordenação do curso e a PRO-RH/UFJF pelo auxílio financeiro concedido no ano de 2013.

A Professora Maria Lúcia Bueno pela oportunidade de realização do estágio docência e, afirmando não ter sido uma eventualidade, por ter viabilizado minha necessária aproximação com o campo da Arte Brasileira. Também agradeço as orientações e incentivos, tanto nos momentos da qualificação e da defesa quanto no convívio das aulas.

Ao professor Nelson Aguilar pelas pesquisas pioneiras sobre Vieira da Silva no Brasil, que muito contribuíram para este estudo. Também agradeço a disponibilidade em participar da banca, os incentivos e indicações realizadas para a continuidade da pesquisa.

A minha orientadora, professora Raquel Quinet Pifano, agradeço os importantes direcionamentos argumentativos e as cautelosas correções de texto, imprescindíveis para a concretização do trabalho. Em especial, por compartilhar sua perícia e acuidade de visão sobre o campo da História da Arte. Sou também agradecida por viabilizar meu contato inicial com a pesquisa em acervos, através dos estudos realizados no Museu de Arte Murilo Mendes, e apesar de nossa pesquisa ter adquirido outro foco, destaco o agradecimento por ter me permitido conhecer de perto o mundo cotidiano de um poeta.

Aproveitando para falar de Literatura, e por ser este o segundo mestrado que realizo, registro um agradecimento especial a Professora Márcia Arbex, que muito gentilmente me orientou no Mestrado em Estudos Literários da UFMG. Agradeço por orientar a minha primeira pesquisa sobre a relação entre pintura e poesia, no viés da Literatura Comparada, que deixou balizas para a realização deste novo trabalho.

Agradeço ainda a toda a equipe do polo EaD de Juiz de Fora e do V Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais (CEEAV/UFMG - 2014/2015) pelo suporte e o aprendizado no trabalho como tutora.

No decorrer do curso, muitas pessoas me perguntaram o motivo da realização de dois mestrados. Porém, não houve motivo, e, sim, a motivação em realizar estudos nas áreas da Literatura e da História da Arte, buscando uma compreensão mais equalizada da querela entre o “poeta” e o “pintor”. Portanto, os agradecimentos também devem ser redobrados a todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram na realização das pesquisas. Obrigada!

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado possui como tema o estudo conjunto da obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, um casal de artistas atuantes no contexto da moderna *École de Paris*, sendo que viveram exilados no Brasil na década de 1940, ante as circunstâncias da 2ª Guerra Mundial. A obra de Vieira da Silva centra-se nas fronteiras do diálogo pictórico entre tempo e espaço ou, mais especificamente, na tensão dialética entre a construção e a desconstrução da perspectiva. Por sua vez, Arpad Szenes possui uma reconhecida série de obras nas quais retrata a esposa em momentos cotidianos, incluindo-se as ocasiões em que ela se dedica à atividade criadora. O dueto de poéticas empreendido pelo casal, além de promover um questionamento “metalinguístico” da pintura entre o tradicional e o moderno, nos permite tecer ressignificações sobre a interface arte/vida.

Ao retratar Vieira da Silva em seus momentos de ateliê, Arpad Szenes traduz o pensamento plástico da artista sob seu olhar, na criação de um “mito” que reconta a sua história junto com a esposa, viabilizando a construção de uma pintura compartilhada. Tal compartilhamento se origina no diálogo da obra do casal entre si, mas se reforça nas produções de poetas, críticos e escritores, os quais constituem um círculo de convivência artístico-cultural em torno dos dois artistas, nos moldes das sociabilidades do modernismo. Na riqueza das trocas de experiências e produções, a arte revela sua melhor interface, pela valorização do instante cotidiano. Arma-se um cenário em que a materialidade do espaço se une à temporalidade subjetiva da memória, de onde a obra de Vieira e Szenes emerge como caso exemplar.

Palavras-chave: Vieira da Silva e Arpad Szenes; criação pictórica; tempo/espaço; modernismo; arte/vida.

## ABSTRACT

The theme of this masters dissertation is the joint study of Maria Helena Vieira da Silva and Arpad Szenes's work, artists who were a couple, active in the context of the modern *École de Paris*, having lived exiled in Brazil during the 1940s, due to the Second World War. Vieira da Silva's work focuses on the borders of pictorial dialogue between time and space or, more specifically, on the dialectic tension between the construction and the deconstruction of perspective. In turn, Arpad Szenes has a recognized series of works where he portrays the wife on everyday moments, including occasions that she dedicates herself to creative activities. The poetics' duet undertaken by the couple, beyond promoting a "metalinguistic" questioning of painting between traditional and modern, allows us to weave new meanings for the interface art/life.

By portraying Vieira da Silva in her atelier moments, Arpad Szenes translates the artist's plastic thinking under his gaze, on the creation of a "myth" that retells his story with his wife, enabling the construction of a shared painting. Such sharing originates on the dialogue between the couple's works, but it is reinforced on the poets' productions, critics and writers, what constitutes a circle of artistic-cultural acquaintanceship around the two artists, in the shapes of modernism's sociability. In this rich exchange of experiences and productions, the art reveals its best interface, by the appreciation of everyday instant. A scenario is set up where space's materiality joins memory's subjective temporality, from where Vieira da Silva and Szenes' work emerges as an exemplar case.

Key-words: Vieira da Silva and Arpad Szenes; pictorial creation; time/space; modernism; art/life.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Christopher-Richard Nevinson. <i>Un atelier à Montparnasse</i> . 1926.....	21
Figura 2 - Vieira da Silva. <i>Vista de nossa janela no Rio ou Corcovado</i> . 1940.....	21
Figura 3 - Ateliê do Alto de São Francisco. Lisboa. 2013.....	25
Figura 4 - Arpad Szenes. <i>Vieira da Silva no ateliê</i> . 1946.....	26
Figura 5 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena VII</i> . 1942.....	26
Figura 6 - Arpad Szenes. Sem título. s/d.....	26
Figura 7 - Vieira da Silva. <i>Atelier, Lisbonne</i> . 1935-1936.....	28
Figura 8 - Vieira da Silva. <i>Corcovado</i> . 1943.....	29
Figura 9 - Vieira da Silva. <i>Dislocation du Labyrinthe</i> . 1982.....	33
Figura 10 - Arpad Szenes. <i>Paysage</i> . 1967.....	34
Figura 11 - Arpad Szenes. <i>Les Dunes</i> . 1976.....	36
Figura 12 - Vieira da Silva. <i>Cristal</i> . 1970.....	37
Figura 13 - Arpad Szenes. <i>Le Rubi</i> . 1962.....	38
Figura 14 - Arpad Szenes. <i>Développement vertical</i> . 1967.....	39
Figura 15 - Arpad Szenes. <i>Près du Mont Saint-Michel</i> . 1980.....	39
Figura 16 - Arpad Szenes. <i>Algarve II</i> . 1970.....	40
Figura 17 - Vieira da Silva. <i>Retrato de família ou O ateliê, o casal</i> . 1930.....	55
Figura 18 - Arpad Szenes. <i>Le Couple</i> . 1933.....	57
Figura 19 - Arpad Szenes. <i>Le Couple</i> . 1940-1947.....	57
Figura 20 - Arpad Szenes. <i>Le Couple</i> . 1942.....	57
Figura 21 - Arpad Szenes. <i>Interior</i> . 1930.....	59
Figura 22 - Vieira da Silva. <i>Natureza-morta azul</i> . 1932.....	59
Figura 23 - Vieira da Silva. <i>Villa des Camélias</i> . 1932.....	63
Figura 24 - Vieira da Silva. <i>A árvore na prisão</i> . 1932.....	63
Figura 25 - Vieira da Silva. <i>La Scala ou Os olhos</i> . 1937.....	64
Figura 26 - Vieira da Silva. <i>O quarto de azulejos</i> . 1935.....	65
Figura 27 - Vieira da Silva. <i>Ballet ou Os Arlequins</i> . 1946.....	65
Figura 28 - Vieira da Silva. <i>Os arlequins</i> . 1939.....	66
Figura 29 - Vieira da Silva. <i>O mensageiro ou O Arauto</i> . 1939.....	66
Figura 30 - Vieira da Silva. <i>O corredor sem limite</i> . 1942-48.....	68
Figura 31 - Vieira da Silva. <i>Enigma</i> . 1947.....	68

Figura 32 - Vieira da Silva. <i>Biblioteca</i> . 1949.....	71
Figura 33 - Vieira da Silva. <i>A partida de xadrez</i> . 1943.....	71
Figura 34 - Vieira da Silva. <i>Segunda memória</i> . 1985.....	80
Figura 35 - Vieira da Silva. <i>Le festin de l'araignée</i> . 1949.....	81
Figura 36 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena I</i> . 1940.....	84
Figura 37 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena III</i> . 1939.....	85
Figura 38 - Vieira da Silva. <i>L'atelier</i> . 1940.....	91
Figura 39 - Vieira da Silva. <i>Sylvestre</i> . 1943.....	97
Figura 40 - Vieira da Silva. <i>La sirène</i> . 1936.....	105
Figura 41 - Vieira da Silva. <i>História trágico-marítima</i> . 1944.....	106
Figura 42 - Vieira da Silva. <i>O incêncio II ou O Fogo II</i> . 1944.....	108
Figura 43 - Vieira da Silva. <i>As treze portas</i> . 1972.....	111
Figura 44 - Vieira da Silva, <i>Abrigo antiaéreo ou Le métro</i> . 1940.....	114
Figura 45 - Vieira da Silva. <i>Le calvaire</i> . 1942.....	117
Figura 46 - Vieira da Silva. <i>Le Désastre ou La Guerre</i> . 1942.....	120
Figura 47 - Vieira da Silva. <i>Le jeu de cartes</i> . 1937.....	121
Figura 48 - Vieira da Silva. <i>Le jeu de cartes ou La mort du roi de pique</i> . 1942.....	121
Figura 49 - Vieira da Silva. <i>Le jeu de cartes</i> (detalhe). 1937.....	123
Figura 50 - Vieira da Silva. <i>Le jeu de cartes</i> (detalhe). 1942.....	123
Figura 51 - Pablo Picasso. <i>Mulher ao espelho</i> . 1932.....	123
Figura 52 - Jacques-Louis David. <i>Liberté des Cultes</i> . Final do século XVIII.....	124
Figura 53 - Jacques-Louis David. <i>Cartas de baralho</i> . Final do século XVIII.....	124
Figura 54 - Vieira da Silva. <i>La dame de cœur</i> . 1940.....	126
Figura 55 - Vieira da Silva. <i>Le roi, la reine, le valet</i> . 1937.....	126
Figura 56 - Vieira da Silva. <i>Os jogadores de cartas</i> . 1947-48.....	127
Figura 57 - Vieira da Silva. <i>Echec et mat</i> . 1949-50.....	128
Figura 58 - Vieira da Silva. <i>A Liberação de Paris</i> . 1944.....	130
Figura 59 - Vieira da Silva. <i>La ruée des losanges</i> . 1947.....	131
Figura 60 - Vieira da Silva. <i>La Bataille des Couteaux</i> . 1948.....	132
Figura 61 - Vieira da Silva. <i>Batalha dos vermelhos e azuis</i> . 1953.....	132
Figura 62 - Arpad Szenes. <i>Bicho grega</i> . 1943.....	140
Figura 63 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena XVI</i> . 1945.....	140
Figura 64 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena XII</i> . 1942.....	140

Figura 65 - Arpad Szenes. <i>No ateliê</i> . 1945.....	140
Figura 66 - Arpad Szenes. <i>Marie Hélène IV</i> . 1942.....	147
Figura 67 - Arpad Szenes. <i>Maria Helena X</i> . 1942.....	149
Figura 68 - Arpad Szenes. <i>Marie Hélène</i> . 1948.....	153
Figura 69 - Arpad Szenes. <i>Portrait de Vieira</i> . 1948.....	155
Figura 70 - Arpad Szenes. <i>Portrait méthaphorique de Vieira</i> . 1949-1950.....	155
Figura 71 - Arpad Szenes. <i>Retrato de Vieira</i> . 1947.....	156
Figura 72 - Vieira da Silva. <i>Le promeneur invisible</i> . 1949-51.....	158
Figura 73 - Arpad Szenes. <i>Retrato de Maria Helena</i> . 1946.....	158
Figura 74 - Vieira da Silva. <i>Bordado húngaro</i> . 1946.....	163
Figura 75 - Arpad Szenes. <i>O ciclista</i> . 1954.....	163

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAM/FCG	Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian
Col.	Coleção
Col. Millennium/BCP	Coleção Millennium/Banco Comercial Português
FASVS	Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva
Gal.	Galeria
MAMM	Museu de Arte Murilo Mendes
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
M. H.	Maria Helena
MNAM/CCI	Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
MNAM/CNAC-GP	Musée national d'art moderne/Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou
MOMA/N.Y.	Museum of Modern Art/New York

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – O ATELIÊ E A PAISAGEM .....	20
1.1. Primeiras aproximações.....	20
1.2. Duas poéticas, dois gestos .....	31
1.3. Descaminhos entre a figuração e a abstração .....	42
1.4. Nas margens da criação pictórica .....	52
CAPÍTULO 2 – A GÊNESE DA FASCINAÇÃO.....	62
2.1. As câmaras de Vieira da Silva .....	62
2.2. Um inventário de riquezas .....	76
2.3. O espaço, o tempo e a tessitura .....	82
2.4. Breve revisão sobre o período brasileiro – outra face da memória .....	92
CAPÍTULO 3 – A SEREIA E A RAINHA: VIEIRA DA SILVA NO BRASIL E VIEIRA DA SILVA PARA O “MUNDO” .....	104
3.1. O tempo lírico da lembrança e a cadência secular.....	104
3.2. Monumento e testemunho .....	113
3.3. Antes, durante e depois da Guerra .....	120
3.4. O regresso à Paris e a construção do mito .....	130
3.5. A pintura compartilhada .....	143
CONCLUSÃO – A extensão do mito .....	157
REFERÊNCIAS .....	164

## INTRODUÇÃO

No início desta pesquisa, em março de 2013, nossa intenção era estudar imagens pictóricas que retratam o ateliê do artista no contexto amplo da História da Arte. Também tínhamos interesse – para além das cenas de ateliê – em certas obras que, por trazerem espelhos, janelas ou quadros em miniatura como elementos da composição, nos permitiriam, possivelmente, construir uma abordagem “metalinguística” da pintura. Chegamos a colecionar uma série dessas pinturas ditas “metalinguísticas”, as quais víamos se multiplicarem, dia após dia, em nossa pretensa coleção. E qual seria a significação esperada a partir de tais imagens pictóricas que, mais do que outras, eram propensas para o desenvolvimento de uma reflexão sobre seu próprio meio?

Cogitamos, em princípio, abordar tais significações – meta reflexivas – como representações correspondentes às respectivas épocas. Notamos, entretanto, que o propósito se tornaria tão amplo quanto limitado, pois, se um ateliê espelha o contexto social de uma época, seu significado, enquanto “ateliê”, revela antes as particularidades das poéticas dos artistas. Conhecer a poética de um artista específico nos permitiria verdadeiramente avaliar as possíveis funções das cenas de ateliê feitas por ele, enquanto buscar analogias entre diversos ateliês retratados em uma mesma época, ou em épocas distintas, nos permitiria apenas parcialmente compreender seus significados. No nosso caso, seria mais conveniente conhecer o particular e referenciar o geral, do que procurar alcançar o geral, tendo que abrir mão do aprofundamento de um conhecimento particular, apesar de ambos andarem de mãos dadas.

Conhecer o “ateliê” de um artista é conhecer também a sua vida e a sua produção, e, diante desses quesitos, são felizes os que têm a oportunidade de encontrar nomes como Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Conhecer a trajetória desse casal de artistas é perceber que à vivência cotidiana refletida na obra sucede, sempre, em via oposta, a influência da constante criação artística sobre o sentido da vida. A singularidade da obra – e dos ateliês – de Vieira e Szenes é redimensionada, pois eles são dois pintores, e, ao mesmo tempo, um só, tal como Szenes propõe ao realizar a série *Le couple* (de que tratamos logo no capítulo 1). Suas respectivas obras dialogam entre si como espelhos, mas, antes de chegarmos a possíveis conclusões, devemos contar, nesta introdução, como chegamos ao encontro com Vieira e Szenes, via Murilo Mendes.

O recorte para este trabalho se deu a partir das atividades desenvolvidas no primeiro semestre de 2013 junto ao “Grupo de Pesquisa do Acervo de Artes Visuais do MAMM” (Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF), um projeto então coordenado pela Profa. Raquel Quinet Pifano, vinculado ao recém-criado Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Dentre os muitos nomes da arte brasileira e dos abstracionistas italianos que integram o acervo em questão, vimos surgir diante de nós a obra divergente e a história singular de uma portuguesa, naturalizada francesa, casada com um húngaro – também naturalizado francês – que, por suas raízes judaicas, precisou viver exilado no Brasil, junto com a companheira, na década de 1940, enquanto durou a 2ª Guerra Mundial.

Os protagonistas desse encontro plural eram Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, frequentemente identificados no âmbito da Teoria e História da Arte como figuras atuantes no contexto da moderna *Escola de Paris*, uma expressão que se refere ao grupo de artistas que sucede as atuações pioneiras de Picasso, Braque, Matisse, entre outros, absorvendo e repensando as tendências da pintura modernista francesa, havendo desdobramentos marcantes dessa função de atualização das tendências no período entreguerras. A expressão *École de Paris* é definida por Argan como “uma espécie de nova *bohème*”, onde se encontram múltiplas nacionalidades nos “cafés de *Montparnasse*”, e onde “não se procura uma unidade da linguagem, todas as linguagens são aceitas por igual”, desde que sejam “modernas”.<sup>1</sup> Devido a esses dois fatores – a interação entre nacionalidades e o aceite “irrestrito” das linguagens modernas –, Argan sugere que o termo “cosmopolita” é o adjetivo que melhor sintetiza a atmosfera da *École de Paris*.

No cenário artístico-cultural do Rio de Janeiro de 1940, Vieira e Szenes constituiriam, em torno de si, um círculo de convivência, destacando-se o início da amizade com Murilo Mendes, um poeta “cosmopolita”, que, na sua inquietude e ânsia de pluralidade cultural, apreciava, para além da poesia, também a música e as artes plásticas. Enquanto poeta e crítico de arte, Murilo escreveria sobre as obras de Vieira e Szenes; já sob a máscara do colecionador, guardaria, como se fossem “cimélios”<sup>2</sup>, as obras que receberia de presente dos seus amigos artistas.

---

<sup>1</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna*, 1992, p. 341.

<sup>2</sup> Murilo Mendes [carta] Roma, 26 abr. 1969 [a] Bicho [autografa]. Na referida carta, Mendes resgata o termo “cimélio” em agradecimento à Vieira, que lhe envia de presente algumas pinturas. O termo se relaciona a preciosidade das peças sacras das igrejas.

“Querida Bicho,

Merci infiniment pelo segundo guache que me mandou ultimamente, e que muito apreciamos. Chegou com atraso pois houve nas últimas semanas 2 greves de correios aqui. Marianne não tendo podido vir a Roma, enviou por via postal a preciosa cimélia.”

Boa parte da coleção de artes plásticas formada por Murilo viria a integrar o acervo do MAMM, que conta hoje com sete obras de Arpad Szenes e dezesseis obras de Vieira da Silva, entre desenhos, gravuras e pinturas. Tais exemplares relacionam-se às situações vividas pelos dois artistas no período em que estiveram no Brasil; quando não retratam diretamente momentos de convivência diária do casal com seus amigos, costumam corresponder às circunstâncias derivadas desse convívio, como é o caso dos trabalhos de ilustração.

Valéria Lamego argumenta que “o maior legado de Maria Helena em seu período brasileiro está nas amizades e em sua pintura”.<sup>3</sup> Seguindo tal pressuposto, o melhor caminho para apreendermos o legado de Vieira da Silva para a arte brasileira seria, então, recorrer à observação das obras e aos testemunhos das amizades que aqui se estabeleceram. E muitas vezes a integração amizade/arte iria transparecer na própria superfície das obras.

Devido à natureza dos trabalhos (alguns deles foram inclusive enviados ao poeta por via postal), a quase totalidade das obras de Vieira e Szenes presentes no acervo do MAMM tem como suporte o papel e, em geral, são de pequenas dimensões. Há, entretanto, como exceção ao suporte de papel, uma pintura sobre tela, de Arpad Szenes, à qual foi atribuído o título *M.H. Vieira da Silva pintando Saudade* e a data de 1948, a partir de uma inscrição feita por Murilo no verso da tela. Foi o encontro com essa pintura que nos levou a definir o recorte final para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Em 1948, quando Szenes realiza *M.H. Vieira da Silva pintando Saudade*, o casal já tinha vencido a etapa do exílio e retornado à Paris, mas, ainda assim, considerando que Szenes habitualmente retratava a esposa em ocasiões cotidianas, inclusive nos momentos de ateliê, estima-se que, no singelo quadro, o pintor represente Vieira a elaborar um retrato de Maria da Saudade Cortesão, esposa de Murilo (note-se que eles haviam se casado em 1947). Trata-se de uma obra que, acima do tratamento abstrato que a constitui, simboliza a relação de amizade entre Murilo/Saudade e o casal de pintores. Uma amizade expressa também no conjunto das correspondências enviadas pelo poeta aos dois artistas, onde o nome da esposa de Murilo é frequentemente mencionado, havendo ainda alguns trechos – e cartas – redigidos pela própria Saudade.

Então, ao pensarmos na ligação entre os quesitos amizade e arte, as obras e documentos existentes no acervo do MAMM parecem vencer o tempo, ressurgindo como

---

<sup>3</sup> LAMEGO, V. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In: AGUILAR, N. (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*, 2007, p. 56.



memórias vívidas, pois nos facultam espelhar, acima dos fragmentos, a amizade entre o poeta e o casal de pintores, nascida no contexto daqueles “tempos de guerra”, mas perpetuada nos instantes de eternidade que as palavras e as imagens nos permitem alcançar. E quando aqui ressaltamos o vínculo palavra/imagem, procuramos, de fato, fazer referência à interação entre as fontes visuais do acervo (obras de arte) e as fontes escritas, no caso, a correspondência enviada por Murilo Mendes, entre 1943 e 1975, cujas respostas remetidas por Vieira e Szenes infelizmente se perderam.<sup>4</sup>

Tanto as obras apresentadas por Vieira e Szenes a Murilo, quanto as correspondências enviadas pelo poeta ao casal de amigos possuem um caráter “fragmentário”, ou seja, não nos permitem recuperar informações sólidas, como confirma Macedo, ao propor que as cartas “silenciam” precisões sobre a vida e a obra do casal.<sup>5</sup> Trata-se de um silêncio que oblitera o fato concreto, fazendo sobressair o testemunho de amizade, escrito em uma linguagem informal, descontraída, que nos permite imaginar o convívio fraterno entre artistas, cujos encontros habitualmente aconteciam nas dependências do Hotel Internacional, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Aliás, ao observarmos a bibliografia sobre a obra de Vieira e Szenes, quase sempre somos direcionados para o espaço da intimidade, de onde a relação entre materialidade (espaço), memória e subjetividade desponta como fator crucial.

Mas “espaço” e “memória”, cabe frisar, não são aqui estudados em seu sentido estrito, são conceitos que apenas transparecem na medida em que procuramos resgatar vida e obra do casal. Mais importante que “espaço” e “memória”, são as próprias “tessituras” que, no estabelecimento do diálogo entre Vieira e Szenes, revelam a integração dos dois artistas em função da relação arte/vida. Suas telas são registros dos lugares físicos e interiores por onde passam. São obras de artistas que, diante do contexto totalitário com o qual se defrontam, perdem a referência de suas respectivas nacionalidades, levando a um questionamento de suas identidades pessoais e profissionais. São registros de moradas que se misturam a ateliês, no tempo exíguo que resta entre viagens, e que revelam aspectos singulares na tessitura dos sentidos da “criação artística” modernista.

As “tessituras” ou conexões entre os conceitos de “espaço” e “memória” se revelaram como imprescindíveis para a compreensão da obra do casal a partir da primeira atividade efetiva que desenvolvemos para esta pesquisa, que foi a análise das

---

<sup>4</sup> O conjunto das correspondências foi cedido, em “fac-símile”, ao acervo do MAMM, pela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (FASVS).

<sup>5</sup> MACEDO, S. C. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*, 2012, p. 28.

correspondências enviadas por Murilo a Vieira e Szenes, entre 1943 e 1975 (praticamente desde o momento em que se conheceram até o ano da morte do poeta). O conjunto das correspondências é composto principalmente por postais de felicitação pelo aniversário ou saudações pela passagem do ano, a que se seguem, em menor número, bilhetes e “cartas” propriamente ditas. Quanto à dinâmica dos envios, podemos considerar que eles ocorrem, de fato, após o retorno dos artistas à Paris, em 1947, e mantêm-se mesmo com a mudança do poeta para Roma, no fim da década de 1950. Onde quer que estivesse, na sua residência, em Roma, nas viagens a passeio ou a trabalho, Murilo não deixava de enviar saudações aos amigos.

O poeta irá se referir a Vieira e Szenes, quase na totalidade das correspondências, através do termo “bichos”, o que pode ser atribuído a um dado cultural, uma “gíria” em vigor na época.<sup>6</sup> A alcunha revela uma particularidade do casal, pois era um tratamento comum entre os amigos mais próximos, usado até mesmo pela crítica de arte. Szenes costumava se referir à esposa pela alcunha “bicho” (no singular)<sup>7</sup>, e o nome viria a compor, em 1976, o título do documentário *Ma femme chamada Bicho*, realizado por Jose Álvaro de Moraes, abordando vida e obra do casal. Desse modo, seja no plural ou no singular, para se referir a ambos ou apenas a Vieira, Murilo utilizará frequentemente a alcunha, muitas vezes compondo simbólicos trocadilhos de palavras.<sup>8</sup>

A primeira carta de que se tem registro, datada de 13 de novembro de 1943, nos remete à ocasião em que Murilo está se recuperando de uma afecção pulmonar, no sanatório de Correias/RJ.<sup>9</sup> O conteúdo da carta parece tratar da resposta do poeta a alguma mensagem previamente enviada pelo casal, seja por meio escrito, ou mesmo através de recado dado por alguém que o tenha ido visitar. Nessa ocasião, Vieira e Szenes encontravam-se há aproximadamente três anos no Brasil e, na passagem final da carta, Murilo faz alusão ao contexto da guerra e à situação do exílio, conforme podemos observar no trecho em destaque:

---

<sup>6</sup> Ao tratar sobre Almeida Júnior (1850-1899), em seu livro *A arte brasileira*, Gonzaga Duque comenta: “Na Academia o autor de ‘Descanso do Modelo’ foi o que se chama na gíria dos estudantes – um bicho. Os colegas metiam à bulha, desapiedadamente, o seu tipo de provinciano; [...]” GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado das Letras, 1995. p. 180. Estima-se que, em meados do século XX, o termo ainda estivesse em uso.

<sup>7</sup> Algumas vezes, nos escritos de Murilo e em depoimentos do casal de artistas, a alcunha também aparece metaforicamente vinculada ao apreço que Vieira e Szenes tinham em relação aos animais.

<sup>8</sup> MORAIS, José Álvaro. *Ma femme chamada bicho*. Produção: Centro Português de Cinema para a Fundação Gulbenkian. Lisboa: 1977. DVD. 80 min.

<sup>9</sup> PICCHIO, L. S. (Org.). *Murilo Mendes: Poesia completa e prosa*, 1995, p. 71. Na cronologia de vida e obra que integra o livro referenciado consta que se tratou de um “breve internamento”, devido à tuberculose.

Fiquei muito comovido ao saber que vs. sentem falta de mim; o que é próprio de bichos que vivem, não em tocas, mas em colmeias – e que viveram tantos anos nessa grande colmeia que é Paris – que haveremos de ver em breve, se Deus quiser, livre da odiosa bota prussiana. E eu também sempre me lembro com saudade dos nossos cafezinhos – o da xícara, e o metafísico.<sup>10</sup>

Na passagem, a metáfora da frase final é alusiva às conversas sobre arte que poeta e artistas vinham estabelecendo desde que se conheceram, após a chegada de Vieira e Szenes ao Brasil. Além desse fator, o intenso convívio artístico-cultural do ambiente parisiense é evidenciado, como uma “grande colmeia”, cheia de sociabilidade, em oposição à contingência do exílio – à necessidade de se esconderem, como “bichos” em uma “toca”, devido ao contexto da guerra. Trata-se de uma passagem significativa, pois ilustra o clima de “boemia” que marca a vida artística a partir da modernidade, estendendo-se os “cafés metafísicos” de Paris ao Brasil.

As palavras cotidianas de Murilo endereçadas a Vieira e Szenes deslocam o valor canônico do poeta e do pintor, mostrando o simples encontro de pessoas em função de uma vida na arte. Contudo, isso não se restringe apenas aos escritos – formais e informais – de Murilo, ou às obras que hoje integram o acervo do MAMM. É algo que se revela, em níveis diversificados, também na crítica de Ruben Navarra, na prosa-poética de Agustina Bessa-Luís, entre outros teóricos e literatos que, a exemplo desses que tiveram contato direto com o casal de artistas, ajudam a constituir a história e a memória de Vieira e Szenes.

Em suma, o importante a se dizer nesta introdução é que, no desempenho de sua função de salvaguarda de documentos e obras de arte, o MAMM possibilitou que construíssemos uma abordagem de estudo. Apesar de não termos utilizado o acervo como tema único, ele tornou-se parte integrante do método, nos levando a compreender a reciprocidade existente entre as “histórias” que envolvem a criação de uma pintura e a salvaguarda de suas “memórias”.

Desse modo, no capítulo 1, *O ateliê e a paisagem*, apresentamos os fundamentos básicos sobre vida e obra de Vieira e Szenes, assim como procuramos situar suas produções frente os contextos da Arte Moderna e do Abstracionismo. Recontamos a

---

<sup>10</sup> Murilo Mendes [carta] Correias, Sanatório Bela Vista, Estado do Rio de Janeiro, 13 nov. 1943 [a] Bichos [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

trajetória do casal, tomando o espaço do ateliê do artista como recorte para a abordagem, além de pontuar as semelhanças e diferenças das respectivas poéticas dos artistas.

No capítulo 2, *A gênese da fascinação*, apresentamos os elementos que levam Vieira da Silva à constituição de suas conhecidas “câmaras de azulejos”. Além disso, procuramos demonstrar como o pensamento sobre o “espaço”, próprio à poética de Vieira, se vincula ao tempo e à memória, e como isto se traduz nos retratos que Szenes faz da esposa. Para tanto, utilizamos principalmente a abordagem de Henri Bergson sobre a memória. Contudo, ao constatarmos que os retratos que Szenes faz da esposa foram realizados de maneira significativa no contexto brasileiro, procuramos fazer uma breve revisão sobre o período do exílio no último tópico do capítulo, onde a memória é então enfatizada, não mais num viés filosófico, mas num sentido histórico (da retomada da experiência que eles tiveram no modernismo brasileiro, na década de 1940).

No capítulo 3, *A sereia e a rainha: Vieira da Silva no Brasil e Vieira da Silva para o “mundo”*, realizamos análises das obras de Vieira correspondentes ao período brasileiro, procurando situar as diferenças na produção da pintora antes, durante e depois do momento da 2ª Guerra. Enfatizamos a ocasião em que o casal retorna à Paris em 1947 e discutimos como a série de pinturas e desenhos em que Szenes retrata Vieira institui a construção de um “mito”, nos moldes de uma atualização dos relatos fundadores, próprios ao campo da Teoria e História da pintura. Para a revisão sobre os relatos fundadores, utilizamos como fonte a abordagem de Jacqueline Lichtenstein.<sup>11</sup> Problematizamos, por fim, como a pintura era compartilhada pelo casal de artistas e ampliada para o círculo social, modernista, em que conviviam, na própria constituição de um “mito” (pós-vanguarda) que reaviva a trajetória e a obra dos artistas estudados.

---

<sup>11</sup> LICHTENSTEIN, J. O mito da pintura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed 34, 2004. v. 1. p. 17-24.

## CAPÍTULO 1 – O ATELIÊ E A PAISAGEM

[...] todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral não é um artista. [...]. Os artistas que querem exprimir a natureza, mas não os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma estranha operação que consiste em matar dentro deles o homem pensante e sensível [...].<sup>12</sup>

### 1.1. Primeiras aproximações

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), hoje reconhecida pela crítica de arte como um grande expoente da pintura portuguesa – e internacional –, deixa Lisboa em 1928, para complementar sua formação artística em Paris. É na envolvente vivência que assinala a capital francesa como centro mundial da Arte Moderna, no convívio dos estudos na *Académie de la Grande Chaumière*, que conhece Arpad Szenes (1897 - 1985), judeu húngaro com quem se casa em 1930.<sup>13</sup> Este seria o marco de uma parceria muito bem estabelecida nos terrenos da vida e da arte, o marco do encontro de dois artistas, num ateliê, em Paris; na *Villa des Camélias*, desde 1930, e, a partir de 38, no *Boulevard Saint-Jacques*, em *Montparnasse* – que seria, à época, “o bairro dos pintores e o coração da Paris artística”, conforme a definição de Frédéric Gaussen.<sup>14</sup>

A obra realizada pelo artista Christopher Nevinson, em 1926 – fig. 1 – (aqui utilizada como um ilustrativo da existência de um debate sobre os “ateliês” parisienses), nos causa algumas impressões de como seria habitar *un atelier à Montparnasse*, e, a respeito do emblema que a figura da modelo nua à janela constitui, Gaussen sugere: ela “faz a transição entre a intimidade do ateliê e a paisagem do ‘*Quartier latin*’, até a cúpula do *Panthéon*’.”<sup>15</sup> A paisagem urbana, revelada a partir do ponto de vista da janela, ocupa um lugar central na composição, abrindo a possibilidade da relação entre o interior e o exterior. O espaço íntimo e cotidiano, onde o artista habita, dialoga com o espaço ampliado

---

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: textos essenciais: os gêneros pictóricos*. v. 10, 2006, p. 124.

<sup>13</sup> A *Académie de la Grande Chaumière* é uma escola de arte, de caráter privado, fundada na primeira década do século XX (1909), voltada para cursos livres de desenho, pintura, escultura, entre outros. Ao cursarem oficinas nesta instituição, Vieira e Szenes se conhecem no ano de 1929.

<sup>14</sup> GAUSSEN, F. *Le Peintre et son atelier*, 2006, p. 120.

<sup>15</sup> GAUSSEN, 2006, p. 120.

da cidade, que se organiza através do acolhimento de todas as moradas e ajuda a constituir uma “nação”.

Descrevendo sumariamente a obra de Nevinson, vemos que na construção da paisagem urbana os tons acinzentados dos telhados e janelas dialogam com o azulado atmosférico do céu, funcionando como pontos que atraem o olhar, encaminhando-o para o encontro com a cúpula do *Panthéon*. Por sua vez, os tons de palha que prevalecem nas paredes dos edifícios ajudam a iluminar a composição, sugerindo a claridade diurna avistada a partir da janela e refletida no interior do ateliê. A luminosidade incide sobre o sofá à esquerda, perpassa o assoalho e o carpete, culminando na superfície da mesa, onde se destacam as cores quentes dos objetos que estão sobre ela dispostos. A luz também faz destacar as formas do corpo da modelo que, a corresponder-se com a tonalidade dos edifícios, nos sugere a relação entre a arte e a cidade.



Figura 1 - Christopher-Richard Nevinson.  
*Un atelier à Montparnasse*. 1926.



Figura 2 - Vieira da Silva. *Vista de nossa janela no Rio ou Corcovado*. 1940.

A cadeira, no limite inferior do quadro, apresenta um ponto de vista diferenciado, se o compararmos ao aspecto “frontal” que marca o uso da perspectiva na composição. O posicionamento da mesma cadeira, em diagonal, também dialoga com o ponto de vista da paisagem urbana, que coloca em destaque as laterais dos prédios, fazendo contraponto ao aspecto arredondado que constitui, ao longe, a arquitetura sombreada do *Panthéon*. Tudo se encaminha para que fixemos o olhar naquele ícone arquitetônico, que repousa solene no extremo direito da linha do horizonte; até mesmo os cortes do plano pictórico sugeridos pelas grades da janela ajudam a delimitar o local de destaque em que ele se situa.

O trabalho de Nevinson nos leva a entender que, assim como o *Panthéon* pode ser observado como um símbolo que confere identidade à capital francesa, o bairro de *Montparnasse* (onde se situa o ateliê representado na cena) ganhava sua identidade ao remontar, em escala local, a fama que Paris possuía, nas primeiras décadas do século XX, como capital internacional das Artes – ou, mais especificamente, “capital universal da pintura”, conforme a definição de Gaussen.<sup>16</sup> Naqueles tempos, o artista (o pintor) estrangeiro queria buscar Paris para aperfeiçoar os seus conhecimentos, e, talvez, fixar ali sua residência, montando sua oficina e dedicando-se, enfim, à realização de suas obras. Os bairros de *Montmartre* e *Montparnasse*, entre alguns outros locais,<sup>17</sup> eram então conhecidos como pontos de encontro da vida artística parisiense, devendo-se destacar que, em se tratando de um polo de atração para artistas estrangeiros, a cultura local se transmutava, adquirindo uma atmosfera cosmopolita.

Considerando tais características, Gaussen eleva a capital francesa ao status de *ville-atelier* (um termo cunhado pelo próprio autor), argumentando ser possível recontar a história da pintura através da “geografia de Paris” do período.<sup>18</sup> Trata-se de uma metafórica intercessão entre a cidade e a pintura, que pode ser ressignificada quando temos a chance de presenciá-la a partir da janela de um ateliê (tal qual ilustra a obra de Nevinson). Gaussen ressalta que em muitas cenas de interiores, desenvolvidas no contexto da pintura francesa entre a modernidade e o modernismo, podemos observar “*Paris par la fenêtre*”.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> No início de sua abordagem, Gaussen propõe que o reconhecimento de Paris como capital internacional das artes se relaciona a uma tradição configurada ao longo de quatro séculos – do século XVII ao XX –, de forma que podemos testemunhar, sob os significados das transformações do espaço urbano, o nascimento da arte acadêmica e sua derrocada, entre a modernidade e o modernismo.

<sup>17</sup> Gaussen menciona também *Villiers, Ménilmontant, le palais du Louvre, le pont Notre-Dame*, entre outros pontos que simbolizam a presença da pintura em Paris; o autor lembra que muitos ateliês, em diversas ruas da cidade, foram hoje transformados em museus. (2006, p. 6).

<sup>18</sup> GAUSSEN, 2006, p. 6.

<sup>19</sup> *Paris par la fenêtre* é um dos temas que Gaussen trata em um dos subitens de seu livro (2006, p. 114-118).

Transpondo o raciocínio de Gaussen para a obra de Vieira da Silva (ilustrada pela fig. 2), percebemos que ela também nos informa sobre o ponto de vista a partir de uma janela, mas, em lugar do cenário do *Quartier latin*, as edificações parecem ganhar ares “coloniais”, enquanto a cúpula do *Panthéon* é substituída pela geografia do Corcovado, no Rio de Janeiro. Trata-se de um trabalho que a artista realiza no ano de 1940, quando chega ao Brasil, ao lado de Arpad Szenes, para se submeterem a um período de exílio que duraria cerca de sete anos.<sup>20</sup>

Se compararmos a paisagem elaborada por Vieira em relação ao cenário urbano que encontramos no *atelier à Montparnasse*, de Nevinson, vemos que a artista compõe sua vista inicial do Rio utilizando recursos “à moda parisiense”. Em ambos os panoramas a disposição das construções arquitetônicas se organizam pela superposição de planos, destaca-se o emprego relativamente bem delineado da arquitetura, além do recurso à suavidade e à alternância entre os tons. Nelson Aguilar, autor que se dedicou de forma pioneira a tratar sobre o período brasileiro de Vieira da Silva, nota que a solução compositiva sugerida pelos planos superpostos se relaciona à intenção de se “mostrar as similitudes entre a paisagem urbana e o acidente geográfico”<sup>21</sup>, visto que o olhar dos observadores é conduzido até o cume da paisagem. Já sobre a coloração do trabalho, o autor chama a atenção para o uso de um sistema de alternância, esclarecendo:

O regime colorido atenua o arranjo convencional do espaço por uma distribuição de cores frias e quentes de que as duas janelas dão uma amostra: a da esquerda, pintada em ocre-avermelhado, atrai cores quentes que irradiam sobretudo à direita do quadro, e a janela da direita, azulada, condensa as cores do céu, as construções e as próprias fachadas.<sup>22</sup>

A janela vermelha na obra de Vieira equivale, de certa forma, ao sofá vermelho na obra de Nevinson; ambos os elementos funcionam como pontos iniciais de atração do olhar, a partir de onde se passa a seguir as diagonais dos telhados dos edifícios... Quando chegamos à linha do horizonte – comparando os dois cenários –, vemos que a paisagem natural brasileira destoa significativamente em relação à “topografia” urbanista da capital

---

<sup>20</sup> Unindo-se a Szenes em 1930, Vieira perdera sua nacionalidade, conforme as regras em vigor no contexto lusitano. Os dois artistas residiriam entre Paris e Lisboa até o momento de início da 2ª Guerra Mundial (1939), quando, após breve passagem por Portugal, ante a recusa de um visto para permanência no país, iriam optar pelo exílio no Brasil, devido à origem judaica de Szenes.

<sup>21</sup> AGUILAR, N. Vieira da Silva: Encontros e desencontros. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*, 2007, p. 36-37.

<sup>22</sup> AGUILAR, 2007, p. 36-37.



francesa. O contraponto entre as duas paisagens até mesmo dá margem para que a “vista de janela” de Vieira ganhe conotações relacionadas aos registros dos ambientes e dos costumes, próprios às expedições artísticas e científicas do século XIX. Guardando-se as distâncias devidas, Vieira da Silva era, afinal, uma estrangeira recém-chegada ao Brasil, exposta às intempéries e aos desafios de reconhecer e recriar um novo espaço.

Nesse mesmo caminho, a metafórica analogia entre as obras de Vieira e Nevinson revelam uma última questão: a falta do ateliê. Enquanto *Un atelier à Montparnasse* exhibe para o espectador todo o conforto e as possibilidades que um estúdio em Paris podia oferecer naquela época, *Vista de nossa janela no Rio* ou *Corcovado* nos remete, ainda que indiretamente, à perda dessa zona de conforto. Ficamos imaginando o cômodo alugado a partir de onde Vieira realiza sua composição, tendo precisado deixar para trás a sua moradia, o seu local de trabalho e muitos de seus objetos usuais.

Todavia, a metáfora do ateliê monparnassiano efetivamente se justifica pelo fato do cotidiano de Vieira da Silva e Arpad Szenes poder ser, em alguma medida, recontado através dos constantes retratos e cenas de interiores que eles elaboram, registrando os locais por onde passam ao longo da vida – incluindo-se *Montparnasse*. O sofá, as cadeiras, os objetos sobre a mesa, o tapete, até mesmo o gato e o trabalho abstrato disposto no cavalete – itens que podemos observar na obra de Nevinson – são também elementos comuns nas cenas de ateliê realizadas, sobretudo, por Arpad Szenes (conferir fig. 5); embora Vieira também representasse o marido algumas vezes, além dos autorretratos que os dois, naturalmente, costumavam fazer.

Vieira da Silva se tornaria a principal modelo de Szenes desde o momento em que se conheceram, e, em retribuição, podemos considerar que Szenes se tornaria um dos maiores incentivadores da obra da artista, visto que, segundo estimativa realizada por Martha Punter, a reconhecida série em que Szenes retrata a esposa em momentos cotidianos pode ser hoje contabilizada em torno de 450 trabalhos.<sup>23</sup> Com efeito, já houve algumas mostras e publicações<sup>24</sup> dedicadas ao tema dos “retratos” e/ou dos “ateliês” do casal, embora haja exposições que, mesmo enfocando outras temáticas, como a problemática do espaço na pintura ou o período em que viveram no Brasil, não deixam de

---

<sup>23</sup> PUNTER, M. *Maria Helena X*. Disponível em: <[http://fasvs.pt/colecao/acerca more/107](http://fasvs.pt/colecao/acerca%20more/107)>. Acesso em: 07 jul. 2013.

<sup>24</sup> BOURDONNAYE, Chantal. *Portraits de Vieira da Silva par Arpad Szenes*. Paris: Éditions La Différence, 1983. (Col. Point-Ligne-Surface).

colocar em evidência a parceria entre os dois artistas, apresentando Vieira junto com Arpad Szenes.<sup>25</sup>

Sobre o tema específico dos ateliês, podemos destacar a mostra *Vieira da Silva, Arpad Szenes. Ateliers*, realizada entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010, no Museu da Eletricidade, em Lisboa.<sup>26</sup> Também merece destaque a inédita abertura ao público da “casa-ateliê” do Alto de São Francisco, a 13 de junho de 2013 – marco comemorativo, em memória do 105º aniversário de Vieira. Situada próxima ao Jardim das Amoreiras, a casa-ateliê de Lisboa era o local onde o casal costumava se hospedar quando em viagem a Portugal. No espaço, recém-transformado em museu<sup>27</sup>, ainda existem móveis e objetos por eles utilizados, conforme mostra a fotografia abaixo (fig. 3); alguns dos itens nela observados podem ser encontrados nas cenas elaboradas por Szenes, onde Vieira é retratada em atividade criadora.



Figura 3 - *Ateliê do Alto de São Francisco*. 2013. Lisboa. Fonte: *Casa-Atelier Arpad Szenes/Vieira da Silva*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasimage/497>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

<sup>25</sup> Sobre as exposições de Vieira e/ou Szenes organizadas no Brasil, podemos contabilizar: “Retratos. Arpad Szenes e Vieira da Silva”, ocorrida em 1997, no Museu Chácara do Céu - RJ, de 13 de Junho a 04 de Agosto e em São Paulo, no Museu Lasar Segall, de 15 de Agosto a 14 de Setembro; “Arpad Szenes. Vieira da Silva. Período brasileiro”, ocorrida na Casa França-Brasil - RJ, de 30 de Julho a 30 de Setembro de 2001; “Vieira da Silva no Brasil”, ocorrida em 2007, no MAM/SP, de 26 de abril a 3 de junho; “Vieira da Silva/Arpad Szenes e Rupturas do espaço na arte brasileira”, ocorrida no Instituto Tomie Ohtake - SP, de 18 de Maio a 26 de Junho de 2011. “Vieira da Silva, agora”, ocorrida no MAM/RJ, de 19 de Dezembro 2012 a 17 de Fevereiro de 2013.

<sup>26</sup> *Vieira da Silva/Arpad Szenes: Ateliers*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasview/8>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

<sup>27</sup> A transformação da residência de Lisboa em museu (nomeado “Casa-Atelier Vieira da Silva”) foi uma ação empreendida pela FASVS (Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva), instituição que se dedica à salvaguarda de arquivos dos artistas e à divulgação de suas respectivas obras. A exposição inaugural do Museu reuniu fotografias que mostram Vieira e Szenes em seus diferentes espaços de criação. (*Casa-Atelier Vieira da Silva: histórico*. Disponível em: <<http://www.fasvs.pt/casa-atelier/historico/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.).

Nas figuras 5, 6 e 7 é possível identificar, por exemplo, o mesmo tipo de cavalete, além do espelho em formato oval; com a diferença de que, nas pinturas, o espelho se revela amparado por alças laterais. Notemos que Szenes costumava realizar alguns desses retratos como variações a partir do mesmo motivo, ou seja, ele experimentava soluções plásticas diversificadas a partir de um mesmo cenário, ora explorando aspectos mais realistas, ora trabalhando em sínteses mais “abstratizantes”. O artista costumava seguir um sistema de variação da imagem, a respeito do que comenta Moraes: “sempre trabalhou assim, exaurindo cada tema, dos retratos de sua mulher [...], até as maçãs e naturezas-mortas.”<sup>28</sup>

Ainda sobre os três retratos em pauta, o predomínio dos tons de terra também auxilia nas similitudes em relação à fotografia do ateliê de Lisboa, embora os registros de data nos levem a considerar que as pinturas já tenham sido realizadas em solo brasileiro. Conforme a avaliação de Martha Punter, é no contexto brasileiro que a série de retratos onde Szenes toma a esposa como modelo ganha corpo, sobre o que a autora comenta: “foi durante o exílio no Brasil (1940-1947) que Szenes levou ao extremo esta quase obsessão de retratar Vieira. Desenvolvendo uma pintura mais íntima e familiar, esgotou as variações sobre o tema e realizou dos mais belos retratos que dela há.”<sup>29</sup>

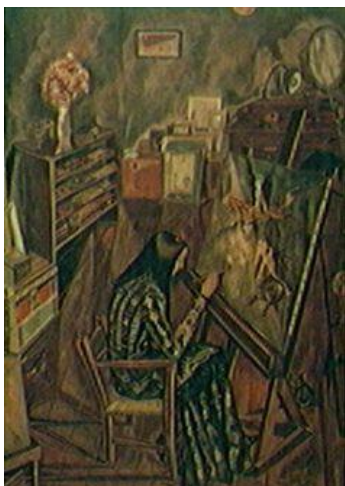


Figura 4 - Arpad Szenes. *Vieira da Silva no ateliê*. 1946. Óleo sobre tela, 89 x 115,5 cm. Col. Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.



Figura 5 - Arpad Szenes. *Maria Helena VII*. 1942. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. FASVS, Lisboa.



Figura 6 - Arpad Szenes. *Sem título*. s/d. Fonte: Disponível em: <[http://www.ganino.com/\\_media/artists:arpad\\_szenes:canir273.jpg](http://www.ganino.com/_media/artists:arpad_szenes:canir273.jpg)>. Acesso em: 12 fev. 2015.

O crítico Ruben Navarra, figura presente no círculo de amigos que Vieira e Szenes formariam no Brasil, também fala sobre a persistência do pintor na realização dos

<sup>28</sup> MORAIS, F. Tempos de arte. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*, 1986, s/p.

<sup>29</sup> PUNTER, *Maria Helena X*, s/p.

retratos de Maria Helena e de naturezas-mortas durante o período de exílio. Após notar que Szenes adota certa reclusão de espírito durante o momento do conflito mundial, o crítico afirma: “Enquanto durou a guerra, pelo menos, o repertório de Szenes quase limitou-se a Maria Helena e às maçãs.”<sup>30</sup> Entre outros aspectos, ele menciona que Szenes já trazia “uma série de Maria Helenas” quando chega ao Brasil, obras que se poderia classificar numa linha “intimista”, por ilustrarem, de certa maneira, “a solidão e a melancolia” próprias a um “fugitivo de guerra”.<sup>31</sup>

Contrariando a argumentação de Gausson, sobre a prosperidade da vida artística na capital francesa, Agustina Bessa-Luís, amiga de Vieira e Szenes, lembra que, em fins da década de 1930, Paris já não parecia mais “um lugar propício à iniciação e ao trabalho do artista”.<sup>32</sup> Vieira e Szenes residem durante uma temporada em Portugal, entre 1935 e 1936, instalam-se em *Montparnasse* em 1938, mas logo sofreriam, mais diretamente, as consequências do início da 2ª Guerra Mundial em 1939. Após breve passagem por Portugal, ante a recusa de um visto para permanência no país, optam pelo exílio no Brasil, a partir de junho de 1940. Nesse âmbito, Marina Bairrão Ruivo sugere que a casa-ateliê do Alto de São Francisco se tornaria um marco do momento em que, antes de se submeterem ao exílio, os dois artistas vão a Portugal, buscando o asilo que lhes é negado; “por ali, o casal viveu a angústia de se ter tornado apátrida e despediu-se da Europa a caminho do Brasil”, afirma a autora.<sup>33</sup>

O título da obra *Atelier, Lisbonne* (fig. 7) realizada por Vieira em 1935-36, é uma clara alusão ao ateliê do *Alto de São Francisco*, mas, diferente de Szenes que retratava os objetos do ateliê de maneira relativamente fiel, Vieira constrói um “quarto” perspectivado, onde paredes, biombos e outras estruturas se costuram, com o intuito, bastante conceitual, da elaboração de um cálculo matemático. Aguilar interpreta a carreira de retângulos coloridos que aparece no chão do ambiente como um “simulacro de trenzinho elétrico” que

---

<sup>30</sup> NAVARRA, R. *Jornal de Arte*, 1966, p. 182.

<sup>31</sup> NAVARRA, 1966, p. 183.

<sup>32</sup> BESSA-LUÍS, A. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*, 1978, p. 45-49. Tratava-se do contexto inicial de suas carreiras, que é relatado por Bessa-Luís como um momento de natural dificuldade. A primeira exposição de Vieira em Portugal, organizada por António Pedro, ocorreria em 1935. Dois anos depois, Vieira já teria um de seus quadros adquiridos pela coleção Guggenheim. Nessas conjunturas, também importa destacar a atuação da galerista Jeanne Bucher, principal responsável pela divulgação da obra de Vieira da Silva, desde os inícios da carreira da artista. Bucher teria organizado a primeira exposição de Vieira, na França, em 1933.

<sup>33</sup> BAIRRÃO RUIVO, M. *Ateliers: a arte a partir de um espaço*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasview/185>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

realiza um “trajeto interrompido”; frisa, entretanto, que apesar de ser uma sugestão figurativa, o elemento não destoia em relação ao pensamento geométrico proposto.<sup>34</sup>

Podemos considerar que a presença dos retângulos, responsáveis por nos transmitirem uma sensação “lúdica”, significa a medida da cor no “cálculo” pictórico, afinal, é como se, diante dos biombos de treliça compostos por ranhuras espontâneas, diante das paredes e passagens invisíveis, além dos arcos, auréolas e cubos imaginários, Vieira buscasse equacionar – explorando a conotação do ateliê como espaço de “gênese” – os limites da tridimensionalidade pictórica frente à abstração. Aguilar descreve *Atelier, Lisbonne* propondo que a artista ensaia

o procedimento clássico da ‘pirâmide visual’, ao mostrar um aposento vazio composto essencialmente pelo assoalho ocre-vermelho, o forro ocre-amarelo e as paredes em azul-ultramarino onde as linhas horizontais do teto acolhem telas entrelaçadas e um jogo de elipses que lembra a esfera armilar.<sup>35</sup>

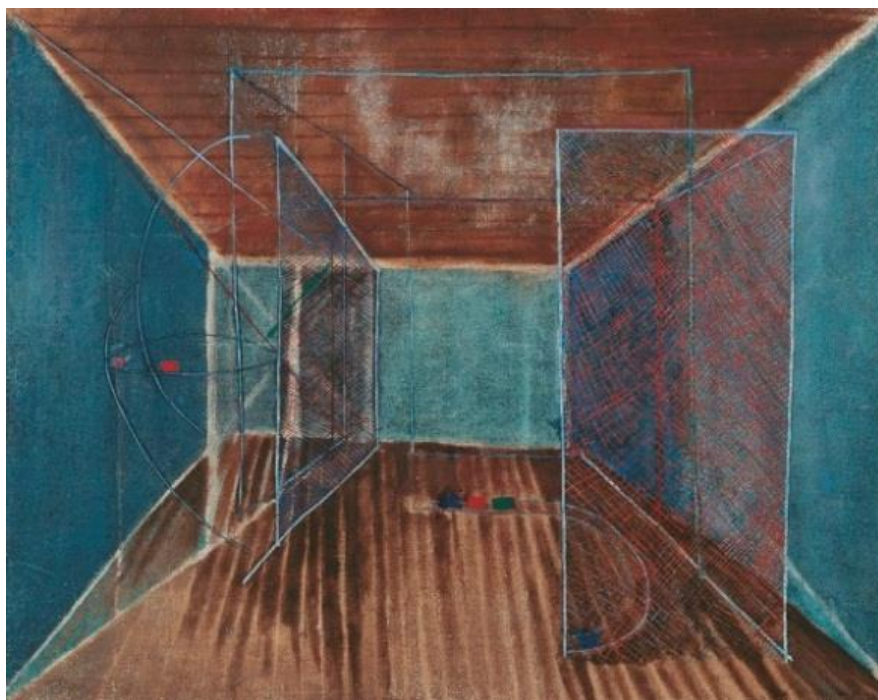


Figura 7 - Vieira da Silva. *Atelier, Lisbonne*. 1935-1936. Óleo sobre tela, 114 x 146 cm. FASVS, Lisboa.

Em seu texto “Vieira da Silva – Encontros e Desencontros”, Aguilar analisa as obras que a artista executa no Brasil, defendendo que existe “uma influência temática local” nos trabalhos que Vieira desenvolve no decorrer do exílio. O autor identifica, de

---

<sup>34</sup> AGUILAR, 2007, p. 33.

<sup>35</sup> AGUILAR, 2007, p. 33.

maneira especial, uma aplicação dos “cálculos” de perspectiva presentes em *Atelier, Lisbonne* na construção da paisagem que constitui a obra *Corcovado*, de 1943 (fig. 8), chamando a atenção para a ocorrência de uma “transposição figurativa”. O núcleo desta “transposição” consiste na presença das vistas frontais das edificações, intercaladas com as diagonais que marcam o uso da perspectiva linear, tratando-se das mesmas orientações espaciais demarcadas pelos dois “biombos” que figuram em *Atelier, Lisbonne*, conforme sugere o autor:

O espaço se constrói a partir das coberturas dos planos arranjados em diagonal e do fechamento dos planos que se situam atravessados, cuja gênese data de *Ateliê, Lisboa*, mas ocorre uma transposição figurativa que enrijece o *élan* formal anterior.<sup>36</sup>



Figura 8 - Vieira da Silva. *Corcovado*. 1943. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. FASVS, Lisboa.

A obra *Atelier, Lisbonne* (1935-1936), analogamente sugerida por Aguilár em relação à *Corcovado* (1943), perde seu “*élan* formal” no sentido de que o “cálculo” abstrato da perspectiva, ensaiado por Vieira naquele trabalho, perde o papel de “meta reflexão” sobre a pintura, em função da conquista da paisagem carioca. Em outras palavras, se o ateliê do Alto de São Francisco seria visualmente “traduzido” em uma

---

<sup>36</sup> AGUILAR, 2007, p. 37.

síntese “formal”, que prenuncia a poética de Vieira em direção ao “abstracionismo”, a realização da vista do Corcovado revela uma via diversa, em direção ao “naturalismo”, sobre o que Aguilar sintetiza:

Quando comecei a pesquisar sistematicamente a obra de Vieira da Silva, havia dúvidas a respeito de seu percurso. Antonio Bento sustentava que a pintora se converte à figuração no Brasil, e Mario Schenberg, que teria atingido a abstração entre nós. Ambos participam da verdade. Embora praticante da abstração, a permanência brasileira a arremessaria do lado do naturalismo e propiciaria um novo ponto de partida para desenvolver a tarefa criativa em seu retorno definitivo à Europa.<sup>37</sup>

Gisela Rosenthal acrescenta que no momento inicial do período de exílio Vieira realiza trabalhos que expressam a tentativa de “acomodação ao novo ambiente: vistas do Rio, estudos do quarto alugado, alguns autorretratos e retratos dos amigos” que então conquistaria.<sup>38</sup> A proposição de Rosenthal se estende a Szenes, principalmente no que se refere aos “retratos”, e é certa a ideia das obras associadas aos ambientes em que o casal viveu, devendo-se frisar, entretanto, que esse seria um recurso empregado não apenas durante a estadia no Brasil, mas ao longo de toda a vida.

Os retratos, as cenas de interiores e as paisagens, feitas na França, em Portugal ou no Brasil, são gêneros que – em diferentes gamas, entre a figuração e abstração – se revelam como singularidades na conexão existente entre a obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes. Talvez seja justamente a itinerância, marca de suas trajetórias, um dos principais motivos para a realização de trabalhos vinculados aos locais onde vivem, e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de um pensamento plástico que nos remete à impermanência dos espaços.<sup>39</sup>

Foram sete os ateliês ocupados por Vieira da Silva e/ou Arpad Szenes ao longo da vida<sup>40</sup>, sendo que os primeiros ambientes de trabalho, na *Villa des Camélias* (1930) e no *Boulevard Saint-Jacques* (1938), além de vincularem-se à sua residência, era

---

<sup>37</sup> AGUILAR, 2007, p. 34.

<sup>38</sup> ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*, 1998, p. 41.

<sup>39</sup> A ideia de uma “impermanência dos espaços” nos remete à oposição entre o caráter concreto e estático do espaço e a maneira fluida, efêmera, do tempo. Os “espaços” arquitetônicos, por exemplo, são construtos feitos para permanecerem, estando, em certo sentido, ligados à materialidade do mundo. O tempo, por sua vez, é tudo aquilo que nos retira da concretude do espaço, porque coloca sempre uma interrogação entre as coisas que vieram antes e a continuidade de um acúmulo, ante as possibilidades do porvir, estando, de certa maneira, continuamente atualizado no presente do “ser”; por isso a temporalidade se relaciona ao modo pelo qual as pessoas apreendem o mundo.

<sup>40</sup> A enumeração dos espaços se deu por conta da exposição *Vieira da Silva, Arpad Szenes. Ateliers* (já mencionada nas notas 25 e 26).

compartilhado pelos dois artistas, fazendo sobressair a cumplicidade do casal. Por sua vez, os ateliês de Lisboa (Alto de São Francisco), do Rio de Janeiro (Silvestre, 1943) e de *Yèvre-le-Châtel* (*La Maréchalerie*, 1960-1991) – esse último, referente à casa de campo, próxima à Paris, que eles adquirem na década de 60 – são marcados pelo caráter do trabalho temporário; Lisboa e *Yèvre* no sentido de ambientes voltados às viagens e ao lazer, enquanto o célebre ateliê “Silvestre”, no Rio, seria temporário apenas no sentido emergencial do exílio.

Quando deixam o Brasil, em 1947, os dois artistas voltariam a dividir, a princípio, o antigo estúdio no *Boulevard Saint-Jacques*, mas, em 1953, Szenes monta um espaço separado na *Av. Denfert-Rochereau*. Três anos depois (em 1956), eles enfim se mudariam para a casa que vinha sendo construída, na *Rue de l'Abbé Carton*<sup>41</sup>, onde, além de residirem, obteriam seus espaços de trabalho fixos e independentes.

De toda forma, os ateliês do casal ora propiciaram a partilha de opiniões, gostos e propósitos, outras vezes abrigaram momentos de introspecção, no exercício das individualidades. Marina Bairrão Ruivo propõe que a “correspondência” entre os dois artistas “situa-se para lá do ponto de vista formal, residindo mais num entendimento comum da pintura, na atitude exigente e nas interrogações plásticas que cada um resolveu à sua maneira.”<sup>42</sup> A proposição da autora nos leva a entender que, acima dos presumíveis diálogos estilísticos, importa considerar os propósitos de vida em comum, e, nesse sentido, a arte nada mais é do que a vivência cotidiana que o artista empreende entre a criação e a divulgação de suas obras, são os caminhos que se escolhe trilhar.

## 1.2. Duas poéticas, dois gestos

O significado da aquisição de um ateliê por um pintor geralmente envolve o estabelecimento de um ambiente que permita constância em sua produção, um lugar onde a atividade criadora pode se desenvolver de forma permanente e progressiva, sem maiores percalços. Os espaços de criação de Vieira e Szenes foram, porém, itinerantes, de forma que os estúdios na *Rue de l'Abbé Carton* e em *Yèvre-le-Châtel*, por serem os últimos

---

<sup>41</sup> A *Rue de l'Abbé Carton* se localiza em *Montparnasse*, assim como o *Boulevard Saint-Jacques*, uma informação que Gausson nos oferece ao incluir Vieira da Silva entre os nomes dos pintores monparnassianos que ele reúne em sua, já referida, abordagem sobre os ateliês parisienses, que compreende o período entre os séculos XVII e XX. (2006, p. 27.).

<sup>42</sup> BAIRRÃO RUIVO, *Ateliers: a arte a partir de um espaço*, s/p.



espaços – os ateliês “definitivos” – ocupados pelo casal, parecem ter sido os locais onde a criação pôde ocorrer de uma forma mais serena.<sup>43</sup> Bairrão Ruivo comenta sobre as influências do ambiente de *Yèvre* na obra do casal:

São inúmeras as obras de Vieira da Silva que remetem para a estrutura de madeira da casa e certos apontamentos de luz sugerem espaços monacais, de silêncio e contemplação, [...]. A obra de Arpad alcança uma dimensão espiritual muito sutil; a exploração da atmosfera, a organização lumínica e rítmica regem as suas paisagens imaginadas, a sua pintura é várias vezes referida como silenciosa, evocativa e evasiva, o que se deve, em parte, ao retiro de *Yèvre*.<sup>44</sup>

A autora destaca as influências da “estrutura de madeira da casa” de *Yèvre* sobre os trabalhos de Vieira, sendo esse um local vinculado à década de 1960 em diante. Devemos retornar, porém, ao próprio ateliê de Lisboa, onde se teria equacionado a gênese dos exercícios de abstração a partir da arquitetura de interiores. Podemos considerar que a obra *Atelier, Lisbonne*, realizada em 1935-36 (fig. 7) se coloca como uma prévia das concepções artísticas de Vieira, por se tratar de um trabalho realizado no início da carreira da artista (década de 1930), onde o motivo do “ateliê” (espaço onde as obras são gestadas) nos é sugerido através do título, havendo uma proposta de intensa reflexão sobre a “perspectiva” (uma questão que ocupa o cerne da poética da artista).

As marcações referenciais da estrutura arquitetônica do ateliê de Lisboa são transpostas para a tela de pintura na construção e um cálculo formal, abstrato, o que se pode verificar ao compararmos a configuração espacial criada por Vieira (fig. 7) com a fotografia do ateliê (fig. 3). O biombo de formato retangular, que se encontra à direita na composição de Vieira, marca o “primeiro plano” da tela; essa marcação é feita no exato ponto onde, na foto, temos o fim da escada (para quem a esteja descendo). Tal posicionamento tende a ressaltar o caráter de arte bidimensional, próprio à pintura. Por sua vez, o outro “biombo”, à esquerda, representado nos conformes da perspectiva linear, marca a profundidade do espaço pictórico – a ilusão tridimensional –, numa diagonal semelhante à da parede esquerda do ateliê.

---

<sup>43</sup> A oportunidade meditativa que *Yèvre-le-Châtel* oferecia à criação do casal fica bem retratada no documentário *Ma femme chamada Bicho*, realizado por José Álvaro de Moraes, em 1976. No filme aparecem muitas cenas do ateliê que eles batizaram como *La Maréchalerie*, onde os protagonistas são filmados a comentarem sobre seus modos de conceber a arte e a pintura em especial. Podemos mencionar também o livro *Um dia em Yèvre* (publicado pela editora Assírio & Alvim, em 1995), onde a fotógrafa Maria do Carmo Galvão Teles reúne suas impressões de uma visita que fez ao casal de artistas; acompanham textos de Sophia Andresen.

<sup>44</sup> BAIRRÃO RUIVO, *Ateliers: a arte a partir de um espaço*, s/p.

Entre a construção frontal do “cubo”, que é um exercício básico da aprendizagem de pintura, e o desvio que havia na parede esquerda do ambiente, se revelam as demais marcações transparentes ou “invisíveis” criadas por Vieira. São marcações colocadas de forma paralela e/ou superposta, semelhante à marcação das vigas que dividem o espaço ao meio (na lateral direita e no teto, conforme a foto). As vigas aparentes do ateliê são apenas linearmente sugeridas pela artista em sua composição, nos levando a imaginar que existem “espelhos” ou “vidros” dentro da pintura, devido às impressões de reflexo e/ou transparência que tais delineamentos quadrangulares nos causam.

Observemos como a mesma impressão cristalina, entre outros aspectos do cálculo ensaiado em *Atelier, Lisbonne*, iria se transmutar na fase avançada da poética de Vieira, conforme podemos identificar na obra *Dislocation du Labyrinthe*, de 1982 (fig. 9). Neste trabalho, os retângulos e quadrados, que subdividem todo o plano da tela de pintura, fazem contraponto em relação às sucessivas linhas diagonais que entrecortam o espaço em alguns pontos, construindo um jogo oblíquo entre a planaridade da tela e a perspectiva (profundidade). Conforme o nome do quadro nos sugere, o “labirinto” – constituído pelas linhas, formas e cores – se desloca, desconstruindo a pintura ilusionista do passado, construindo a pintura “planar” do presente e vice-versa.

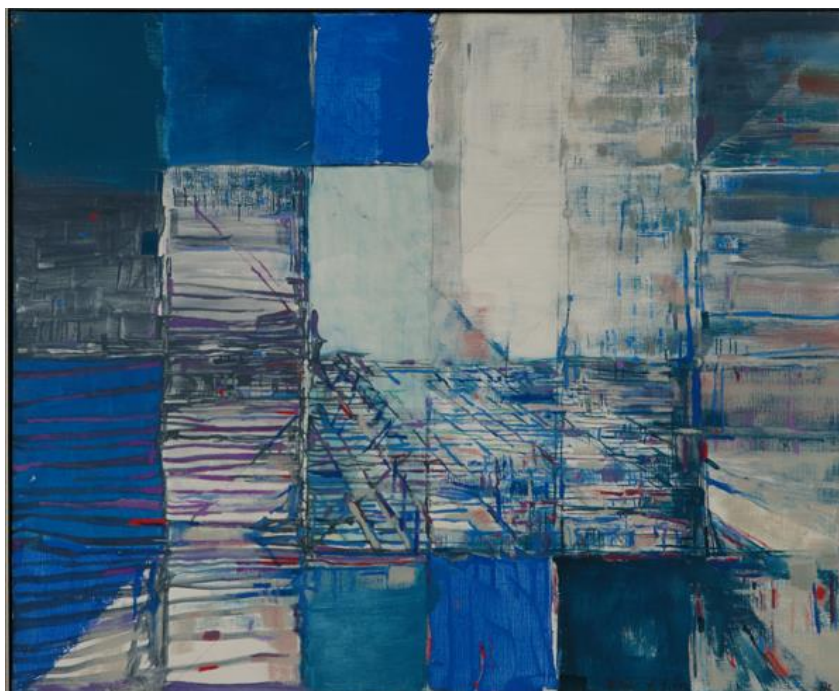


Figura 9 - Vieira da Silva. *Dislocation du Labyrinthe*. 1982.  
Óleo sobre tela, 60 x 73 cm. Col. Ilídio Pinho.

Na contramão da crítica greenberguiana – que sugere a primazia do plano na pintura modernista<sup>45</sup> –, a arte de Vieira não recusa a ilusão de profundidade causada pelo emprego da perspectiva, pelo contrário, faz dela a sua “aliada”, erguendo às suas custas uma poética singular. Nelson Aguilar sintetiza: “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.”<sup>46</sup>

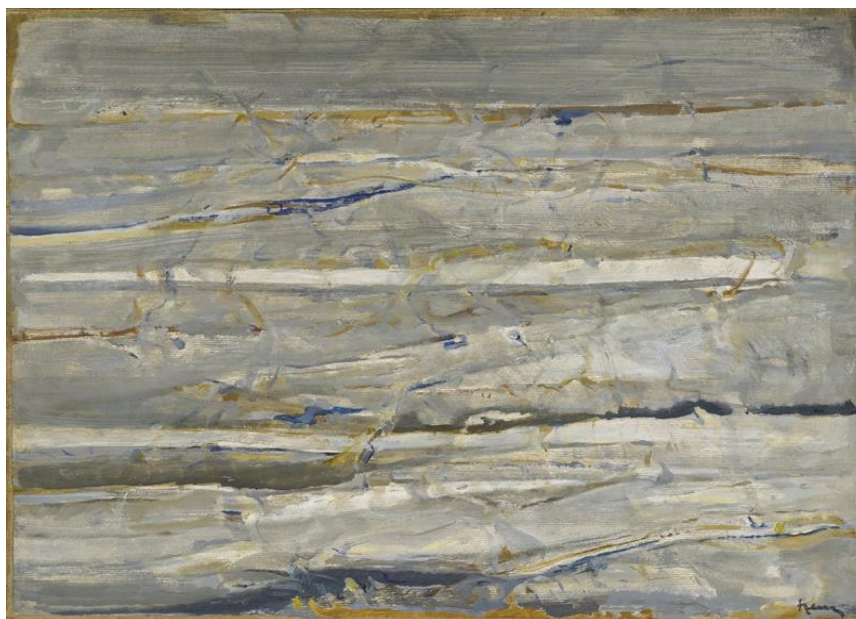


Figura 10 - Arpad Szenes. *Paysage*. 1967. Óleo sobre papel colado em tela, 51 x 71,2 cm. Col. Millenium/BCP.

Para dialogar com o tipo de obra que marca a fase final da trajetória de Vieira, devemos trazer aqui algumas das “paisagens imaginadas” de Szenes, às quais Bairrão Ruivo se refere como sendo, em parte, frutos do “retiro de *Yèvre*”. Mas, para caminharmos em direção a uma síntese sobre a poética do pintor, é apropriado começar pelas advertências de Ruben Navarra, que destaca o caráter de difícil definição próprio ao trabalho de Szenes:

Eis uma pintura que desafia os literatos... Ausência total do anedótico... Nenhuma cena visível, nenhuma história a contar... Como que zombando de toda ideia narrativa, o cozinheiro passa e repassa o mesmo tema, séries de variações infundáveis, puramente plásticas, em torno da mesma figura de mulher ou das mesmas maçãs. É uma dura lição para a crítica. O

<sup>45</sup> Mais detalhes sobre a crítica greenberguiana constam na nota 85 do próximo tópico, *Descaminhos entre a figuração e a abstração* (conferir página 52).

<sup>46</sup> AGUILAR, 2007, p. 33.

pintor obriga a falar de pintura ou impõe silêncio. A pintura aparece na sua alquimia de ‘métier’, na sua linguagem que resiste a toda equivalência de palavras. Onde cantar a poesia do ‘naif’, a doçura do desenho ‘guache’?... É cruel, bem mais fácil me seria falar de política, folclore, psicanálise através da pintura... Farei o que puder.<sup>47</sup>

E Navarra o faz com desvelo, o crítico brasileiro parecia ter o dom de captar as sutilezas das concepções artísticas mais astuciosas. Na íntegra de seu texto, ele inicia por enxergar que a pintura de Szenes encarna, “antes de tudo, uma lição moral”, chamando a atenção para a postura que o pintor assumia na intercessão entre o espaço de produção de seu ateliê e a divulgação de suas obras. “Ele trancou-se anos até aceitar o conselho de uma exposição. Rodeou-se de uma solidão invulnerável”, afirma o crítico.<sup>48</sup> Essas palavras incorrem sobre a etapa em que Arpad Szenes esteve no Brasil, mas podem ser aplicadas, em alguma medida, na sua poética em geral.

Em tese, o trabalho de Szenes ficaria “à sombra” da obra de Vieira da Silva, conforme a posição em que a história e a crítica de arte se acostumaram a vê-lo; apenas nas últimas décadas (desde sua morte, em meados de 1980) ocorreria uma redescoberta de sua obra.<sup>49</sup> Os argumentos de Navarra mostram, entretanto, que a existência de certa “reserva” ou “comedimento” era uma questão derivada das peculiaridades do artista; da maturidade de suas reflexões pictóricas, do modo pelo qual ele escolhia viver a pintura. Conforme o crítico brasileiro, Szenes era um artista reservado, dono de uma pintura de difícil decifração – uma pintura “lenta e esquiva”<sup>50</sup> –, fruto de um encontro entre a ‘alquimia de métier’ e uma linguagem “ascética”, que resiste às palavras. O quê (e como) dizer de uma obra pictórica que consegue encarnar a transmutação do silêncio solicitado pela contemplação de uma paisagem?

Diante das “paisagens imaginadas” de Szenes ficamos mudos, queremos apenas “ser” as dunas de areia que repousam na planície vertical do horizonte. É uma obra que não pertence à arquitetura mundana – incessantemente construída e desconstruída por Vieira da Silva –, ela transcende o nível do humano, em direção ao espiritual, quando a “duna de areia”, então, apesar de ser matéria alquímica da pintura, se dispersa com o vento.

---

<sup>47</sup> NAVARRA, 1966, p. 181.

<sup>48</sup> NAVARRA, 1966, p. 180.

<sup>49</sup> MORAIS, 1986, s/p. No catálogo da exposição *Tempos de Guerra*, ocorrida no Rio de Janeiro em 1986, na Galeria de Arte BANERJ, o curador Frederico Morais ressalta o seguinte: “Arpad morreu há dois anos e sua obra, construída à sombra da de Vieira da Silva começa a ser revista e analisada em sua verdadeira dimensão.”

<sup>50</sup> NAVARRA, 1966, p. 185.



Figura 11 - Arpad Szenes. *Les Dunes*. 1976. Óleo/ papel marouflê/ tela, 92 x 65 cm. Col. Galeria Nasoni, Porto.

Uma “forma de poesia no abstrato” é como Navarra define a sensação ascética provocada pelas paisagens de Szenes, sobre o que o crítico complementa: “mas esse espírito poético, é bom insistir, não vem de nenhuma alusão literária – ele se confunde com a própria sensação plástica.”<sup>51</sup> O efeito conseguido por Szenes em suas abstrações líricas é o de se fazer calar, em reverência à pintura e à paisagem; então as alusões literárias ficam para o trabalho dos próprios poetas.

Murilo Mendes, em uma breve saudação enviada em 1954, por ocasião do aniversário do amigo pintor, iria se referir à poética de Szenes como uma “arte cristal inconsútil”.<sup>52</sup> A ideia de uma arte “cristal” nos faz lembrar a qualidade da “transparência” que destacávamos nas obras da fase avançada de Vieira da Silva, mas é como se, em torno dos magnetismos que podem circundar a metáfora do “cristal”, Vieira buscasse compor e decompor os padrões tridimensionais da estrutura cristalina, enquanto Szenes busca o centro, o âmago de sua pureza. No fim das contas, cada um, à sua maneira, capta o reflexo

---

<sup>51</sup> NAVARRA, 1966, p. 184.

<sup>52</sup> Murilo Mendes [cartão postal] Bruxelas, 5 jun. 1954. [a] Arpad [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

translúcido do cristal. Szenes, através do refinamento das soluções plásticas, que são “inconsúteis”, ou seja, não possuem “costuras”; Vieira da Silva, no caminho diametralmente oposto, lançando mão da própria tessitura, depositada na tela de forma constante e progressiva, por um processo construtivo.

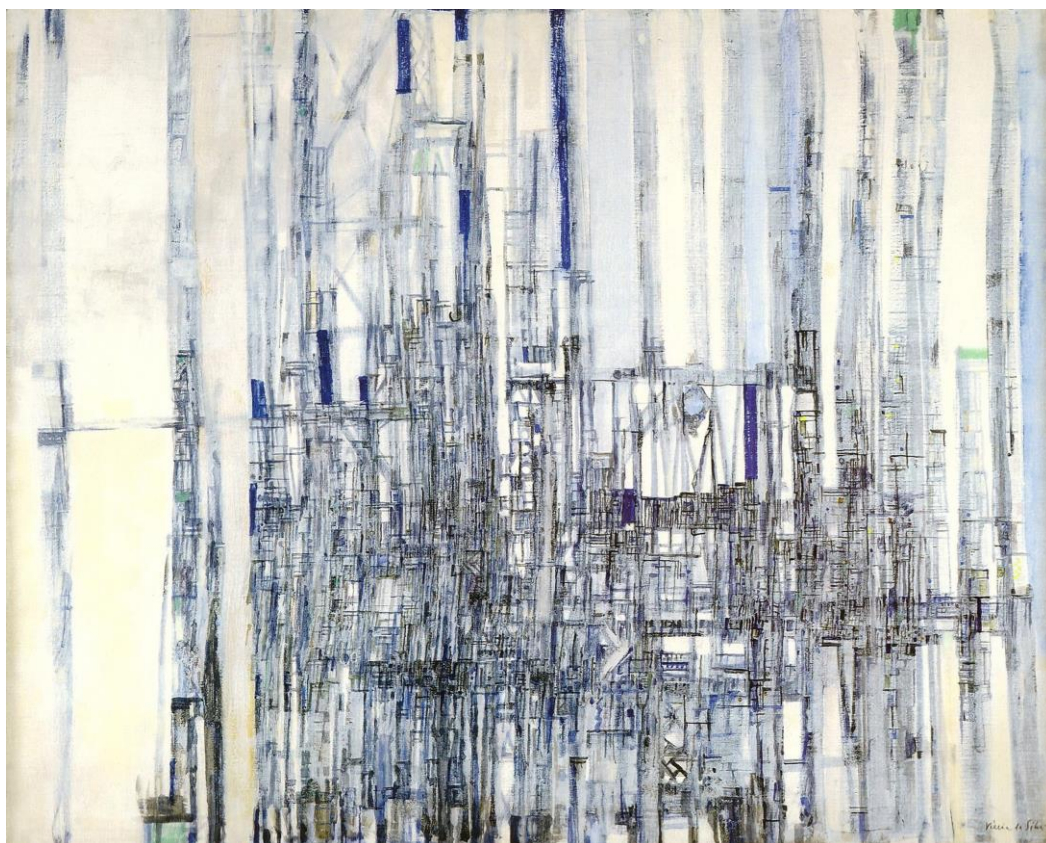


Figura 12 - Vieira da Silva. *Cristal*. 1970. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Col. Millennium/BCP.

Em meio às paisagens de Szenes costumam surgir algumas “formas”, mas, diferente daquelas que Vieira propositalmente constrói, os vestígios formais por ele encontrados nos transmitem “pureza”, parecendo terem sido “garimpados” em meio ao próprio trabalho refinado com a cor; aliás, o trabalho com a “não-cor”, pois o pintor privilegia as tonalidades neutras, as harmonias acromáticas, explorando sobretudo o branco e os cinzas. No trabalho abaixo, de 1962, o título *Le Rubi* dispensa as explicações sobre os aspectos da pequena forma que emerge no centro da paisagem. É uma boa ocasião para se destacar a importância que os títulos adquirem tanto nas composições de Szenes quanto nas de Vieira, pois geralmente as sugestões concentradas nos títulos das obras agregam sentido à imagem. Em outras palavras, a “linguagem” que se exime da obra, sendo

deslocada para o título, confere à pintura um último grau de legibilidade – ou de poesia, se for preferível.



Figura 13 - Arpad Szenes. *Le Rubi*. 1962. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Col. MNAM/CCI, Paris.

Além disso, devemos considerar que informações sobre o processo de realização das obras pelos artistas também ajudam na compreensão dos significados das imagens por eles finalizadas, tanto quanto ajudam na definição dos sentidos de suas poéticas. José Sommer Ribeiro narra os passos de Szenes para a realização de *Le Rubi*:

Arpad pretendia nessa obra representar um painel de madeira onde ele e Vieira costumavam pregar cartas, reproduções, enfim, tudo quando lhes interessava. Pretendia ser também uma recordação do seu atelier no Boulevard Saint Jacques. Desgostoso com o resultado, cobre toda a tela com tinta branca, retoma-a diversas vezes até que um dia a dá por concluída. Em todo o seu esplendor.<sup>53</sup>

Observando a superfície da pintura encontramos uma apagada sugestão de dois recortes retangulares, logo acima da imagem do rubi. Eram, possivelmente, dois itens colecionados no painel do ateliê que Szenes buscava retratar, com a intenção primeira de fazer um registro “memorialístico”. A pintura finalizada nos diz, porém, que o ato da

<sup>53</sup> RIBEIRO, J.S. Arpad Szenes. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 1999.

memória enquanto registro físico de um colecionismo é preterido em função de reminiscências imaginárias. A memória dos espaços e das coisas se mescla, na obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes, aos processos da imaginação.

Chega-se, assim, a uma importante ressalva: quaisquer que fossem as “paisagens” de Szenes ou os “construtos” de Vieira tomados como exemplos para uma análise, eles seriam apenas uma amostra ínfima de seus trabalhos, devido à variação inventiva – ou imaginativa – que marca os “espaços” captados pelos dois artistas. Cada um de seus quadros é a fundação de um universo particular, sendo que os títulos dos trabalhos precisam dar conta das alusões aos múltiplos universos, constantemente recriados... Terminadas as tessituras de uma tela, Vieira parte para os “alinhavos” de outra, e assim sucessivamente, numa diversidade de cadências do ato criador. Já os traçados pictóricos das paisagens de Szenes não se “costuram”, eles deslizam; são pinturas compostas por linhas soltas, orgânicas, que geralmente encontram complemento visual na tendência vertical ou horizontal dos suportes (conforme ilustrado pelas figs. 14, 15 e 16).



Figura 14 - Arpad Szenes. *Développement vertical*. 1967. Óleo sobre tela, 50 x 150 cm. Col. Manuel de Brito, Lisboa.



Figura 15 - Arpad Szenes. *Près du Mont Saint-Michel*. 1980. Óleo sobre tela, 50 x 150 cm. Col. Particular, Paris.





Figura 16 - Arpad Szenes. *Algarve II*. 1970. Óleo sobre tela, 50 x 150 cm.  
Col. Família Azeredo Perdigão, Lisboa.

O título da obra *Desenvolvimento vertical* (1967) reforça a ligação entre a implementação da paisagem e o suporte verticalmente estreito, enquanto *Perto do Monte Saint-Michel* (1980) e *Algarve II* (1970) pontuam para o espectador os lugares em que Szenes se inspirou para realizar os respectivos trabalhos. Na esteira desses títulos, uma variedade de outros nomes seria utilizada pelo pintor para designar seus quadros, parecendo serem criados à medida que os aspectos plásticos conseguidos na pintura ganham seu feitio. “Miragem”, “A aparição do círculo”, “Eclipse”, “Minotauro”, “Calcário”, “O vale”, “O arquipélago”, “As sereis”, “Imagem na água”... são algumas outras expressões, correspondentes a sugestões visuais da pintura, que os espectadores podem encontrar ilustrando obras de Szenes.

Quanto à referência específica ao nome de cidades, trata-se de uma característica peculiar aos títulos das obras de Vieira. Lisboa, Porto, Paris, Budapeste, Londres, Málaga, Veneza, e assim por diante, são algumas das localidades espacialmente repensadas pela artista em suas telas, em meio às quais certos espaços públicos ou situações particulares, tais como “Paris à noite”, “estação inundada”, “o metrô aéreo”, “o aeroporto”, “a arena” etc também costumavam ganhar realce. No texto que integra o catálogo da exposição *Au fil du temps*, se resumiria da seguinte maneira o vínculo da artista em relação ao ambiente urbano:

‘Je suis une femme de la ville’, afirma Vieira da Silva e confirma-o a sua pintura. A cidade – a visível e a invisível, a que se eleva aos céus e a que se afunda nos subterrâneos – é a sua paisagem. As construções sucedem-se e encadeiam-se. Os quarteirões e as bibliotecas, as estações de metropolitano e as gares, entrelaçam-se numa pesquisa ímpar onde a perspectiva cede espaço à cor e nela (re)cria novos espaços.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> *Au fil du temps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*, 2010, p.70.

Vieira observa desde a organização espacial de uma estante de livros ou de uma parede de tijolos até a vista de uma grande biblioteca, de uma estação de metrô ou de uma cidade inteira, compondo trabalhos que variam entre os interiores e os exteriores, entre o micro e o macro. A obra da artista seria edificada a partir dessas variações de pontos de vista e escala. Se existe, por um lado, a observação da relação de objetos e pessoas nos interiores arquitetônicos, nos dizendo do instante íntimo e cotidiano, por outro, há a consideração do conjunto das grandes edificações, que abriga a multidão citadina e serve de palco aberto para o passeio do *flanêur*.

Segundo Baudelaire, o *flanêur* é alguém que anda pelas ruas da cidade moderna, vagueando no fluir de um passatempo, daí, na identificação entre a singularidade de seu próprio eu e a pluralidade reunida na multidão, compraz-se diante das impressões sensoriais e subjetivas que coleta; impressões que, na precisão dos termos, são efêmeras, instantâneas.<sup>55</sup> Vieira da Silva incorpora em sua obra o espírito transitório da *flâneurie*, seus trabalhos nos remetem à busca pessoal por uma memória espacial da cidade, do “mundo”, partindo de uma decomposição das formas e chegando à “cartografia”.

A observação conjunta da obra de Vieira e Szenes nos leva a constituir um atlas imaginário, onde as paisagens revelam qualidades plásticas, lugares, costumes, hábitos cotidianos, subjetividades. Suas respectivas poéticas se fundamentam em capturar ou “eternizar”, de quadro em quadro, alguns dos instantes ou momentos que – incessantemente – se sucedem no tempo, sendo, por isso, identificadas aqui como duas poéticas do espaço e da memória. Entre a poética e o “gesto”, diferencie-se, porém, que Vieira “capta” os instantes a partir de um processo criativo mais homogêneo, fundamentado na dialética da construção/desconstrução dos espaços<sup>56</sup>, enquanto Szenes edificaria uma obra multifacetada, indo desde o ascetismo da “paisagem” até a presença figurativa do “retrato”.

Navarra define Arpad Szenes como um “pesquisador de temas”, que desenvolve “repetições inventivas”, sobre o que o crítico esclarece: “desde que o pintor apanha um tema que é para o seu olhar como um diapasão, ele parece nunca mais querer largá-lo. As

---

<sup>55</sup> BAUDELAIRE, C. O Pintor da Vida Moderna. In: *Poesia e prosa*, 2006, p. 854-859. Ao recorrermos à ideia do *flâneur*, aludimos ao pensamento de Baudelaire e de Benjamin, buscando, de certa forma, sugerir as instantâneas impressões espaço-temporais que os indivíduos têm diante da cidade “moderna”, onde emerge a “multidão”, carregada de pluralidade cultural. Mas, uma vez que se depara com o múltiplo, o indivíduo volta o olhar para si próprio, percebendo seu instante cotidiano, ou seja, a parte que lhe cabe na multidão. (BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, 1994, p. 119-122).

<sup>56</sup> A proposta de um pensamento sobre o espaço pictórico, que é continuamente construído e desconstruído, transparece também nas ilustrações e gravuras feitas pela artista.

variações prosseguem sem termo.”<sup>57</sup> A evocação do tempo e da memória na obra de Szenes se aplica, inclusive, ao desenvolvimento seriado das obras, que pode ser posto em analogia com a ideia da sucessão dos instantes. Em outros termos, trata-se de um sistema de criação fundamentado em uma constante organização da pintura e na consequente reflexão sobre essa prática, de acordo com diferentes projetos, fases e momentos.

### 1.3. Descaminhos entre a figuração e a abstração

A partir da abordagem do crítico Ruben Navarra sobre a obra de Arpad Szenes, podemos dividir didaticamente a obra do pintor em duas direções de investigação plástica, a da abstração lírica e geométrica e a dos desenhos e retratos. No diálogo entre as duas vertentes, Navarra indica um estímulo da abstração sobre os retratos, que são trabalhos mais figurativos, onde transparecem bem os ensaios da perspectiva; em contrapartida, não deixa de frisar a presença de um pensamento perspectivo, mesmo nas composições mais abstratas, tratando-se de um pensamento que ausculta “até os extremos do planismo”.<sup>58</sup> Possuindo o propósito de conferir integração à obra de Szenes, Navarra também propõe:

Se é verdade que a sua geometria aprisiona as sensações, o pintor não abandona, contudo, a Mãe Natureza que lhe deu o hábito de desenhar o que vê. A obra do nosso artista é um compêndio das estéticas de Paris, todas elas desaguando na tendência geral da abstração lírica. Vejo-lhe os antecedentes ‘fauves’ na paixão de fazer cantar sobre a tela a mancha sozinha, arrancando aos seres toda anatomia, aos objetos a sua terceira dimensão, para criar fantasmas de tons puramente imaginários.<sup>59</sup>

Nesse comentário, já se vê mais propriamente referências às “paisagens imaginadas” de que tratávamos, pois o crítico chama a atenção para o uso da cor, associada à “mancha” *fauve*. A ideia vai de encontro à opinião de Frank Schaeffer, um dos alunos de Szenes no Brasil, que lembra a insistência do artista e professor nos processos da sensibilidade relacionados à cor.<sup>60</sup> No entanto, mais do que a reflexão “colorista” e a mestria do desenho – que formavam uma aliança um tanto inusitada na poética de Szenes – , deve-se notar a sugestão de Navarra, ao sintetizar a obra do artista como “um compêndio

---

<sup>57</sup> NAVARRA, 1966, p. 182.

<sup>58</sup> NAVARRA, 1966, p. 184

<sup>59</sup> NAVARRA, 1966, p. 184.

<sup>60</sup> MORAIS, 1986, s/p.

das estéticas de Paris”. Impressionismo, expressionismo e fauvismo são algumas das “estéticas” mencionadas pelo crítico em seu ensaio, como fomentadoras de influências sutis para a obra do pintor. Uma obra que convergia, entretanto, para a “tendência geral” da arte abstrata de fundo “lírico”.

No texto *A Ascensão do Cubismo*, de 1915, Daniel-Henry Kahnweiler narra os desenvolvimentos de Picasso e Braque, entre 1906 e 1914, na constituição do movimento artístico que estabeleceria bases fundamentais para a pintura modernista. Em meio às suas argumentações, Kahnweiler chega a designar como “lírica” o tipo de pintura feita por Picasso e Braque, pelo fato dela exigir uma assimilação empática por parte do espectador, não sendo apenas um deleite para o olhar. Segundo o autor, diante da “deformação” dos objetos que é própria ao Cubismo, é preciso que ocorra uma assimilação final da “unidade” do quadro, e, para que a assimilação seja garantida, o pintor deixa pistas interpretativas, tais como títulos de teor descritivo: “Garrafa e copo” ou “Cartas de baralho e dados”.<sup>61</sup>

Então, no momento de recepção das obras, “as imagens retidas na memória” do espectador, “relacionadas com o título da obra” otimizam a sintonia “com os estímulos [totais] provocados pelo quadro”, garantindo a apreensão da obra cubista em sua unidade. Garantir a unidade do quadro significa dizer que o caráter sensorial das formas geométricas não deve se sobrepor ao motivo representado, visto que a concepção visual almejada pelo pintor cubista possui teor simultaneamente “constutivo” e “representativo”. Os objetos do mundo físico são mostrados em relação às suas “formas básicas”, e, tais formas não devem sobressair em detrimento da visão dos próprios objetos.<sup>62</sup>

O caráter “lírico” dos trabalhos de Vieira e Szenes também pode ser entendido pelo caminho apontado por Kahnweiler, no sentido de que seus quadros igualmente deixam pistas para os espectadores, em função de se requisitar uma empatia interpretativa. Nem sempre se trataria de fazer, através das sugestões concentradas nos títulos, os espectadores identificarem objetos “disformes” ou ocultos na composição, mas implicaria, sobretudo, em fazê-los reconhecer a existência de um fundo poético (lírico) sob a imagem constituída. Se há algo que Navarra defende em comum na obra dos dois artistas, é a primazia da “poética”, termo que aqui utilizamos no sentido da postura ou atitude do artista conjugada ao seu pensamento plástico. Sobre a arte de Vieira, afirma o crítico: “ela resume a fórmula da refração do mundo natural pela ótica do pintor-poeta, que não dispensa a contemplação

---

<sup>61</sup> KAHNWEILER, D-H. *A Ascensão do Cubismo*. In: CHIPPE, H. B. *Teorias da Arte Moderna*, 1988, p. 260.

<sup>62</sup> KAHNWEILER, 1988, p. 262.

desse mundo, ainda”<sup>63</sup>. Já sobre Arpad Szenes, Navarra propõe: “com os truques da técnica, ele busca também a sua libertação da matéria – mas aqui não se trata de Física nem Química, mas de poética. Basta ver o colorido. É uma ascese da sensualidade visual.”<sup>64</sup>

Em todo caso, apesar da “lírica” dos títulos, a herança do cubismo para a obra dos dois artistas é bastante relativa; Vieira herda a tônica formalista e construtiva aplicada à reformulação do espaço pictórico, o que, em outras palavras, significa a intensa “repartição” do espaço análoga à quebra da superfície de um espelho. Esse é o aspecto que leva o cubismo a ser, em geral, reconhecido como um dos principais movimentos dentre as vanguardas pictóricas modernistas.

Por sua vez, se há alguma herança das vanguardas pictóricas modernistas em Arpad Szenes, ela recai sobre o uso da cor, pois a geometria é dissipada pelo raciocínio colorista; isto se aplica mesmo em suas abstrações de caráter mais “geométrico”, onde as formas, na maioria das vezes, não ganham o rigor da linha, possuindo uma aparência mais “vital” ou “orgânica”. Seuphor menciona que Cubismo e Fauvismo são as correntes antecessoras da arte abstrata<sup>65</sup>; na obra de Szenes, conforme destacaria Navarra, a herança mais própria é a do Fauvismo.

Dora Vallier situa a “arte abstrata” como um “fenômeno” que se subdivide em diversas “correntes”, as quais se “esbatem” e ressurgem com o passar dos anos, de 1910 a 1960. Diante dessa intrincada movimentação das vertentes, a autora sugere a formação de um panorama ambíguo, onde podem ser, entretanto, demarcados alguns períodos. As décadas de 1910 e 1920 se distinguem pelas origens da arte abstrata, podendo-se associar seu surgimento à obra de Kandinsky que, para a autora, foi o primeiro artista a empreender a visão abstrata como um “ato consciente” e não como um “impulso passageiro”.<sup>66</sup>

Outra característica marcante de Kandinsky é o fato dele não ter mantido “qualquer relação com o cubismo”, o que, segundo Vallier, o distingue de outros pioneiros do abstracionismo, como o foram Mondrian e Malevitch. Em *Abstracionismo geométrico e informal*, Cocchiarale e Geiger lembram “a fratura histórica entre Construtivismo e Informalismo, cuja gênese encontra-se por um lado em Malevitch e Mondrian, e, por outro em Kandinsky”.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> NAVARRA, 1966, p. 189.

<sup>64</sup> NAVARRA, 1966, p. 181.

<sup>65</sup> Conforme citado em: COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. (Org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 14.

<sup>66</sup> VALLIER, D. *A Arte Abstrata*, 1986, p. 24-25.

<sup>67</sup> COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 19.

Após a fase das origens, Vallier aponta, entre 1920 e 1930, uma “aplicação prática das formas abstratas” na arquitetura, no mobiliário, nas artes gráficas, e, especialmente a partir da década de 30, há uma expansão do abstracionismo por toda a Europa, quando “inúmeros artistas convertem-se à abstração”. Todavia, a respeito da expansão ocorrida, a autora faz uma ressalva: “do ponto de vista estético, esta fase da arte abstrata constitui uma regressão. A forma abstrata esgota-se e depressa resvala para uma espécie de academismo. Em 1939, quando a guerra rebenta, a arte abstrata parece ter perdido toda a sua força criadora”.<sup>68</sup>

Vallier assinala que na etapa inicial, com Kandinsky, o abstracionismo possuía uma “vitalidade criadora”, o que se perde à medida que ocorre a sua expansão. A respeito do “vitalismo” na arte de Kandinsky, Argan aponta a subjetividade como determinante da forma artística, em detrimento da “comunicação” entre arte e natureza. Especificando melhor, as formas não devem mais ser reconhecíveis conforme o parâmetro do “real”, visto que o espiritual na arte “consiste na afinidade profunda que une diretamente o artista às forças invisíveis do cosmos”; tais forças possuem um ponto de intercessão com o “mundo sensível”, mas este se faz “agora limitado”, pois os signos já não manifestam a “experiência” e, sim, a “intuição” do universo.<sup>69</sup>

A sucessão da “experiência” pela “intuição” seria o resultado de um processo complexo, sintetizado por Argan através do conceito de “crise da representação”, que designa a passagem do “caráter figurativo” ao “não figurativo” da arte. O processo da “desfiguração”, conforme nomeado por Argan, dá o tom à “crise da representação”, que se instala desde os inícios da modernidade, a partir das tendências do simbolismo, do impressionismo e do pós-impressionismo. A partir das concepções artísticas difundidas por essas vertentes, ocorre gradualmente a “instauração de sistemas de signos já não deduzidos do modelo da morfologia natural”, além da “libertação da criatividade humana de qualquer condicionante princípio de autoridade”.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> VALLIER, 1986, p. 23.

<sup>69</sup> ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte*, 1995, p. 106. Segundo Argan, Kandinsky vê as formas abstratas como “embriões vitais” ou “filamentos animados” que, encarnados na pintura, reverberam constantemente nas trocas entre matéria e energia, constituindo “uma realidade continuamente nascente”, configurada por “signos” também “nascentes”. Nesse contexto, os signos já não possuem “significado simbólico”, pois “devem significar o contínuo devir do cosmos no seu processo de criação contínua, não podem pertencer a nenhuma categoria de signos preexistente nem corresponder a nenhuma morfologia dada”. (p. 106-107).

<sup>70</sup> ARGAN, 1995, p. 105. Segundo Argan, o processo da “desfiguração” se estende desde o simbolismo, perpassa o impressionismo e o pós-impressionismo (onde se destacam artistas como Monet, Cézanne, Van Gogh, entre outros), ganha novo fôlego no contexto cubista e tem seu ponto forte, entre 1910/1911, com a

Sobre essas duas questões, Argan diferencia que a pintura de tendência clássica, herdeira da tradição renascentista italiana, espelha a “ordem do espaço natural” e se vincula à representação de “valores” da sociedade (religiosos, políticos etc.), sendo que a arte, a partir da modernidade, passaria a recusar em geral os “modelos”. Trata-se da recusa dos modelos tanto no sentido do parâmetro referencial ofertado pelas corretas “proporções” da natureza, que normalmente orientaria a realização de uma pintura mimética, quanto no sentido das regras técnicas e compositivas da tradição pictórica, perpetuadas através do padrão de ensino da arte em Academias.<sup>71</sup>

Como reflexo da libertação das regras e modelos, no preciso contexto do século XX, o novo sistema de visualidades chegaria ao seu auge, com a multiplicação de tendências artísticas, distribuídas na gama das vanguardas pictóricas. Dentre elas, importa destacar o cubismo, onde se teria equacionado um paradoxo referente ao processo da “desfiguração”, sobre o que Argan comenta:

O cubismo opera simultaneamente uma revolução e uma restauração. É revolução porque recusa a concepção tradicional da forma, que supera o caráter ocasional e provisório da sensação, e, reportando-se a Cézanne, exige que a forma inclua, organize e construa as sensações; é restauração (provam-no as dissidências de Delaunay, de Duchamp, dos futuristas) na medida em que visa resolver, como um novo sistema de representação formal, a crise da ideia de forma, aberta pelo impressionismo.<sup>72</sup>

Ao sugerir que o cubismo propõe um procedimento formalista que “inclui”, “organiza” e “constrói” sensações, o autor nos remete à decifração mental que, segundo Kahnweiler, a pintura cubista exige do espectador, por se fundamentar no uso de formas entrecortadas. Kahnweiler argumenta que um momento essencial nos desenvolvimentos de Picasso é quando ele rompe com a “forma fechada”, sendo esta a forma própria à pintura renascentista, que, pelo uso do jogo de luz e sombra, ganha a sua existência ilusionística, por aparentar que contém em si uma superfície. Conforme propõe o autor, “o novo método de Picasso”, em detrimento das lides com a “forma fechada”, centrava-se em “representar a concretude das coisas e sua posição no espaço”. Concretude e posição são dois fatores essencialmente estruturais, de modo que a “deformação” – aspecto plástico característico

---

atuação de Kandinsky, em conjunto com Klee, Marc e Macke, dando início ao movimento *Blaue Reiter*, na Alemanha. (p. 106).

<sup>71</sup> ARGAN, 1995, p. 105-106.

<sup>72</sup> ARGAN, 1995, p. 108.

do Cubismo – seria uma “consequência natural do conflito entre representação e estrutura.”<sup>73</sup>

Apesar da existência de um viés estrutural (formalista), o procedimento cubista continuava envolvendo a “representação” de objetos e/ou pessoas – naturezas mortas, músicos, arlequins –, mesmo que se resumisse apenas ao apelo às suas “concretude” e “posição”, sobre o que Kahnweiler diria: “o pintor não mais se limita a desenhar o objeto tal como o veria a partir de um dado ponto de vista, mas representa-o, se isto for necessário para sua compreensão, a partir de diversos lados, por cima e por baixo.”<sup>74</sup> Houve a recusa em relação à “ilusão” promovida pelo uso do claro-escuro na constituição da superfície dos objetos, mas continuava havendo objetos... a serem mentalmente decifrados pelo observador na integração da unidade do quadro.<sup>75</sup>

Traduzindo essas proposições a partir dos termos utilizados por Argan, houve uma recusa em relação à “concepção tradicional da forma”, embora se tenha criado “um novo sistema de representação formal”, marcando a existência de uma contradição nos preceitos cubistas, frente à ideia da “desfiguração”. A respeito dessa contradição, nosso autor acrescenta:

Precisamente por isso o chamado *rappel à l'ordre*, o movimento de restauração dos grandes valores da arte, a começar pela figuração, que teve lugar após a Primeira Guerra Mundial, pôde reclamar-se do cubismo para combater as vanguardas que o próprio cubismo tinha suscitado dez anos antes.<sup>76</sup>

Ao chegar em Paris, no período entreguerras (em 1928 completaria dez anos do término da 1ª Guerra Mundial), Vieira da Silva iria se deparar com o contexto do *rappel à l'ordre* (retorno à ordem), que, conforme Argan, tratava-se de uma reação ao radicalismo das vanguardas... Buscava-se uma restauração dos valores artístico-culturais tradicionais,

---

<sup>73</sup> KAHNWEILER, 1988, p. 257-258. Ao falar sobre Picasso, Kahnweiler ressalta os “problemas básicos da pintura” que se colocavam diante do artista naquele momento; problemas da “representação de três dimensões e das cores na superfície” pictórica, além da integração desses elementos na “conciliação do todo” do quadro. Conforme seu ponto de vista, a questão fundamental na arte de Picasso era a “concretização da forma” articulada à estruturação do espaço. (Cf. p. 255 e 257).

<sup>74</sup> KAHNWEILER, 1988, p. 258-259.

<sup>75</sup> Ao refletir sobre os problemas da unidade do quadro cubista, Kahnweiler argumenta: “a ritmização necessária à coordenação dos componentes isolados na unidade da obra de arte pode ocorrer sem que surjam deformações perturbadoras, uma vez que o objeto não mais está ‘presente’ no quadro, ou seja, não mais há no quadro a menor verossimilhança. [...]. Somente na consciência do observador existe o produto acabado da assimilação: [...], o objeto, uma vez ‘reconhecido’, é ‘visto’ no quadro como representado com uma perspicácia incapaz de ser verificada em qualquer arte ilusionista.” (1988, p. 259).

<sup>76</sup> ARGAN, 1995, p. 108.



tais como a recuperação da dicção realista na pintura, ou mesmo a retomada de valores nacionalistas (talvez como um reflexo da reconstrução da Europa após a 1ª Guerra).

O *rappel à l'ordre*, tanto quanto o Cubismo, seriam tendências importantes para o desenvolvimento da poética de Vieira, mas, tratando-se de “movimentos” antitéticos (afinal, o Cubismo também guardava uma ânsia de vanguarda), como promover a conciliação das “ambiguidades” que, em potencial, se poderiam colocar como herança na gênese de uma poética? Muitas vezes a unidade de uma obra de arte, tal como a autenticidade de um artista, encontra gênese a partir da fortuna das diferenças. Como um reflexo do paradoxo cubista ante o processo da “desfiguração”, culminando no próprio contexto do *rappel à l'ordre*, observemos como a análise de Navarra sobre a obra de Vieira, acertadamente, retira o seu nome de um enfoque no abstracionismo, centrando sua poética na questão da “diferença”, ou da conciliação de opostos:

É uma arte que não pertence a qualquer seita, nem mesmo ao abstracionismo. Embora não se possa evitar que esteja marcada por algumas das sendas fundamentais da Arte Moderna. [...]. É o que se poderia chamar o impressionismo no abstrato. Contemplamos a mais implacável geometria da luz. [...]. Impressionismo no abstrato... Singular paradoxo.<sup>77</sup>

Buscando definições para a poética de Vieira, Navarra sugere que a artista concilia a geometria própria ao abstracionismo – uma herança cubista – com a sensação cromática da luz, nos conformes do impressionismo. Sobre o impressionismo, ele entende que não houve ruptura em relação ao modelo do natural, mas reinvenção da “luz analisada na palheta”, através de uma solução “divisionista”.<sup>78</sup> Mas as sugestões do crítico sobre a reunião de diferenças na obra de Vieira não parariam por aí, ele também iria se referir ao “equilíbrio de uma razão plástica onde é possível conciliar o azulejo e as ‘touches’ de Cézanne com os planos de Ucello, sem perder de vista uma ótica de mosaico.”<sup>79</sup>

Navarra procura associar o recurso divisionista dos modernos (a divisão da matéria cromática) à técnica de realização dos antigos “mosaicos, vitrais e retábulos”, própria ao contexto da Idade Média; diante dessa analogia, ele distingue: “enquanto os modernos ‘dividem’ a matéria por amor ao sensualismo, os antigos não faziam mais que obedecer a

---

<sup>77</sup> Cf. NAVARRA, 1966, p. 187 e 190.

<sup>78</sup> Sobre a pintura de Vieira em associação com o cromatismo impressionista, Navarra descreve: “a pintura dissolve as formas do corpo e da natureza em suas roupagens de pigmentos, abolindo com volúpia consciente a ideia clássica do contorno, herança indiscutível de uma pintura que foi toda ela inspirada na linha da escultura grega.” (1966, p. 188-189).

<sup>79</sup> NAVARRA, 1966, p. 194.

uma necessidade rigorosamente artesanal”.<sup>80</sup> Na sequencia, o crítico procura fazer com que a obra de Vieira dialogue com a arte do passado, para situa-la à parte de alguns vislumbres que, para ele, teriam vindo a orientar a evolução teórica e técnica da pintura modernista. Para tanto, Navarra aproxima os modos de criação de Vieira à artesanaria da Idade Média, devido à artista adotar uma atitude em que a forma e a técnica são preservadas.<sup>81</sup>

Fazendo a crítica da pintura modernista, Navarra comenta: “Evidente decadência da arte passando por ‘libertação’. A Anatomia sucede a pura Geometria. Qual a vantagem? Na Ciência, a análise da matéria deu na bomba atômica. Os pintores enveredaram pela matemática das sensações.”<sup>82</sup> A respeito dos dadaístas e surrealistas, o crítico sugere que eles fizeram da “extravagância” o ponto forte de sua atuação, baseados em um intento simplista de oposição à “tradição”. Quanto ao contexto cubista, Navarra renega as “influências do improviso e da facilidade” que supostamente teriam orientado a valorização da colagem como recurso técnico, em detrimento do tradicional uso da tinta. Nesse âmbito, ele conclui: “os ismos não arrefeceram – quando muito, simplificaram-se. Hoje, estão quase reduzidos a figurativos e abstratos.”<sup>83</sup> Contra a dicotomia entre uma pintura tradicional (naturalista e retórica) e a pintura modernista (abstrata e superficialista), Navarra procura elevar o trabalho de Vieira acima do lugar comum ocupado pelo debate figuração/abstração.

Navarra reconhece que os “conceitos abstratos” podem, sim, “ser ilustrados pela arte de M.H. da Silva” (conforme ele se refere à artista), mas, apenas a partir de um primeiro olhar desavisado, ou, conforme ele frisa: “até onde é possível desejar”... Uma proposição que podemos entender como se a identificação da obra de Vieira com o abstracionismo fosse sempre uma atribuição dada por outros, um debate a ser levantado pela crítica, por exemplo. Reconhecendo que a própria Vieira da Silva não se via como uma artista abstrata, sendo o embate figuração/abstração ponto pacífico nas suas concepções sobre arte, o crítico procura realçar na obra da pintora o colorido de suas reais sutilezas. Para tanto, nos leva a entender que Vieira não abandona, de todo, o lado

---

<sup>80</sup> NAVARRA, 1966, p. 188.

<sup>81</sup> NAVARRA, 1966, p. 189. Afirma o crítico: “Pois em arte o cunho de autenticidade é tanto mais forte quanto mais ‘naturais’ se apresentam as relações entre a forma e a técnica. E nunca a pintura esteve tão perto das suas fontes e leis naturais como ao tempo em que ela se realizava através dos mosaicos, vitrais e retábulos. Cada coisa estava no seu lugar. A pintura não pedia socorro às outras artes, nem as invejava. Procurava extrair sua forma e sua matéria dos seus próprios meios técnicos e da função a que ela se destinava.”

<sup>82</sup> NAVARRA, 1966, p. 189.

<sup>83</sup> NAVARRA, 1966, p. 187-188.

“artesão” do artista – a habilidade manual –, tampouco recusa a proposta reflexiva disseminada desde a pintura leonardesca, sobre o que ele sugere: “se a pintura é de fato ‘coisa mental’, as telas de M.H. se enriquecem de tudo que mais convida à leitura das imagens.”<sup>84</sup>

Podemos atualizar as proposições de Navarra à luz de Rosalind Krauss, que, em *Os Papéis de Picasso*, contrapõe-se à abordagem de Greenberg sobre a colagem cubista<sup>85</sup> ao propor o conceito de “circulação dos signos”, indicando que os fragmentos de jornal nas colagens de Picasso não se restringem à sua “condição icônica”, possuem um significado na linguagem. Conforme a autora, ao observar as colagens o espectador pode “ouvir a narração de uma estratégia, um mapeamento de relações no espaço”.<sup>86</sup> Se uma pintura de tendência clássica exigia do espectador conhecimento erudito, histórico-literário, para a sua compreensão, a pintura cubista continuava a exigir do leitor, agora por meio de um mapeamento diferenciado de signos, que ele fizesse conexões interpretativas. Tal como a leitura de um texto, era preciso compreender uma teia de relações ali estabelecida.

Patricia Leighton defende que a seleção e a disposição dos recortes de jornal nas colagens de Picasso não aconteciam de maneira gratuita, elas demonstravam, para além de sua função estrutural, as posições políticas do pintor. Trata-se de um argumento que Rosalind Krauss endossa na construção de sua abordagem, sobre o que ela sugere, referindo-se às colagens: “supõe-se que aqui Picasso está falando. E se Picasso está falando, devemos ouvir; pois não são essas as suas crenças?”<sup>87</sup> Como ressonâncias longínquas do *ut pictura poesis*, há, portanto, recursos “narrativos” e intentos de

---

<sup>84</sup> NAVARRA, 1966, p. 190.

<sup>85</sup> GREENBERG, C. A Revolução da Colagem. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. (Org., apes. e notas). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Greenberg lança mão de reflexões sobre a “revolução da colagem” para fundamentar sua defesa de que a pintura modernista, ao voltar-se para o uso e o pensamento autorreferente de seus recursos plásticos, se encaminha para um abstracionismo pleno. Em outros termos, a pintura abandona sua antiga estrutura literária, organizada em torno da “representação” de um tema ou assunto, bem como deixa para trás a ilusão tridimensional do espaço, em função de deixar ressaltado o suporte plano da tela. A respeito das transformações operadas pela colagem, afirma Greenberg: “Essas intervenções, com sua planaridade (*flatness*) auto-evidente, externa e abrupta, faziam o olhar parar na superfície literal, física, da tela, do mesmo modo que a assinatura do artista; aqui já não se tratava de interpor uma ilusão mais vívida de profundidade entre a superfície e o espaço cubista, mas de especificar a planaridade real da pintura de tal modo que tudo mais mostrado sobre ela fosse empurrado para o espaço ilusório por força de contraste. A superfície era agora indicada explicitamente, e não implicitamente, como um plano tangível mas transparente. [...] A planaridade da superfície permeia a ilusão, e a própria ilusão reafirma a planaridade. O efeito é fundir a ilusão com o plano do quadro sem depreciação de nenhum dos dois – em princípio.” (1997, p.96-97).

<sup>86</sup> KRAUSS, R. *Os papéis de Picasso*, 2006, p. 51.

<sup>87</sup> KRAUSS, 2006, p. 52.

“representação” que persistem na pintura modernista; seja no contexto do cubismo ou na abertura deixada por esse movimento para as requisições do “retorno à ordem”.

Nos moldes desse debate, as obras de Vieira e Szenes se arrancam dos propósitos do abstracionismo puro, para nos contar sobre estratégias e crenças, tanto que Vallier incluiria os nomes de ambos dentre os artistas que, segundo ela define, caminham nas margens da arte abstrata. Isto se explica, em parte, por eles iniciarem suas carreiras na década de 1930, auge da expansão internacional do abstracionismo e das consequentes restrições ao vigor das propostas de seu núcleo inicial. Nas conjunturas da expansão ocorrida, por terem vivido no Rio de Janeiro entre 1940 e 1947, Vieira e Szenes estarão entre os precursores do “abstracionismo” no contexto da História da Arte Moderna Brasileira; suas realizações confrontariam as tendências norteadoras da pintura nacional, que trilhavam pelo figurativismo e pela temática social, destacando-se principalmente os trabalhos de Portinari.<sup>88</sup>

Mas refletir sobre o possível legado do casal de artistas para o Modernismo no Brasil impõe considerar também, em via oposta, o reflexo do contexto brasileiro sobre a atividade criadora do casal de artistas, e, acima disso, os próprios desdobramentos da arte abstrata, que rumavam cada vez mais para uma coexistência de propostas enviesadas. Referindo-se ao ano de 1945, marco de início do pós-guerra, Vallier afirma:

[...] já nessa altura é clara a ambiguidade do fenômeno. Muitos dos artistas que, à primeira vista, nos parecem abstratos, são, na realidade, figurativos. É em vão que se tenta não reconhecer nas suas obras uma forma precisa: de fato, esses artistas têm consciência de que procedem a uma representação da realidade.<sup>89</sup>

“Que realidade é esta, que parece abstrata sem o ser?” Tendo acrescentado um tom interrogativo à assertiva que dá continuidade à fala da autora, frisamos a ambiguidade que constitui a arte abstrata enquanto fenômeno, por ser uma arte que em determinadas vertentes não nega a realidade e a representação, embora promova para estes aspectos uma completa transmutação encarnada na pintura. Trata-se das nuances próprias a um grupo de pintores que, incluindo Vieira e Szenes, transitam pelas “margens” do abstracionismo, questionando seus limites “pela simples razão de que apreendem o real como uma totalidade oferecida tanto ao espírito como à percepção”, sobre o que Vallier exemplifica: “a realidade, diria um destes pintores, é-me exterior. Quando a apreendo, ao nível da

---

<sup>88</sup> SILVA LOPES, A. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

<sup>89</sup> VALLIER, 1986, p. 23.

emoção provocada, da memória e mesmo da impressão visual, ela transforma-se, em mim, noutra coisa. E é isso que quero exprimir.”<sup>90</sup>

Essa definição se aplica perfeitamente à obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes. Mais do que um simples procedimento de “abstração”, o que importa na arte do casal é a própria “atitude”, a pintura como forma de viver, diante de uma tradução visual – memorialística – do mundo. No nível do “gesto” ou da atitude, Arpad Szenes encarna a postura reflexiva e técnica do “mestre”, enquanto Vieira da Silva vive o arquétipo renovado das fiandeiras. Ela questiona a ilusão simbólica do mundo ao montar e desmontar o mapa, ao fiar e demudar, repetidas vezes, o cubo aberto e fechado por detrás da janela perspéctica. Ele faz, entre outras coleções seriadas, sucessivos retratos de Vieira da Silva; retratos são, por natureza, memorialísticos, retratos de Vieira da Silva feitos por Arpad Szenes documentam uma trajetória-ateliê.

Pela partilha do casal entre a arte e a vida, Aguilar chega a sugerir: “Maria Helena e Arpad inventam o amor na história da arte. Nem um nem outro perdem a singularidade, não ocorre a submissão da jovem pelo estilo do mais experiente como de Sonia por Robert Delaunay. Perseguem lado a lado as diferenças [...]”<sup>91</sup> Eles perseguem juntos, pelos diferentes locais em que passam, as singularidades de suas poéticas, que encontram um ponto de tangência no espaço relacionado à memória. Enquanto Vieira percorre os labirintos rendados das cidades, Szenes medita, alquimicamente, na solicitude amena da paisagem, apesar dele sempre retornar, trazendo Vieira consigo, para o reduto do ateliê, onde o artista pesquisa e opta por uma estratégia ou outra.

#### **1.4. Nas margens da criação pictórica**

Como argumento geral do estudo intitulado *O ateliê do artista: tramas do intervalo*, Marisa Flórido César propõe que observemos as funções sígnicas do “ateliê” no sentido de um espaço que delimita e revela as “margens” da criação, pois, se de início o ateliê exerce sobre nós certo fascínio, devido ao seu caráter testemunhal, por ser um marco da gênese da obra de arte, um olhar mais detido sobre aquele espaço já revela, em seguida, um incômodo. Junto à veladura do ato criador transparece o lugar corriqueiro ocupado pelo

---

<sup>90</sup> VALLIER, 1986, p. 222.

<sup>91</sup> AGUILAR, N. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: retratos*, 1997, p. 5.

artista, sobre o que afirma a autora: “logo percebemos que o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a trivialidade da vida e dos dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista. O ateliê guarda os dilemas e as traições. O ateliê abriga o clandestino da arte.”<sup>92</sup>

Observando o ateliê do artista como um local de gênese e abrigo temporário das obras, César concebe aquele ambiente como “uma passagem”, que incorpora a promessa de uma “criação ideal”, mas onde “o mundo real vem perturbar o sonho”.<sup>93</sup> Ainda no reduto do ateliê, as obras não possuem a “moldura” que as amparariam numa exposição por exemplo, elas estão repassadas pelo habitual:

Entre a origem (na qual ecoa a promessa de uma revelação da essência artística) e a margem (como o intermediário que inscreve a obra em um campo, em uma circunstância), o ateliê é uma passagem. É, sobretudo, um **entre**, uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável.<sup>94</sup>

É certo que as configurações e os propósitos do ateliê variam conforme as épocas, assim como varia a condição social da arte e do artista, mas, a qualquer tempo, o “símbolo” do ateliê designa o espaço onde a arte é concebida e executada, marcando a moldura, a aresta, o limite de mediação entre a autoria e a recepção das obras de arte. Um artista ou, mais especificamente, um pintor que se dedica a retratar o seu ateliê procura, em sua tarefa autorreferente, uma medida entre a “origem” da obra e o contato com o público, porque a elaboração de um retrato pictórico de seu ambiente de criação envolve o registro e o desvelamento de um processo íntimo. Trata-se de expor a alguém os possíveis “segredos” do ato criador, através de uma atividade “metalinguística” que deve ser equacionada, viabilizando que o reduto do artista se torne “moldura habitável” por outros olhares. Na maioria das vezes, o pintor se autorretrata junto com o ateliê e seriam raros os pintores que não tenham se dedicado à realização de ao menos um trabalho nesses moldes.

---

<sup>92</sup> CESAR, *O ateliê do artista: tramas do intervalo*, 2002, p.17. Em seu estudo, Flórido César procura observar os sentidos e funções do ateliê do Renascimento à contemporaneidade. Em oposição aos sentidos tradicionais do ateliê, próprios ao contexto da pintura de tendência clássica, ela destaca que o “ateliê” contemporâneo é o próprio “espaço do mundo”; que na contemporaneidade, o ateliê – se é que ainda se pode utilizar a denominação – teria perdido a função de “refúgio do artista”, enquanto a percepção e a participação do espectador na constituição das obras teve seu espaço ampliado. (2002, p. 21-24).

<sup>93</sup> CESAR, 2002, p. 21.

<sup>94</sup> CESAR, 2002, p. 18.

Flório César elucida que o interesse em se retratar o ateliê é de fato “despertado” no contexto do Renascimento, quando se inicia o processo de emancipação do pintor, em detrimento dos antigos modelos de institucionalização da arte na Idade Média.<sup>95</sup> À medida que o pintor ganha autonomia, individualizando-se e viabilizando a moldagem do conceito de “autoria”, as cenas de ateliê vão conseqüentemente ganhando importância. “O artista, individualizado, passa a ser portador de uma biografia na qual se enredam as teias da vida e as da obra”, afirma a autora.<sup>96</sup> Paralelamente, a pintura deixa de se limitar ao espaço fixo da arquitetura, diante do surgimento do quadro de cavalete; “a obra poderá circular pelo mundo” e o ateliê é, então, uma “passagem”, uma etapa de acolhimento transitório da obra de arte.

Já a moldura pode ser associada à “janela”, por promover um enquadramento através do qual o espectador observa a pintura. Conforme Flório César, a moldura é uma “zona intermediária do olhar, que circunscreve e regula o campo pictórico, separando e definindo os espaços da vida e da arte, o real e seu reflexo”, de forma semelhante à própria função do ateliê.<sup>97</sup> Outro ponto importante a se ressaltar é que, conforme definiria Alberti, “o pintor se preocupa em pintar o que vê”, e, segundo a autora, o que o pintor vê, de imediato, é o seu próprio ateliê.<sup>98</sup>

Podemos acrescentar que, muitas vezes, o pintor vê em seu ateliê uma janela aberta e não hesita em retratá-la. Se a moldura é uma “janela” e o artista trata de inserir outra janela dentro do retrato de seu espaço de criação, aquela pintura se torna uma espécie de “espelho”, que reforça e questiona o vínculo entre a realidade e seu reflexo. Mas, e o artista que pinta o ateliê como um quarto fechado, ele estaria também pintando o que vê? E quanto à abertura de janelas imaginárias, ou mesmo o fechamento de quartos idealizados? Gausson sugere que, na pintura do século XX, o ateliê retrata a vida imaginária do pintor.<sup>99</sup>

As representações pictóricas do ateliê, como um ponto de encontro entre as obras de Vieira da Silva e Arpad Szenes, se constituem enquanto símbolos da criação artística modernista, em relação à qual podemos associar a ideia de “intimidade” tanto no sentido da valorização de “cenas cotidianas” quanto na relevância da própria subjetividade nos processos de criação. Os “interiores” retratados pelos dois artistas fazem jus ao nome, são subjetiva e materialmente “interiores”; possuem uma configuração introspectiva, onde, em

---

<sup>95</sup> CESAR, 2002, p. 14.

<sup>96</sup> CESAR, 2002, p. 21.

<sup>97</sup> CESAR, 2002, p. 16-17.

<sup>98</sup> CESAR, 2002, p. 19.

<sup>99</sup> GAUSSEN, 2006, p. 9.

vez de janelas, temos as paredes dos recintos, com as texturas das superfícies acentuadamente trabalhadas pelo uso das tintas. Quando muito, se abre uma “porta”, como aparece em *Retrato de família* ou *O ateliê, o casal* (fig. 17), um trabalho que Vieira realiza em 1930, ano de seu casamento. Szenes aparece trabalhando ao fundo, em vestes azuis que se integram ao ambiente, enquanto Vieira se autorretrata em primeiro plano, com uma blusa branca contrastante.

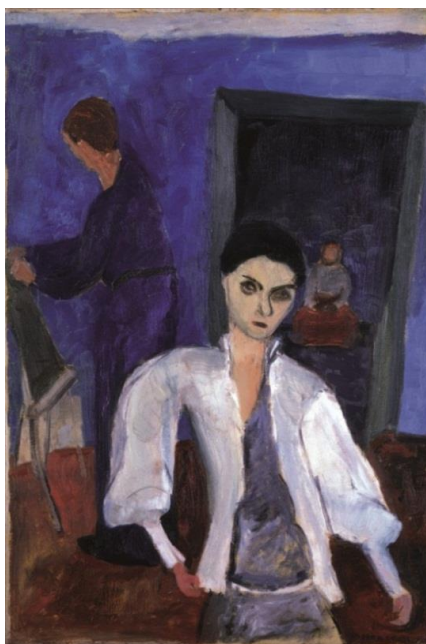


Figura 17 - Vieira da Silva. *Retrato de família* ou *O ateliê, o casal*. 1930. Óleo sobre tela, 54 x 80,5 cm.

Seguindo a mesma orientação da proposta de Vieira na obra acima ilustrada, Szenes desenvolveria a série *Couples*, na qual ele basicamente se retrata abraçado à esposa, em diferentes momentos ou situações (figs. 18, 19 e 20); o motivo pictórico central da série é a junção de corpos dos amantes<sup>100</sup>, cujos aspectos plásticos variam sensivelmente. Em *Le Couple* (1933) – fig. 18 –, o casal aparece convertido em forma geométrica abstrata. Em *Le Couple* (1940-1947) – fig. 19 –, destacam-se as texturas sobressalentes da tinta, fazendo confundir o limite dos corpos dos protagonistas. Por fim, em *Le Couple* (1942) – fig. 20 –, apesar de uma relativa geometrização, sobressaem traços reconhecíveis nos rostos de Vieira e Szenes.

---

<sup>100</sup> O modo como Szenes arranja os corpos dos amantes nos faz recordar a célebre obra *O beijo* (1908-1907), de Gustav Klimt. Também nos lembra da obra *Namorados*, de autoria do brasileiro Ismael Nery, um óleo sobre cartão (34 x 26,2 cm), pertencente à Coleção Rodolpho Ortenblad Filho (São Paulo, SP).



Deve-se complementar pontuando que nas três obras é preservada a “individualidade” dos personagens pelo contraste das zonas de cor de seu “vestuário”, garantindo-se o contraponto entre a parte e o todo. Na configuração do todo, se avulta a presença do objeto “mesa”, a respeito do que Martha Punter elucida: “na série *couples*, dispersa por várias fases (anos 30, 1942-45, 1960-67), [...] Arpad Szenes trata de forma simbólica, recorrendo a objetos (mesas, cadeiras, coração), a descoberta do amor e o seu casamento com Maria Helena.”<sup>101</sup>

Na série *Couples*, a função da mesa é ambivalente, ela é escudo por trás do qual o casal se revela e também mostruário, estando sempre arranjados alguns elementos em sua superfície. Nas duas primeiras obras (figs. 18 e 19) o objeto sobre a mesa é uma pintura em execução, que se incorpora à figura do casal. O sentido da obra de 1933 é o de uma pintura executada a duas mãos, e o vermelho e branco do casal repete a divisão cromática do plano de fundo. Já na segunda obra, datada de 1940-47, as marcas do pincel, que predominam por toda a composição, nos dizem que aquele ambiente é todo pintura, incorporada na existência do casal.

Mas, se nos dois casos anteriores a criação artística aparece integrada à existência ou ao cotidiano, em *Le Couple* (1942) é o cotidiano que sugere a criação artística, porque o casal assume uma pose estática, frente a um jogo de cartas. As cartas podem ser postas em analogia com o fazer artístico, que exige estratégia, paciência, concentração, sem perder a naturalidade de um passatempo. Mas, no caso do trabalho em pauta, a atividade criadora é colocada em descanso no cavalete à esquerda, enquanto o casal aguarda... Vieira e Szenes simplesmente aguardam o passar das horas, tão estáticos quanto a função de “paisagem” ou natureza-morta que as cartas e o vaso de plantas exercem.

A imobilidade do casal dialoga com a tela que aparece sobre o cavalete, à esquerda, sendo que o motivo pictórico nela retratado parece ser inclusive uma réplica do casal. Os limites desse quadro “miniatura” são coincidentes com a borda da própria tela (33 x 23,8 cm) utilizada por Szenes, tratando-se de um recurso que induz o espectador a imaginar, de forma metalinguística, como ambas as imagens continuariam para além de suas bordas. Szenes explorava frequentemente o “recorte” ou o “limite” oferecido pelo suporte em que trabalhava.

---

<sup>101</sup> PUNTER. *Maria Helena X*, s/p.



Figura 18 - Arpad Szenes. *Le Couple*. 1933.  
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. FASVS, Lisboa.



Figura 19 - Arpad Szenes. *Le Couple*. 1940-1947.  
Óleo sobre tela, 33 x 41 cm. FASVS, Lisboa.

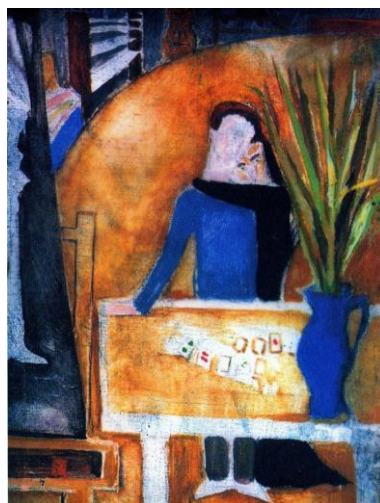


Figura 20 - Arpad Szenes. *Le Couple*. 1942.  
Óleo sobre tela, 23,8 x 33 cm. FASVS, Lisboa.

Nas cenas de ateliê o “cavelete” exibe sua função usual de apoio, colocando em destaque os quadros que nele repousam; estes, por sua vez, adquirem uma função “especular”, pois costumam repetir detalhes presentes no ambiente, reforçando o aspecto autorreferente da pintura. As obras pictóricas retratadas dentro de outras pinturas (como se fossem “miniaturas”) são duplos de um espaço que, em primeira instância, já diz de si mesmo. Muitas vezes esse aspecto de “duplicação” aparece através da abertura de janelas ou portas dentro do quadro, também pela colocação de espelhos ou outras superfícies que permitam reflexo, pois, em geral, itens como esses nos sugerem uma segunda visualidade, um olhar além da primeira cena já instaurada pela composição total do quadro. Tudo são formas de se fazer referência ao caráter mimético da pintura, ao vínculo entre realidade e representação.

Na obra *Interior*, realizada por Szenes em 1930 (fig. 21), em lugar do casal, o elemento principal da composição é o próprio cavelete com o quadro, ocupando desde o centro até a parte direita da tela, onde encontramos o jogo de coincidência das bordas, que ajuda a reforçar o aspecto de reflexividade da pintura; note-se que as próprias arestas da tela de pintura já reforçam o papel da “moldura”. Geiger lembra que “a ausência intencional da moldura na pintura” preserva “a diferença entre o espaço metafórico da representação e o mundo”, o que também pode ser entendido como uma tentativa de projeção do espaço pictórico, que procura estender-se “para além de seus limites físicos, tentando incorporar o espaço real.”<sup>102</sup>

Por todas essas questões, às quais se alia a sobriedade do ambiente onde quadro e cavelete se fazem protagonistas, entendemos que o processo de abstração pictórica tem seu início a partir da observação do mundo referencial (natureza), guardando com ele alguma relação, embora as formas apreendidas não tenham o compromisso de serem fiéis ao modelo.<sup>103</sup> Vallier define que os artistas “a margem da arte abstrata”, como o foram Vieira e Szenes, possuem o propósito de “abolir o écran que os separa do mundo exterior.”<sup>104</sup>; o “écran” pode ser aqui entendido como a própria tela de pintura em branco, que na obra *Interior* (1930) aparece “camuflada” no ambiente.

O referido trabalho de Szenes (fig. 21) retrata a interface entre a pintura, a realidade e a representação/abstração. As articulações da estrutura de madeira do cavelete permitem

---

<sup>102</sup> COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 19.

<sup>103</sup> O processo de abstração difere em relação ao Concretismo, onde as formas devem ser mentalmente concebidas, devem ser formas “novas”, eliminando-se completamente o aspecto mimético, ou seja, o vínculo com o mundo referencial.

<sup>104</sup> VALLIER, 1986, p. 222.

a sugestão de recortes no espaço compositivo, sendo recortes semelhantes ao “enquadre” proposto pela tela que nele se encontra. O “enquadre” da tela reitera o espaço do ateliê, devido às formas e cores que coincidem, em relação às quais existe certa simetria por parte da sombra marrom que se coloca próxima ao chão, à esquerda. Ainda sobre o equilíbrio compositivo do quadro, o acentuado deslocamento que marca a colocação da tela no cavalete busca ser compensado pela leve sugestão de um trabalho posto na parede ao fundo.

Tanto a obra *Interior*, de Arpad Szenes, quanto *Natureza-morta azul*, de Vieira da Silva (figs. 21 e 22), nos lembram que as cenas de ateliê possuem a função de símbolos do processo criador, pois, mesmo que a figura do artista não esteja presente no ambiente retratado, suas concepções sobre a arte se traduzem através da exposição dos objetos que lhes pertencem.



Figura 21 - Arpad Szenes. *Interior*. 1930. Óleo sobre tela, 38 x 46. Col. Millennium/BCP.



Figura 22 - Vieira da Silva. *Natureza-morta azul*. 1932. CAM/FCG, Lisboa.

Tais obras questionam os modos de representação dos objetos; estes se comunicam com o espaço pictórico através do comedimento no uso das cores e da correção do desenho, no caso de Szenes, e pela integração entre a cor, as texturas e a distorção da perspectiva, no caso de Vieira. São trabalhos realizados na mesma época – início da década de 1930 –, sendo correspondentes ao ateliê da *Villa des Camélias*, primeira morada do

casal. Em todo caso, referindo-se aos ateliês de Vieira da Silva em geral, Bessa-Luís propõe: “Há por toda a parte objetos cuja significação fica um enigma”.<sup>105</sup>

A afirmação da escritora nos oferece uma chave para leitura da obra *Natureza morta azul*, de 1932 (fig. 22), por ser uma tela constituída basicamente por objetos enigmáticos que Vieira retrata sobre o que parece ser uma mesa de desenho. Não nos restam muitos recursos para fazê-los significar: são objetos em um ateliê e, ao mesmo tempo, são formas e cores, todos integrados num espaço que se mostra, mas ao mesmo tempo se destrói, constituindo verdadeiramente um enigma. O próprio título da obra nos sugere uma natureza morta, mas há objetos de menos e espaços vazios demais para que assim o seja. Não vemos sequer uma fruta, como nas naturezas mortas de Cézanne, pintor que Vieira admira.<sup>106</sup> Há apenas recipientes desocupados, “abandonados”, em relação aos quais o sentido da natureza morta apenas caberia se associado à ideia de “esvaziamento” ou ausência. A “presença” dos objetos nos lembra a “presença” das pessoas que os possuem, as quais, entretanto, não se encontram naquele local; a ausência forma um enigma imagético.

Relembrando as abordagens das origens míticas da pintura, conforme a narrativa de Plínio, a filha do ceramista Dibutades – que vivia em *Sicyon*, Corinto –, estava apaixonada por um rapaz, que se ausentaria em uma viagem. Para supostamente amenizar a falta do amado, a jovem projeta a sombra dele na parede, contornando-a com carvão. A partir da “imagem” obtida, seu pai lhe faz uma escultura em argila, preservando – também tridimensionalmente – as formas do rapaz.<sup>107</sup> O mito nos sugere as ideias de substituição e memória, relacionadas ao caráter mimético da pintura, ou, em outros termos, nos remete às capacidades de recriação a partir de um modelo e de retenção de uma imagem ausente.

A obra *Natureza morta azul*, de Vieira da Silva, pode ser relacionada a esse mito, porque o enigma central do quadro se fundamenta na relação entre os objetos que aparecem rentes à parede e suas representações ou contornos, que estão na superfície da mesa de desenho. Em frente ao pote, de tons acinzentados, cuja abertura se camufla na parede, há um esboço delineado de sua forma, uma espécie de “sombra projetada”; o mesmo parece acontecer com o objeto quadrangular, que ocupa o lado direito da composição. A verticalidade da parede, que ajuda a sustentar os objetos se corresponde com o tampo diagonal da mesa de desenho, cuja inclinação tende a fazer com que os mesmos

---

<sup>105</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 55.

<sup>106</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 15-16.

<sup>107</sup> O relato do mito consta em: Plínio, *História Natural*, XXXV, § 151 et 152.

caiam; esse equilíbrio divergente causa no espectador um incômodo, que se reforça pelos limites imprecisos do chão – o espaço se torna oscilante e ambíguo.

## CAPÍTULO 2 – A GÊNESE DA FASCINAÇÃO

O atelier da Maria Helena (que o de Arpad não conheci nunca) tem a majestade dos grandes bastidores onde se prepara a fascinação. É mesmo isso – como o lado de lá do cenário. Quase se podem supor por cima da nossa cabeça os projetores que, de repente, vão iluminar tudo com grandes jorros de luz branca.<sup>108</sup>

### 2.1. As câmaras de Vieira da Silva

As obras realizadas por Vieira da Silva na fase inicial de sua carreira, mais precisamente na primeira metade dos anos 1930, guardam a gênese das ideias de oscilação e ambiguidade do espaço que sobressaem nos trabalhos elaborados a partir de 1935. Nas pinturas posteriores a essa data se aprimorariam as artimanhas da “fascinação”, um termo que é sugerido por Bessa-Luís ao comentar sobre os sentidos do ateliê da artista; Bessa-Luís compara o ambiente de criação de Vieira da Silva a um “bastidor” porque a poética (ou o estilo) que a pintora desenvolveria ao longo da vida está relacionada à construção de espaços semelhantes a “palcos”. Nos “espaços-palco” de Vieira da Silva (conforme nomeia Gisela Rosenthal) o jogo rítmico e ambíguo das formas e cores tende a fascinar os espectadores. Observemos duas obras realizadas em 1932 (figs. 23 e 24) na tentativa de percebermos como Vieira chegaria à realização de suas famosas “câmaras de azulejos” (bem exemplificadas pelas figs. 26 e 27, mais adiante).

Na obra *Villa des Camélias* (fig. 23), conforme a sugestão do título do trabalho, encontramos a decomposição de uma estrutura arquitetônica existente no lugar onde Vieira morava. A pintora parece realizar um estudo do espaço, erguendo – e demovendo – uma estrutura “fechada”, cuja profundidade, sugerida em segundo plano, contrasta com os elementos estruturais de primeiro plano. Tais elementos se colocam de uma maneira um tanto ambígua... Não sabemos ao certo se estamos diante de “portão e calçada” ou de “parede e janela com grades”, só nos é lícito saber que a suposta grade e o retângulo marrom que a sustém se articulam às “alças brancas” colocadas nas laterais; se por acaso se trata de um “portão”, ele se apresenta inabalavelmente trancado.

---

<sup>108</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 55.

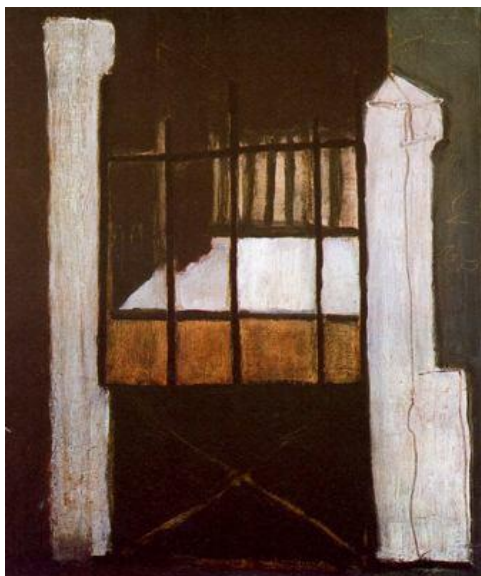


Figura 23 - Vieira da Silva.  
*Villa des Camélias*. 1932.



Figura 24 - Vieira da Silva.  
*A árvore na prisão*. 1932.

Em *A árvore na prisão* (fig. 24), a aparência cerrada do espaço também se faria presente. A estrutura central do trabalho lembra uma “escultura” num pedestal, desses que se costuma utilizar na montagem de ambientes expositivos. A suposta “árvore” está envolta por uma estufa ou viveiro, ficando reservada pela ação do cubo enredado que a mantém presa. A ambiguidade do espaço, que se coloca entre a figura e o fundo, não nos permite saber se conseguiríamos dar a volta em torno do pedestal para observarmos a escultura a partir de todos os ângulos. Talvez não sejamos nós os detentores da capacidade ativa de observar “a árvore na prisão”, somos transformados nos próprios prisioneiros ao primeiro contato visual que temos com ela; Rosenthal reconhece nesse trabalho um olhar “vindo do espaço escuro do lado de lá do palco”, semelhante ao olhar inquisidor que podemos encontrar na obra *La Scala*, de 1937 (fig. 25).<sup>109</sup>

Então recordamos a indagação fundamental de Didi-Huberman, no clássico *O que vemos, o que nos olha*: “quando vemos o que está *diante de nós*, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um dentro?”<sup>110</sup> Em suas reflexões estéticas sobre o olhar, o teórico traz à tona a ideia icônica dos “túmulos”, pensando-os como presenças interrogativas e colocando-os em analogia com o caráter “inelutável” que, em certo sentido, ele atribui aos cubos minimalistas. Embora o objetivo geral de suas proposições seja repensar os aspectos da arte minimalista, elas podem ser aplicadas à obra de Vieira da

<sup>109</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 35. A autora também reconhece um olhar inquisidor em outras obras, tais como *Os baloiços*, *A ponte móvel* e *O fugitivo*. Especificamente sobre a obra *La Scala*, ela nota que o título do trabalho, associado à sua configuração de “palco”, faz lembrar o Teatro *Alla Scala* de Milão.

<sup>110</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, 1998, p.30.



Silva devido ao aspecto cúbico ou mesmo tumular que caracteriza suas “câmaras”, as quais se apresentam para os espectadores como espaços interpelativos, conforme fica bem ilustrado em *La Scala*.



Figura 25 - Vieira da Silva. *La Scala* ou *Os olhos*. 1937. Óleo sobre tela, 60 x 92 cm. Gal. Jeanne Boucher, Paris.

Contudo, não é necessária a referência explícita dos globos oculares para que os espaços de Vieira se coloquem diante de nós com o seu magnetismo interpelante, basta que neles exista algum vazio e que este vazio dialogue, opostamente, com as compleições dos jogos rítmicos, divisionistas, aos quais ela pacientemente se dedicava. A estrutura do cubo esquadrinhado, que encontramos inferida em *A árvore na prisão* (1932), viria a ser o ponto forte dos futuros trabalhos da pintora, conforme podemos conferir em *O quarto de azulejos*, de 1935, (fig. 26). Trata-se do primeiro quadro realizado pela artista na proposta das “câmaras”, sendo resultado de um encontro do “acaso” com a pesquisa prévia sobre o espaço, sobre o que Arpad Szenes nos deixa o seu depoimento:

Esses mosaicos nasceram involuntariamente. Quando ela era nova, esteve muito mal, com icterícia, mas não quis parar de trabalhar, e como não podia ter-se de pé, começou, sentada, a encher a tela com esses quadradinhos, e daí saiu um dos seus mais belos quadros: *La chambre à carreaux*.<sup>111</sup>

<sup>111</sup> PHILIPPE, A. *O Fulgor da Luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*, 1995, p. 92.

As limitações físicas da doença levam Vieira a encontrar uma nova solução plástica para que não interrompesse sua atividade em pintura, uma proposta que, desde então, ela passou a desenvolver e aperfeiçoar dia após dia. Acrescente-se a influencia de uma tela de Bonnard, que ela vira no ano em que chega a Paris, onde uma toalha quadriculada se revela como um dos principais elementos da composição. Segundo Ribeiro, inspirando-se na obra de Bonnard, a pintora “retém essa forma quadrada que, certamente, também a lembra os azulejos da sua cidade natal. Vieira da Silva descobrira a sua linguagem: as perspectivas, as malhas e o quadrado.”<sup>112</sup> Observemos como Rosenthal descreve os aspectos plásticos do primeiro trabalho que ela desenvolveria nesses moldes, *La chambre à carreaux* (fig. 26):

Vieira pintou o seu quarto como se saísse de um pesadelo provocado pela febre. Com a dissolução da superfície da tela em minúsculos quadrados de uma gama de cores vibrantes, o espaço representado, mantendo a perspectiva central, perde a sua estabilidade. Paredes, chão e teto começam a vacilar à volta do vazio que albergam. Para o olhar, *O quarto de azulejos*, torna-se prisão sem saída. Ele segue vezes sem fim as suas delimitações que recuam e se aproximam num movimento incessante.<sup>113</sup>

Mas, diferente do quarto vazio inicialmente pintado, os espaços não permaneceriam desabitados. A presença de figuras humanas se faria sentir por entre aquelas paredes como se fossem fantasmas presos num espaço – tumular – onde a única saída costumava ser, de início, o olhar dos espectadores da tela. Por outro lado, o olhar é aprisionado pelo cubo, e, na busca por uma escapatória ele fica para sempre enredado, hipnotizado pelo feitiço da percepção visual.

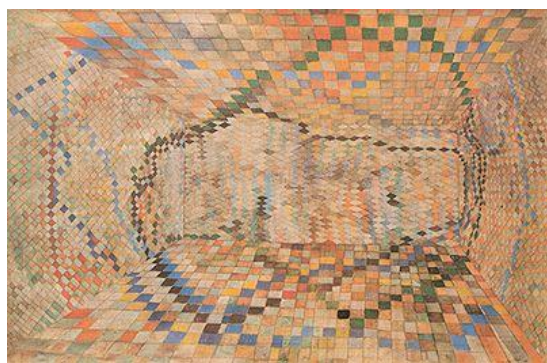


Figura 26 - Vieira da Silva. *O quarto de azulejos*.  
1935. Óleo sobre tela, 60 x 92 cm.  
Col. Particular, Inglaterra.

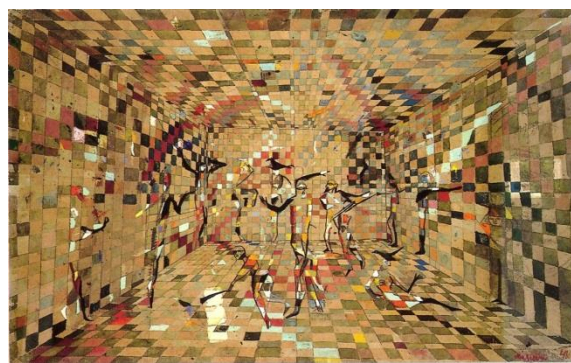


Figura 27 - Vieira da Silva. *Ballet ou Os Arlequins*.  
1946. Guache e traços de mina de chumbo,  
49,5 x 80 cm. Col. Particular, França.

<sup>112</sup> RIBEIRO, 1999, p. 4

<sup>113</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 28-29.

*Os arlequins* (fig. 27), um trabalho de 1946, exemplifica bem a presença das figuras humanas, que são ressaltadas pelo uso do contorno preto e parecem acompanhar o movimento rítmico da geometria e das cores. Mas, geralmente, Vieira inseria a presença dos elementos figurativos como a se camuflarem no espaço das câmaras, sendo incorporados, ou melhor, “tragados” pelos aspectos plásticos da tela, o que fica mais perceptível quando observamos *Os arlequins*, de 1939, ou mesmo *O arauto*, de 1940 (figs. 28 e 29, abaixo).

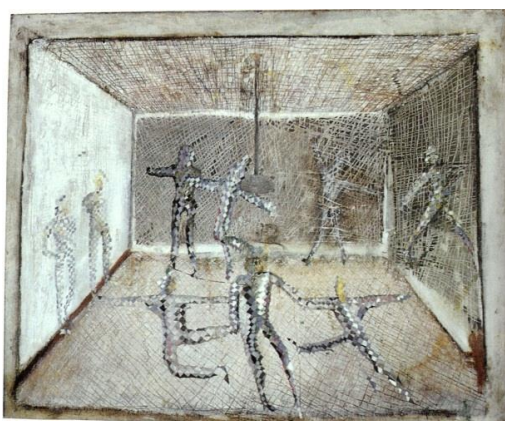


Figura 28 - Vieira da Silva. *Os arlequins*.  
1939. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.  
Col. Particular, França.



Figura 29 - Vieira da Silva. *O mensageiro ou O Arauto*. 1939. Óleo sobre tela, 46 x 65 cm.  
CAM/FCG, Lisboa.

Na figura 29, a ambiência da câmara é composta prioritariamente por “ranhuras”<sup>114</sup> espontâneas, enquanto a “malha” de losangos aparece aplicada ao corpo dos arlequins. Estes realizam acrobacias pelo “espaço-palco”, algumas vezes parecendo pinturas incorporadas às paredes, tais quais inscrições egípcias. Na obra *O Arauto* (fig. 29), as figurações são completamente aplicadas, através do uso das cores, na perspectiva da “caixa” ou “cubo”; este é pintado todo em azul, para que as demais cores adquiram contraste, e é esquadrihado em “debrum”, pela utilização de linhas orgânicas de tinta aparentemente preta.

Na pintura, o debrum se define pela delimitação de uma área colorida, cujo contorno é feito em preto para que, ao apreendermos visualmente o conjunto, seja conferido maior brilho à cor por ele delimitada.<sup>115</sup> Por sua vez, no ofício da alfaiataria, o debrum é entendido como um reforço feito entre duas costuras, de modo a prender as tramas, conferindo-lhes um acabamento; este pode ser feito através da aplicação de uma

<sup>114</sup> São traços soltos ou leves riscas, que podem ser feitas com um pincel fino, com o próprio cabo do pincel ou com o auxílio de uma espátula.

<sup>115</sup> PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*, 2009, p. 122 e 147.

tira de pano dobrada sobre a borda de um tecido, formando uma cercadura em relevo. O trabalho de Vieira da Silva une os dois significados do *debrum*, ficando ressaltado o brilho das cores ao mesmo tempo em que as linhas “costuram” o espaço.

Com o passar dos anos, Vieira empreenderia um sem número de variações dessas “câmaras”, com múltiplos estudos das cores e com as tessituras do espaço ora mais simplificadas, ora absolutamente mais complexas. No lugar das figuras humanas, corredores ou passagens “invisíveis” iriam simultaneamente se multiplicar e desaparecer, promovendo uma dança impermanente da matéria (conferir figs. 30 e 31). Embora se trate de quartos e azulejos, as estruturas arquitetônicas se desmancham, como a destilarem um magnetismo fluido sobre o observador, podendo ser associadas ao movimento das águas, ao hipnotismo oscilante das ondas mar. Observando as pinturas de Vieira, podemos pensar, como um intertexto, nas palavras forjadas por Didi-Huberman, ao relembrar uma passagem de Joyce:

O que é então que indica no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante do fundo – senão o jogo rítmico ‘que a onda traz’ e a ‘maré que sobe’? A passagem joyceana sobre a inelutável modalidade do visível terá portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.<sup>116</sup>

O “fascínio” que as câmaras de azulejos pintadas por Vieira da Silva suscitam no espectador deriva do referido jogo “anadiômeno”, um termo que Didi-Huberman utiliza para definir o vaivém “rítmico”, próprio a uma vista sobre o mar e proveniente do “atributo dado a Vênus *anadiômena*, que significa ‘saída das águas’.”<sup>117</sup> Em *O corredor sem limite* (fig. 30), a metáfora marítima se aplica inclusive à linha da perspectiva, que se perde na profundidade da pintura tal como o olhar humano busca ultrapassar os seus limites para além da linha do horizonte de um oceano. O que existe após do ponto de fuga daquele corredor? Talvez o infinito ou a vista do mar a partir de Lisboa, ou do Brasil... Não se sabe ao certo, e a pintura é, assim, imaginação, recriada por sob a codificação de um enigma. Uma das questões que orientavam Vieira em seus trabalhos era, segundo Rosenthal, a preocupação com “um segundo espaço incomensurável para o olhar”.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33.

<sup>117</sup> O significado do termo é mencionado através de nota em: DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33.

<sup>118</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 23.

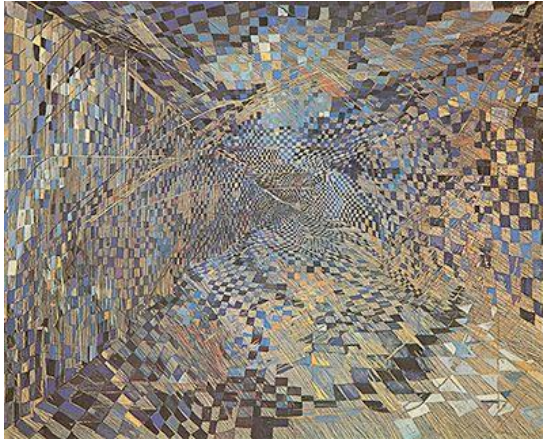


Figura 30 - Vieira da Silva. *O corredor sem limite*.  
1942-48. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm.  
Col. Particular, Suíça.

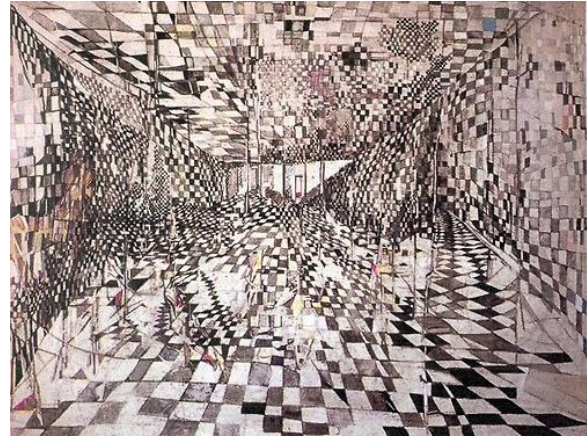


Figura 31 - Vieira da Silva. *Enigma*. 1947.  
Óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Col. João  
Vasco Marques Pinto, Porto.

Na obra *Enigma* (fig. 31), apesar de ser quase imperceptível, existem alguns vestígios de elementos figurativos (pessoas) habitando um ambiente fantasmático, onde múltiplas “passagens” se abrem nas reentrâncias do espaço. As formas, em preto, branco e cinzas, nos fazem lembrar as possibilidades das estratégias mentais diante de um tabuleiro de xadrez, enquanto os “espelhos invisíveis”, que sugerem a existência de outras dimensões, constituem a própria urdidura da fantasmagoria. Ao dizer sobre a recepção das obras de Vieira da Silva no Brasil, Navarra iria notar, em tom bem-humorado, essa questão do ambiente fantasmático, sobre o que ele afirma: “digamos logo a verdade, a pintora Maria Helena Vieira da Silva, domiciliada em Paris e refugiada no Rio de Janeiro, vem abrindo alas, não sem algum susto, entre os nossos poetas que morreram de inveja por causa dos seus azulejos-fantasmas.”<sup>119</sup>

Os azulejos ganham seu caráter fantasmático devido ao vazio das câmaras, mais do que pela presença dos erráticos arlequins. Se no Brasil, em 1940, o preceito orientador da pintura era ainda a figuração associada à função social das obras, uma pintura que exibisse o “vácuo”, interrogando a semi-presença da ilusão pictórica do mundo, poderia ser realmente de causar espanto ou “reboiço”. Mas a arte de Vieira seria espantosa no melhor dos sentidos do termo, a sina de todo “palco” é, afinal, a espera desocupada pela revelação de um espetáculo assombroso, grandioso, fascinante, admirável, memorável, mais do que tudo, abissal.

Lucien Dällenbach, em uma abordagem peculiar ao campo da Literatura Comparada, discorre sobre as qualidades próprias às palavras e à pintura através do

---

<sup>119</sup> NAVARRA, 1966, p. 187.

conceito de *mise en abyme* (narrativa em abismo), que basicamente consiste na ideia de uma narrativa dentro de outra narrativa, uma pintura dentro de outra pintura, como um reflexo especular que nos direciona para a infinidade dos códigos, questionando as possibilidades da verossimilhança (entre a estrutura formal da obra e sua inteligibilidade).<sup>120</sup>

Trata-se de um conceito primeiramente estabelecido por André Gide que, tomando por base a tradicional imagem heráldica “de um escudo que guarda, em seu centro, uma réplica de si mesmo em miniatura”<sup>121</sup>, procura transpor essa ideia para os campos da pintura e da literatura, referindo-se, como exemplo, a certos quadros de Hans Memling, Quentin Matys e à famosa tela *As Meninas*, de Velásquez. Pode-se acrescentar também o célebre quadro *As bodas do casal Arnolfini*, de Van Eyck, a que se segue uma infinidade de outros exemplos.

Na heráldica, “abyeme” é um termo técnico que designa “coração do escudo”. Conforme Dällenbach recupera em um tratado de heráldica, “se diz que uma figura está abismada quando está junto com outras no centro do escudo, mas sem contato com nenhuma delas.”<sup>122</sup> Por sua vez, a expressão *mise en abyme* viria a designar, na imagem pictórica ou no texto, “todo ‘enclave’ que guarde relação de similitude com a obra que o contém.”<sup>123</sup>

O termo “enclave”, que tem uso recorrente no campo da geografia política, designa um território inserido dentro de outro; uma região, um reduto ou mesmo um grupo humano que se distinguem por possuírem características próprias, apesar de estarem inseridos num conjunto maior. Em pintura, o termo pode ser mais propriamente associado à ideia de “encaixe” ou “enquadre”, tratando-se dos recortes que se faz no espaço bidimensional da tela para delimitar o espaço a ser trabalhado.

O formato usualmente retangular da tela de pintura já exige, por si só, um enquadramento do espaço feito pelo artista; o que é geralmente reforçado pela função da moldura, colocada como um “encaixe” para acabamento do quadro. Enfim, os termos

---

<sup>120</sup> DÄLLENBACH, L. *El relato especular*, 1991, p. 116.

<sup>121</sup> DÄLLENBACH, 1991, p. 16. A Heráldica é geralmente conhecida como a arte ou a ciência de se criar e descrever os brasões de escudos, sendo procedimentos próprios ao contexto das batalhas da Idade Média. Os brasões tinham o intuito de identificação dos participantes das batalhas, tendo se desenvolvido uma série de regras que orientam a prática da brasonaria. Dällenbach menciona que os procedimentos heráldicos despertam o interesse de Gide em 1891, uma informação que depreende a partir de uma carta enviada pelo escritor a Paul Valéry naquele ano.

<sup>122</sup> DÄLLENBACH, 1991, p. 15-16. A definição do termo segundo a heráldica é consultada pelo autor em: A. de Foras, *Le Blason, dictionnaire et remarques* (Grenoble: 1883), p. 6.

<sup>123</sup> DÄLLENBACH, 1991, p. 16.

“encaixe” ou “enquadre” aplicados ao conceito de *mise en abyme* implicam na presença de quadros, tapetes, espelhos, janelas, portas, entre outros itens que sugerem abertura para uma segunda visualidade, no “coração” da pintura, destacando-se dentre os demais elementos à sua volta por ecoarem como pontos de “interrogação” colocados no interior da obra.

Se observarmos as obras de Vieira da Silva, criadas na proposta das “câmaras”, veremos que elas colocam a si próprias como interrogações gigantescas; dentro delas costuma haver a abertura de portas e outras passagens, mas, acima disso, as câmaras já são em si, em nível de estrutura e substância, uma “janela”, um “encaixe” que, num efeito ampliado de duplicação, ainda se faz repleto de “enclaves”. Dentre estes, costuma figurar algumas vezes a presença de “grupos humanos”, estranhos àquele lugar em que habitam, como a testemunharem o olho da pintura que se volta contra nós, enquanto a observamos.

Em *A perspectiva como forma simbólica*, Panofsky explica noções derivadas da “pirâmide visual” de Alberti, que são próprias aos estudos de perspectiva linear. As proposições do autor nos levam a entender que é como se o “vértice” da pirâmide fosse “o olho” do espectador, que se liga aos quatro cantos da tela retangular, formando a estrutura imaginada do sólido geométrico; na sequência, “a posição relativa destes ‘raios visuais’ determina a posição aparente dos pontos que lhes correspondem na imagem”, sendo a perspectiva baseada “na distância a que os objetos estão do olho”.<sup>124</sup> É como se outra “pirâmide” fosse inversamente projetada para dentro da tela de pintura, melhor aproximando-se, agora, à ideia de uma “caixa visual” ou “cubo”. Tal aspecto cúbico, capaz de conferir à pintura a ilusão da terceira dimensão, é a marca usual da perspectiva clássica, repetidamente empregada por Vieira em suas telas.

Na obra *O corredor sem limite* (fig. 30) a ideia precisa da “pirâmide” mantém sua estrutura, pois as quatro linhas perspécticas convergem para a formação de único vértice, o qual sugere a constituição de um “olho” do quadro, que reverbera nosso próprio olhar; pensamos no que pode haver além do limite concentrado naquele ponto, e, por consequência, repensamos os limites de nossas faculdades visuais. Em algumas obras, no lugar do “vértice”, a sugestão de uma “fenda” ou abertura fica mais proeminente, viabilizando a “fuga” do olhar, tal como aparece em *Enigma* (fig. 31). Mas, noutros casos, a oportunidade do escape pode acontecer pelas laterais da tela, como é o caso da obra *Biblioteca* (fig. 32), onde a continuação do espaço nos é sugerida a partir da lateral direita

---

<sup>124</sup> PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica*, 1993, p. 31-32 e 37.

da composição. Já na obra *A partida de xadrez*, de 1943 (fig. 33), o cubo visual parece ser abolido e nosso olhar é capaz de, imaginariamente, evadir-se para além das quatro bordas que regulam o espaço da tela.



Figura 32 - Vieira da Silva. *Biblioteca*. 1949. Óleo sobre tela, 114 x 146 cm. MNAM/ CNAC-GP, Paris.



Figura 33 - Vieira da Silva. *A partida de xadrez*. 1943. Óleo sobre tela e traços de mina, 81 x 100 cm. MNAM/ CNAC-GP, Paris.

Essas duas obras são hoje pertencentes à coleção do *Centre Georges Pompidou*, em Paris, e simbolizam dois temas privilegiados no universo artístico de Vieira da Silva, que são os livros, geralmente retratados distribuídos em estantes, chegando à própria constituição das bibliotecas, e os jogos, incluindo-se principalmente o xadrez e as cartas. Em nível de significados, a recorrência das bibliotecas se relaciona a uma recordação de infância, sobre o que Bairrão Ruivo esclarece:

Vieira da Silva sempre evocou a importância da biblioteca do avô materno, na casa onde viveu entre 1911 e 1926. Educada em casa, num mundo de adultos, a jovem Maria Helena fazia da imaginação e dos livros poderosos aliados na sua solidão e na descoberta do mundo. A biblioteca terá sempre um lugar fundamental na vida e obra da artista, assim como o carácter mágico e o mistério que a envolvem.<sup>125</sup>

Quanto ao xadrez, ele é uma metáfora da pintura como “estratégia”, a pintura fundamentada em um raciocínio conceitual. No trabalho de Vieira em questão (fig. 33), essa função transparece na atmosfera mental dos jogadores, que parece ser retratada pela camuflagem de seus corpos num espaço que é puramente xadrez. Os dois jogadores estão revestidos por um “tapete” que os envolve ou um “tabuleiro” que os incorpora, enquanto se

<sup>125</sup> BAIRRÃO RUIVO, M. *La bibliothéque en feu*. Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?headline=102&visual=2&langId=1&q=V>>. Acesso em: 20 jan. 2013.



concentram no jogo armado sobre a mesa; ressalte-se que a mesa de xadrez, no centro do quadro, é um encaixe nos moldes *de la mise en abyme*.

*A partida de Xadrez* é um dos quadros mais importantes de Vieira da Silva, não apenas pelo diferencial de sua configuração, mas por ter sido a primeira obra da artista adquirida pelo governo francês, em 1948. Trata-se do momento em que Vieira retorna à França, após o período de exílio (1940-1947) e vê sua carreira deslanchar, acompanhando o impulso que a arte abstrata adquire a partir do contexto do pós-guerra. Por ter sido realizado em 1943, o trabalho também possui uma conotação referente à guerra, mas, a despeito de maiores reflexões sobre o conteúdo, devemos nos deter, por ora, nas soluções plásticas do espaço. Bairrão Ruivo propõe, a respeito do vínculo entre conteúdo e estrutura:

[...] o entendimento da pintura de Vieira da Silva não se cinge a uma mera análise iconográfica. Os temas de eleição, ressurgindo no tempo, não interferem por si só na essência da obra: um tabuleiro de xadrez ou uma cidade podem ter correspondência com uma biblioteca, uma gare, uma estante, na pesquisa da espacialidade e orientando o seu mundo imagético.<sup>126</sup>

*Biblioteca* (1949) nos leva a refletir sobre os pontos de distância dos objetos em relação ao olho do espectador, pois prevalecem múltiplas marcações de pontos de fuga no espaço, os quais são interligados por linhas que, a nos causarem uma impressão de aleatoriedade, desestabilizam a “caixa”; ficamos a imaginar estantes de livros a se distribuírem por todos os lados, como em múltiplos andares de uma grande biblioteca, ou num subsolo composto por reflexos de um espelho fragmentado. Por sua vez, em *A partida de xadrez* (1943), a apresentação do espaço se dá como um “tabuleiro” inclinado, por nós percebido como um *continuum*, onde a malha quadriculada é capaz de exceder os limites da tela seguindo até o infinito. As duas obras em questão – assim como outros trabalhos semelhantes – parecem interrogar a percepção imediata que temos da realidade, nos moldes do que afirma Panofsky:

[...] a perspectiva muda o espaço psicofiológico em espaço matemático. Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço vazio), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num ‘quantum continuum’ único. Deixa no esquecimento o fato de vermos não com um olho imóvel, mas com dois

---

<sup>126</sup> BAIRRÃO RUIVO, *La bibliothèque en feu*, s/p.

olhos, em movimento constante, que geram um campo de visão esférico. Não toma em consideração a diferença imensa que há entre a 'imagem visual', psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível, e a 'imagem da retina', condicionada mecanicamente, que se imprime no olho físico.<sup>127</sup>

Note-se que o conceito de “realidade” é definido por Panofsky “como a genuína impressão ótica subjetiva”<sup>128</sup>, sendo que ele frisa a diferença entre a imagem formada na retina, que implica em “uma projeção numa superfície côncava” (esférico), e a formação da imagem segundo a perspectiva linear, que ignora esse aspecto ao desenvolver-se a partir de uma superfície plana, lançando mão de linhas retas (não de linhas curvas, conforme a visão imediata); ele afirma: “o que é reto é sempre visto como tal, sem abrir caminho à reflexão sobre o fato de o olho projetar na superfície interna de uma esfera, não numa *plana tabela*.”<sup>129</sup>

O autor conclui existir “uma discrepância básica sobre a realidade e a sua representação”, pois, ao ignorar o caráter fisiológico da formação de imagens, a construção do espaço na pintura igualmente camufla o filtro psicológico que se coloca “entre” a retina e a percepção do mundo. A filtragem psicológica, própria ao processo de percepção visual é definida pelo autor como uma “tendência equilibradora” que nos ajuda na estimativa do “tamanho” e da “forma” dos objetos.<sup>130</sup> Na pintura, entretanto, tamanho e forma dos objetos variam tão somente conforme o ponto de distância – marcado relativamente ao olho do observador, e, além disso, os objetos pintados não possuem, de fato, uma superfície.

Panofsky argumenta que os aspectos psicofisiológicos determinantes da visão humana impossibilitam nossa apreensão imediata das ideias de “homogeneidade” e “infinitude” do espaço (nesse caso, o espaço “real”, o mundo físico). A homogeneidade implica na inter-relação “estrutural” e “ideal” de todos os pontos do espaço, de forma que “jamais o espaço homogêneo é espaço dado”, sendo a homogeneidade possível apenas no espaço criado pela representação.<sup>131</sup> Por sua vez, a infinitude envolve a ausência de limites,

---

<sup>127</sup> PANOFSKY, 1993, p. 34.

<sup>128</sup> PANOFSKY, 1993, p. 32.

<sup>129</sup> PANOFSKY, 1993, p. 34 e 36.

<sup>130</sup> PANOFSKY, 1993, p. 34.

<sup>131</sup> “A homogeneidade do espaço geométrico assenta, principalmente, na ideia de que todos os elementos desse espaço, os ‘pontos’ nele reunidos, constituem simples indicadores de posição, privados de conteúdo independente próprio fora desta relação, da posição que ocupam em relação uns aos outros. Na sua relação recíproca, esgota-se-lhes a realidade, realidade que não é substancial, mas funcional. [...]. será possível desenhar, a partir de todos os pontos do espaço, figuras semelhantes em todas as direções e de todas as

uma possibilidade restrita para o olhar humano, visto que temos um campo de visão sempre relativo, delimitado.<sup>132</sup> O historiador acede que o objetivo da “perspectiva linear” é, então, transformar “o espaço psicofisiológico em espaço matemático”, lançando mão de uma “abstração sistemática” que visa “tornar real” – através da representação pictórica – essa ideia “de um espaço infinito, imutável e homogêneo”, impossível à percepção imediata da realidade.<sup>133</sup>

Devido às obras de Vieira da Silva colocarem problematizações sobre os usos e funções da perspectiva, ficamos enredados pelas “teias” criadas pela artista, por estarmos diante de um espaço que ganha existência ao questionar a si mesmo, e, por isso, perquirir nosso modo próprio de olhar o mundo. Até que ponto a ilusão da pintura pode chegar? A pintura é ilusória, afinal? Quais as gamas possíveis na intercessão entre o corpo humano e o espaço? Como esta equação se resolve, entre a arte do passado e o modernismo? Em que momento a percepção visual dá lugar à imaginação? Quanto de subjetividade há na percepção? Se a perspectiva é forma simbólica e Vieira da Silva edifica sua obra a partir de estudos de perspectiva, seus trabalhos colocam diante de nós, a todo o tempo, questões como essas, nos moldes do debate *de la mise en abyme*.

Como abertura de seu ensaio, Panofsky retoma a definição de perspectiva dada por Dürer, segundo a qual “*Perspectiva* é uma palavra latina que significa ver através de”.<sup>134</sup> O mesmo significado é mencionado por Vallier, em *Chemins D’approche Vieira da Silva*, onde a autora recupera a etimologia da palavra – em francês, *perspective* –, como um derivado do latim, *perspicere* (ver através), verbo que origina também o termo *perspicacité* (perspicácia), mencionado pela autora para sugerir que, na obra de Vieira, a “perspectiva” se coloca como “perspicácia” (*la perspective, chez elle, est perspicacité*).<sup>135</sup> Segundo a autora, diante da associação entre os termos, *perspective*, do francês, não fica restrito à significação mais técnica, relacionada aos aspectos óticos da pintura, que melhor orientam a terminologia *prospettiva*, em italiano; Vallier então propõe um questionamento, referindo-se à pintura de Vieira da Silva:

---

dimensões. Não há ponto algum do espaço da percepção imediata em que este postulado se concretize.” (PANOFSKY, 1993, p. 32-33).

<sup>132</sup> “A percepção ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva.” (PANOFSKY, 1993, p. 32).

<sup>133</sup> PANOFSKY, 1993, p. 34.

<sup>134</sup> PANOFSKY, 1993, p. 31.

<sup>135</sup> VALLIER, D. *Chemins d’approche: Vieira da Silva*, 1982, p. 100-101.

Quand le discours critique, parlant de sa peinture, insiste sur la notion de perspective, c'est un autre pouvoir qui est évoqué: le pouvoir d'un code de représentation de l'espace dont nous ne pouvons pas nous soustraire. D'où tire-t-il cette force, dirait-on, perpétuelle?<sup>136</sup>

A autora observa a perspectiva como um “código de representação”, possuidor de uma força duradoura, da qual não podemos nos abster. Para responder como esse código se perpetua na obra de Vieira, ela retoma, de início, os aspectos basilares da perspectiva em seu contexto originário, renascentista, depois frisa que os cubistas rejeitam a perspectiva no nível da estrutura, da prática pictural, ao passo que Vieira, em vez de recusá-la, examina o seu modelo enquanto “sedimentação cultural” (a geometria é vista quase como um “arquetipo” da civilização ocidental, devido à sua permanência). Na esteira desse propósito, Vallier conclui a respeito da pintura de Vieira: “le cadre mental qu'elle signifie ne correspond plus à une mise en perspective de l'espace, mais à *une mise en signes de la perspective*.”<sup>137</sup>

Isso significa que a artista se apropria de todos os recursos próprios à construção do espaço da pintura renascentista para soerguer o seu trabalho – “épartir, quadriller, aligner, multiplier les réseaux, tous ces gestes nécessaires à la mise en perspective se retrouvent dans la peinture de Vieira da Silva”.<sup>138</sup> Contudo, ao explorar tais recursos, ocorre a formação de um espaço “indiferenciado”, onde o vazio ganha importância, em detrimento do sentido originário da perspectiva como ilusão, sobre o que afirma Vallier: “Par voie de conséquence des notions telles que dehors/dedans, avant/arrière, dont l'articulation est le principe même de la perspective, sont exclues. En leur lieu un espace ouvert, indifférencié s'installe, et il prend valeur de vide.”<sup>139</sup>

A autora propõe, em suma, que usualmente se fala de perspectiva diante dos quadros de Vieira da Silva, embora apenas os seus elementos constitutivos (os signos da perspectiva) sejam visíveis.<sup>140</sup> Consideramos que a perspectiva não tem valor ilusionístico na obra da artista, mas um valor autorreferente, de forma que podemos acrescentar à

---

<sup>136</sup> VALLIER, 1982, p. 101. “Quando o discurso crítico, falando de sua pintura, insiste sobre a noção de perspectiva, é outra ‘possibilidade’ que é evocada: a ‘possibilidade’ de um código de representação do espaço do qual não podemos nos subtrair. De onde se retira essa força, poderíamos dizer, perpétua?” (tradução própria).

<sup>137</sup> VALLIER, 1982, p. 104, 107 e 108. “o quadro mental que ela implica não corresponde a um ‘colocar o espaço em perspectiva’, mas em um ‘colocar a perspectiva em signos’.” (tradução própria).

<sup>138</sup> VALLIER, 1982, p. 110. “repartir, esquadrinhar, alinhar, multiplicar as organizações, todos esses gestos necessários ao ‘colocar em perspectiva’ se encontram na pintura de Vieira da Silva.” (tradução própria).

<sup>139</sup> VALLIER, 1982, p. 110. “Por via de consequência, noções como fora/dentro, frente/trás, em que a articulação é o princípio mesmo da perspectiva, são excluídas. Em seu lugar um espaço aberto, indiferenciado, se instala, e adquire a qualidade do vazio.” (tradução própria).

<sup>140</sup> VALLIER, 1982, p. 108.

expressão *une mise en signes de la perspective*, proposta por Vallier, *une “mise en abyme” des signes de la perspective*. Em outros termos, em lugar de “colocar a perspectiva em signos”, “deslocar os signos da perspectiva”, questioná-los.

Entendemos a poética de Vieira como um exercício metalinguístico, formador de um enigma dialético entre a construção e a desconstrução dos espaços, entre o caráter estático e dinâmico das formas, entre a arte do passado e a arte do presente. Nesse sistema, a tese é o uso da perspectiva linear para a construção das disposições labirínticas, enquanto a antítese é garantida quando o uso da perspectiva – que promove a ilusão tridimensional na pintura – se intercala com intervalos planos, entre outros obstáculos plásticos que, igualmente, lhes causa desvios. Por fim, a síntese é a própria indeterminação do jogo, que se atualiza no instante de cada espectador que visualiza um quadro de Vieira, sendo levado a buscar sempre o próximo quadro, para continuar a conhecer as paisagens constantemente construídas e desconstruídas.

Esta síntese indeterminada nos sugere o vínculo entre o espaço, o tempo e o “gesto”, pois Vieira concebia o seu processo de criação semelhante à tessitura paciente e progressiva de uma tecelã. Mas, se a sucessão dos instantes no tempo é incessante – o que, semelhante às teorias em torno da perspectiva, implica na consideração de convenções subjetivas –, o “gesto” progressivo apenas poderia ficar registrado no espaço pictórico enquanto memória. É assim que Vieira da Silva nos sugere, através da pintura, uma materialização da impermanência dos espaços, ao fundamentar seus hábitos de produção plástica num gesto permanente e progressivo, que, por vincular-se destacadamente ao tempo, reitera a ideia de que a captação do mundo é própria aos processos da percepção e da memória.

## 2.2. Um inventário de riquezas

“Mas à força pintar, perde-se o dom da palavra. Acontece-me por vezes de querer falar e não posso tornar inteligíveis as minhas palavras sem que me veja obrigada a escrevê-las várias vezes. E parece-me extremamente difícil falar das minhas ‘teorias’ e ‘fins’.”<sup>141</sup> Essas palavras ditas por Vieira da Silva, em entrevista concedida em Paris, para *O Mundo ilustrado* (1953), revelam a dificuldade que a artista sentia em dar definições

---

<sup>141</sup> VIEIRA DA SILVA *apud* MACEDO, S. C. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*, 2012, p. 75.

sobre o seu processo criador. Geralmente, na bibliografia que trata da obra de Vieira, tal processo é associado a uma alternância entre figuração e abstração, fator que de fato sobressai ao observarmos o conjunto da obra da artista. Contudo, para Macedo, o jogo opositivo figuração/abstração não aparece na obra de Vieira como um “problema pictórico e estético particular”, mas como “problema solucionado”;<sup>142</sup> a própria análise de depoimentos deixados pela artista aponta outros caminhos para a compreensão de seus métodos de criação.

Na referida entrevista, para *O Mundo ilustrado* (1953), perguntada sobre o abstracionismo em sua poética, Vieira declara que não faz “pintura abstrata”, justificando: “nisso a que chamam ‘abstrato’ há apenas uma tentativa para se fazer uma espécie de música com a pintura. Pessoalmente, não procuro senão construir depois de ter encontrado os elementos plásticos devidos.”<sup>143</sup> As palavras da pintora assinalam a necessidade de se estabelecer uma pesquisa visual, em função de se angariar elementos a serem aplicados em um procedimento “construtivo”. Vieira não se mostra envolvida pelo ato de “abstrair”, nem demonstra uma reflexão explícita, pré-estabelecida, sobre a perspectiva, ela destaca a ação de construir o seu trabalho, valorizando o processo, o fazer. No contexto do livro *O Fulgor da Luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*, Vieira revelaria à entrevistadora, Anne Philipe:

Pedem-se às vezes que fale de pintura, e enquanto pinto ponho-me a pensar nessa questão, e digo para comigo: ‘O que é que se pode dizer? Ao cabo de anos e anos de trabalho certamente que adquiri uma certa ciência, e no entanto é-me impossível explicar o que estou a fazer’.<sup>144</sup>

A artista encara o processo de criação artística com muita naturalidade, parecendo privilegiar o fazer, em detrimento do esforço de racionalização que o teorizar sobre uma poética exige. Apesar disso, esse “fazer” não é aleatório, fundamentando-se em um procedimento reflexivo “vital”. Sempre que se depara com a incógnita sobre a definição de seu trabalho, Vieira procura explicar sua arte como uma pesquisa construtiva perene, vivenciada intensamente na sucessão de cada instante de construção plástica; e geralmente busca exemplos comparativos na natureza para descrever o ato criador, conforme sugere:

---

<sup>142</sup> MACEDO, 2012, p. 34. Conforme analisa a autora, o jogo opositivo figuração/abstração não aparece na obra de Vieira como um “problema pictórico e estético particular” e, sim, como “problema solucionado”.

<sup>143</sup> VIEIRA DA SILVA *apud* MACEDO, 2012, p. 75.

<sup>144</sup> VIEIRA DA SILVA In: PHILIPPE, 1995, p. 20.

Teço a minha teia de aranha ao passo e à medida que vivo: e tudo vem parar aqui, tudo aqui se resume. Poeira, moscas, flores, folhas secas e, de tempos em tempos, faço um inventário das minhas riquezas, mas como não tenho nenhum talento para inventários perco-me e não faço nunca completamente, e ponho-me de novo a tecer...<sup>145</sup>

Para Vieira da Silva, importa o “processo”, importam o tempo e a atitude cuidadosa do pintor no ato de criação. Há uma influência da natureza, do tempo que passa no fluir natural das coisas da vida, na modificação constante do universo; um universo que não é passível de ser inventariado, e que, por conseguinte, só se constitui em seu transcorrer constante. Nesse ponto, o depoimento da artista adquire certo fundo melancólico, devido à impossibilidade de concretização do seu “inventário de riquezas”. Instala-se uma necessidade de reconstrução incessante da “teia” pictórica, apesar da consciência de que jamais dará conta do aprisionamento de todas as riquezas.

A artista se refere diretamente à perda de si no processo criador, o que leva a uma “falta”, ou à atitude de uma tessitura permanentemente incompleta. Mas, quando Vieira afirma perder-se, por não ter “nenhum talento para inventários”, trata-se mais de uma expressão retórica; ela certamente reconhece seu talento, embora também reconheça a impossibilidade de uma apreensão completa do mundo.

A respeito do modo pelo qual o ser humano capta o mundo através da percepção, cabe retomar aqui a abordagem de Henri Bergson, no livro *Matéria e Memória*, onde o filósofo se dedica justamente a demonstrar o modo pelo qual apreendemos os dados da realidade através de “imagens”, destacando-se o papel do corpo diante de um mundo que apenas se coloca diante de nós como representação. Daí provém a necessidade de se estabelecer como tais imagens são por nós selecionadas, como as reconhecemos e delimitamos, como elas são fixadas e como sobrevivem.<sup>146</sup> Para o filósofo, a percepção possui o exclusivo propósito de conhecimento, seu interesse é “inteiramente especulativo”, e, diante da varredura que nosso olhar faz sobre o mundo, o importante a se pensar não são os modos pelos quais a percepção nasce, “mas como ela se limita”, pois a percepção estaria reduzida àquilo que interessa a cada um de nós: “*ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa à você*”, exemplifica o autor.<sup>147</sup>

Subentende-se, a partir dos relatos de Vieira, a necessidade de uma coleta de visualidades a serem retidas em suas telas à medida que as tramas compositivas se

---

<sup>145</sup> VIEIRA DA SILVA *apud* MACEDO, 2012, p. 75.

<sup>146</sup> BERGSON, L-H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>147</sup> BERGSON, 1999, p. 24 e 39.

desenvolvem. Todavia, ao fazer o “inventário” dos dados visuais coletados, a artista diz se perder, de maneira que só lhe resta investir na permanente tessitura, em função das inconstantes “lembranças” coletadas no real. Um “inventário” significa organizar elementos a serem descritos em uma síntese, mas o olhar artístico, bem como o próprio fazer, não são capazes de inventariar completamente o mundo – não há “talento” ou habilidade capaz de codificar uma plena apreensão visual e material –; como resultado, a apreensão do “mundo” só é possível parcialmente, através de um fazer constante em torno da memória do vivido. Reconhecida a incapacidade humana para a plenitude da percepção, notemos que as lembranças tornam-se fragmentárias ante a fluidez do tempo.

Ensina-nos Bergson que, no processo de percepção, as lembranças se subdividem entre “lembranças-imagens” e “lembranças-puras”. As primeiras são responsáveis pela complementação do processo perceptivo, pois interpretam o mundo, iniciando a materialização das segundas. A lembrança-imagem é a “percepção nascente”, enquanto a lembrança-pura é a imagem mental encarnada, “colorida e viva”.<sup>148</sup> A ideia geral das lembranças é a de um mecanismo que zela pela sobrevivência das imagens, pois, uma vez instituídas, elas podem ser evocadas pela memória, aliás, é este o movimento constituinte da memória, o de evocar lembranças próprias a um determinado “período de nossa história”. Observemos como Bergson narra o movimento de recuperação das lembranças realizado pela memória:

Temos a consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando uma atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança.<sup>149</sup>

O relato de Bergson dialoga com a obra *Segunda memória* (1985), de Vieira da Silva, pois os aspectos plásticos do trabalho se assemelham à evocação imagética das lembranças, a partir da condensação de uma nebulosidade, conforme descreve o filósofo. É

---

<sup>148</sup> BERGSON, 1999, p. 155-156.

<sup>149</sup> BERGSON, 1999, p. 156.



a extrema subdivisão das pinceladas de tinta que nos oferece a sensação visual do caráter evanescente das lembranças; estas são evocadas pela memória, mas, de acordo com o título da obra, ficam longe de conseguirem imitar novamente as “lembranças-imagens” ou as “lembranças-puras”, imediatamente captadas pela percepção. Relegada a uma “segunda memória”, a imagem materializada no quadro de Vieira permanece enevoada, como a lembrança de um passado distante, que insiste em permanecer obscurecido. Isso é reforçado pela presença de algumas “aberturas” (de formato retangular) que articulam, no centro da imagem, a superfície do quadro à existência de uma sobrevida remota, ancestral.

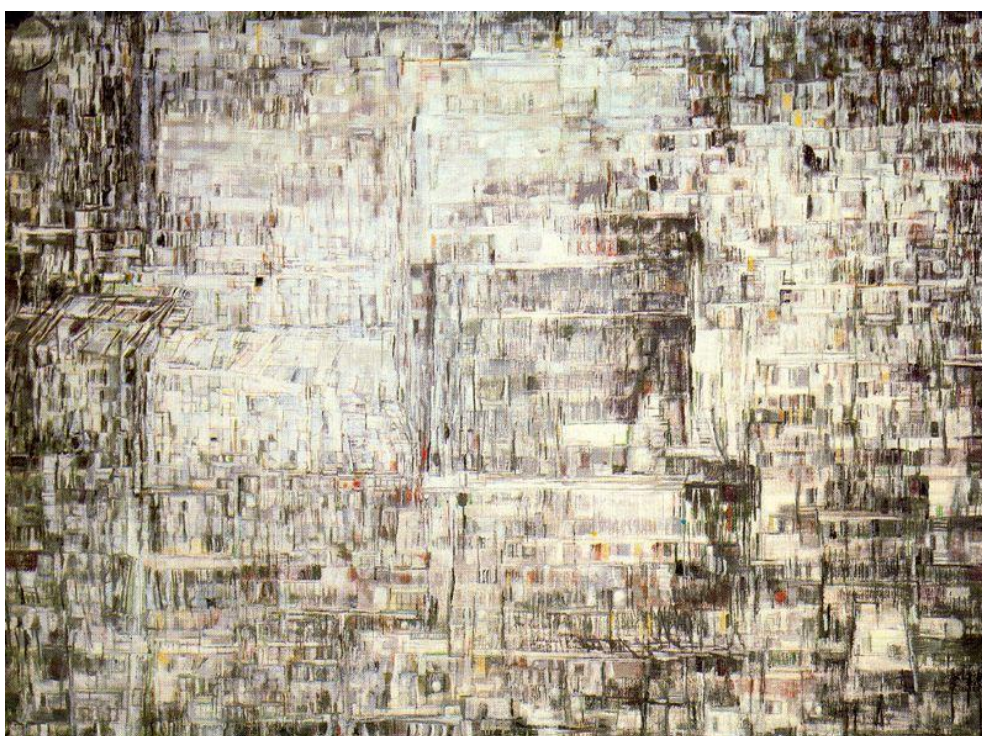


Figura 34 - Vieira da Silva. *Segunda memória*. 1985. Óleo sobre tela, 97 x 130 cm. Col. Particular, França.

Por outro lado, também podemos entender as características do quadro no sentido oposto da recuperação das lembranças, ou seja, quando os dados visuais são coletados a partir da realidade, sendo elevados a uma *segunda memória*, para sua incorporação no arquivo das lembranças. Notando a diferença entre lembranças profundas e outras mais imediatas, afirma Vieira: “nós temos vários tempos na memória. Há recordações que parecem de ontem, outras estão infinitamente mais distantes”.<sup>150</sup> A obra *Segunda memória* nos conta sobre esse processo, do ir e vir das lembranças através de imagens. Conforme Bergson, a lembrança “representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a

<sup>150</sup> VIEIRA DA SILVA In: PHILIPPE, 1995, p. 49.

matéria”, por isso elas podem ser frequentemente vivificadas pelo espírito, em maior ou menor grau.<sup>151</sup>



Figura 35 - Vieira da Silva. *Le festin de l'araignée*. 1949. Óleo sobre tela, 84,5 x 113 cm. Col. Roberto Marinho, Brasil.

Na obra acima ilustrada, *Le festin de l'araignée*, de 1949, não há um apelo remoto a uma memória ancestral, trata-se da captação de um dinamismo que nos parece ser mais recente. Os sucessivos encontros dos traços, dispostos nas direções horizontal e vertical, contrastam com as linhas curvas arranjadas em diagonal; o resultado é uma estrutura semelhante à de uma teia de aranha, que, em vez de manter-se fixa num canto, guarda um completo dinamismo. A “figura” explícita da aranha aparece apenas no título do trabalho, enquanto a tela exhibe a sua dinâmica de “inseto” que, repetidas vezes, na extensão dos dias e das noites, aguarda pacientemente a sua presa, não hesitando em atacá-la no momento preciso; ficam enredadas dessa forma, em pontos esparsos, algumas partículas de cor.<sup>152</sup>

Mas as tessituras gestuais de Vieira da Silva fundamentam-se em uma situação paradoxal, tratando-se da realização de um trabalho “durável” em prol do aprisionamento de riquezas “impermanentes”. Metafóricas riquezas naturais, como seriam “poeira, moscas,

---

<sup>151</sup> BERGSON, 1999, p. 5.

<sup>152</sup> No contexto da ópera de Paris, sabe-se da existência de um *ballet*, de 1912 (música de Albert Roussel e cenário de Gilbert de Voisins), que possui o mesmo nome que Vieira atribui à obra em questão.

flores, folhas secas” em uma teia de aranha, ou então riquezas culturais, como portas, paredes, edifícios, cidades; outras vezes livros, bibliotecas, cartas de baralho e jogos de xadrez, todos coletados para serem aprisionados nas telas da artista. São materialidades ou “espaços” do mundo, da vida na urbe moderna, que nos indicam a importância da pesquisa visual – e da memória – no processo criador de Vieira.

Perguntada por Anne Philipe se tem alguma ideia prévia ao começar um quadro, a pintora comenta que tem ideias prévias algumas vezes; a entrevistadora então sugere a existência de uma “sensibilidade”, uma “espécie de radar em permanente funcionamento”, com o que Vieira concorda ao afirmar: “absolutamente”. Daí, a artista passa a relatar o caso de alguns cartazes por ela realizados sob encomenda, em que imagens retidas na memória apareceram no trabalho, sem que ela percebesse de imediato.<sup>153</sup>

A metáfora do radar em constante funcionamento corresponde ao processo de percepção, que resulta num progressivo armazenamento das visualidades na lembrança. Por sua vez, o relato de Vieira sobre a realização dos cartazes sugere o processo de resgate de lembranças pela memória. Considerando a dupla-troca entre a percepção e memória, estimamos que a intermediação subjetiva entre a realidade e a lembrança é o material trabalhado por Vieira na constituição de suas pinturas; aliás, melhor do que pinturas, “inventários de riquezas”<sup>154</sup>, conforme bem sugere a artista o sentido para a definição de sua poética.

### **2.3. O espaço, o tempo e a tessitura**

A respeito das concepções pictóricas de Vieira, Nelson Aguilar menciona, em seu texto “Vieira da Silva no Brasil”, um artigo que o artista uruguaio Joaquin Torres-Garcia publica no periódico *Alfar* em 1943. Torres-Garcia elogia o trabalho de Vieira, sugerindo que, devido à riqueza dos detalhes, suas obras mereciam ser realizadas em maior dimensão, integradas a espaços arquitetônicos.<sup>155</sup> Elogio a que Vieira responde: “mas a pintura é algo tão terrível, trabalho com muita dificuldade, muito lentamente, fico frequentemente

---

<sup>153</sup> PHILIPPE, 1995, p. 21-22.

<sup>154</sup> Expressão utilizada pela artista, conforme consta na citação correspondente à nota 145.

<sup>155</sup> AGUILAR, 2007, p. 258. O autor esclarece que Torres-Garcia teria tomado conhecimento sobre o trabalho de Vieira através do artista Carmelo Arden Quin, após uma passagem deste pelo Brasil, em 1942.

desencorajada, então, releio seu artigo às escondidas e a coragem volta.”<sup>156</sup> O relato revela a complexidade do processo de criação da pintora, o qual parece se fundamentar em uma lenta e progressiva deposição de obstáculos, nos moldes das lides entre o durável e a impermanência.

É certo que a sua definição de pintura como algo “terrível” e dificultoso, em 1943, liga-se diretamente ao acontecimento da 2ª Guerra Mundial, mas, dez anos depois, em depoimentos ao periódico *O mundo Ilustrado* (1953), tal visão sobre o ato criador, em alguma medida, mantém-se.<sup>157</sup> Já não se verifica uma conotação catastrófica, mas persiste certa melancolia, manifesta na atitude lenta e cuidadosa que caracteriza a sua pintura, onde gestos ordeiros parecem confrontar o passar do tempo. Notando a existência de um fundo melancólico no sistema de criação de Vieira, Anne Philipe indaga à artista: “Teve várias fases em que pintou em quadradinhos justapostos. Essa minúcia, essa precisão, será uma forma de dominar uma certa angústia?” A artista então responde:

Angústia, não creio... enfim, é possível. Mas uma forma de me dominar a mim mesma é. Há inúmeras razões para essa minha maneira de pintar: a pintura a óleo corre por vezes o risco de estalar e eu pensei que se fizesse pequenas pinceladas o risco seria menor.<sup>158</sup>

A preocupação com aspectos de ordem técnica e a pintura como forma de autocontrole são dois vieses que justificam a minúcia e a lentidão, próprias ao procedimento de ateliê adotado por Vieira. Tais características são representadas por Szenes no retrato *Maria Helena I* (fig. 36), que ele faz em 1940. Nessa obra, tudo parece convergir para a relação entre o olhar da artista e o toque do pincel na tela – “tudo ali se resume”, conforme Vieira diria.<sup>159</sup> Ali vemos a figura da pintora resguardada pelas tramas da valiosa cadeira de palha, usualmente presente nos cenários de Szenes, mas, em vez de recostar-se, está curvada sobre o quadro, com o olhar atento no trabalho com o pincel. A esse respeito, afirma Vieira: “sei perfeitamente que às vezes trabalho com o nariz em cima de um quadro feito para ser visto de longe”; e Arpad Szenes acrescenta: “a Vieira pinta os seus grandes quadros com um pincelzinho pequeno, nas calmas.”<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup> VIEIRA DA SILVA *apud* AGUILAR, 2007, p. 258.

<sup>157</sup> Tais depoimentos foram comentados no início do subitem anterior (páginas 78, 79 e 80).

<sup>158</sup> VIEIRA DA SILVA In: PHILIPPE, 1995, p. 92.

<sup>159</sup> Expressão utilizada pela artista, conforme consta na citação correspondente à nota 145.

<sup>160</sup> VIEIRA DA SILVA e ARPAD SZENES In: PHILIPPE, 1995, p. 91.

Vejam agora o que Szenes nos diz sobre a memória: “para mim, talvez por ser pintor, a lembrança de um quadro mantém-se mais estável do que a de um livro, [...]. Um quadro inscrito na memória não se apaga, não empalidece sequer, pelo contrário acompanha-me, por toda a parte.”<sup>161</sup> Arpad Szenes registra, em *Maria Helena I*, o seu olhar sobre a esposa, que ao realizar as suas telas lança mão de minuciosas pinceladas, e, com base em seu depoimento sobre a pintura e a lembrança, podemos supor que Szenes registra, em seus retratos, esse olhar para levar consigo, e para que pudéssemos herdar, a persistência viva que os quadros infundiam em sua memória. Somos capazes de imaginar Vieira, conforme ela mesma diz, a “tecer sua teia de aranha”, entre o “passo” e a “medida” que ora vive,<sup>162</sup> uma opinião que se traduziria sob a ótica de Murilo Mendes, em seu poema dedicado à artista. Murilo compara o gesto pictórico de Vieira à atitude, quase vegetativa, de um “bicho minucioso”, que vive intensamente a duração do instante de construção do seu trabalho, embora “pesquise” certa “perfeição”<sup>163</sup>, em face de uma temporalidade que vai além daquele ato presente de criação. A temporalidade presente no gesto e nos quadros de Vieira repercute nos trabalhos em que Szenes a retrata.

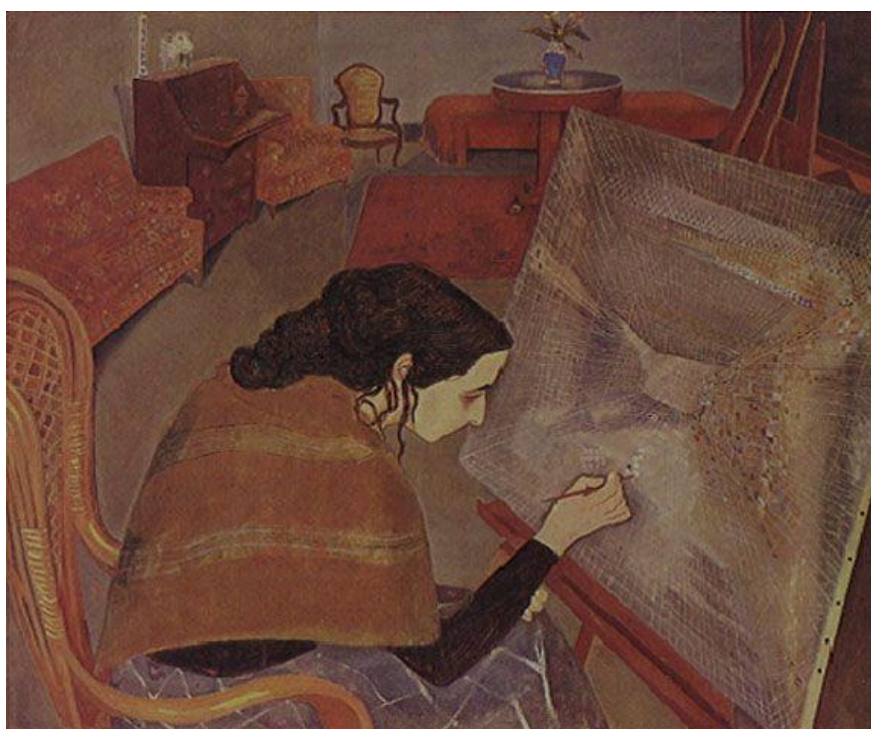


Figura 36 - Arpad Szenes. *Maria Helena I*. 1940. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Col. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

<sup>161</sup> ARPAD SZENES In: PHILIPPE, 1995, p. 49.

<sup>162</sup> Expressão utilizada pela artista, conforme consta na citação correspondente à nota 145.

<sup>163</sup> O poema de Murilo é comentado no capítulo 3, entre as páginas 109 e 112.

Na obra *Maria Helena III* (fig. 37), de 1939, Vieira deixa a posição de “pintora” e assume a função de “modelo” diante do olhar de Arpad Szenes. O cenário da sala de estar exhibe móveis e acessórios semelhantes aos de outros retratos que ele realiza da esposa, com destaque para o sofá estampado, que, colocado sobre o tapete em primeiro plano, assume a função de respaldar para a protagonista. O laço no cabelo e o vestido com xale, um tanto “típicos”, reforçam a estética da pose de Vieira, e uma referência à nacionalidade da artista parece traduzir-se através das vestes. Szenes parece observá-la como a interessante portuguesa que um dia conheceu em Paris e com a qual se casou, afinal, se tratava também de um encontro entre nacionalidades.



Figura 37 - Arpad Szenes. *Maria Helena III*. 1939. Óleo sobre tela. CAM/FCG, Lisboa.

Szenes retribui a referência ao bordado húngaro, feita por Vieira em alguns de seus trabalhos (ver figura 75, página 165), pintando a esposa vestida com um tecido cuja estampa lembra os ornatos da azulejaria portuguesa. Todavia, a significação do retrato não se esgotaria no tributo às nacionalidades distintas do casal. Em geral, os retratos de Vieira feitos por Arpad Szenes nos dizem, sim, desse ideal estético e “romântico” de homenagem à cumplicidade, mas também se deve ter em mente que boa parte deles se constrói sob o pano de fundo cinza que marca as circunstâncias da 2ª Guerra Mundial.

No ano de 1939, com o início da Guerra e os seus possíveis reflexos ante as raízes judaicas de Arpad Szenes, Vieira e o companheiro se vêem obrigados a deixarem a França, partindo rumo a Portugal em busca de refúgio. Contudo, por ter perdido sua nacionalidade em 1930 (quando se casa com Szenes), Vieira pouco conseguiria fazer em favor da permanência de ambos em Portugal. No intuito de conseguirem a cidadania portuguesa, Szenes chegaria a se converter ao catolicismo, casando-se novamente com Vieira, agora pela Igreja. Todavia, apesar dos esforços, o estado português, onde então vigorava o regime salazarista, não lhes concederia sequer um visto de permanência para estrangeiros.<sup>164</sup>

Desse modo, o retrato *Maria Helena III* (1939) foi realizado num momento em que o casal se vê fragilizado diante da perda de suas raízes; Vieira está vestida de “Portugal”, mas seus pés não tocam o solo. Ela é então uma sereia que descansa no sofá usando trajes “festivos”, mas, por sob toda a beleza da pose, figura a grande impossibilidade dos artifícios. O relógio, no braço esquerdo da artista, marca o tempo restante da partida para o exílio, enquanto o jogo de xadrez, armado no pedestal à direita, refere-se ao explícito abandono das estratégias.

Note-se que o relógio é o símbolo de um tempo mecânico, encarnado no movimento repetitivo dos ponteiros que assinalam, porém, a sucessão de instantes hipotéticos. O curso das horas perde-se na “duração” do instante cotidiano, expresso por Szenes nesse retrato. O olhar fixo de Vieira confronta o olhar do espectador, que se alterna entre o “tempo” e o “passatempo”. Como em uma tarde de domingo, o jogo de xadrez espera por seus jogadores, pronto para entretê-los durante longas horas, enquanto Vieira repousa pacificamente no sofá.

O jogo de xadrez aguarda os que venham movimentar as suas peças, assim como a tela de Szenes espera por aqueles que notem o contraste entre a pose estática de Vieira e as texturas cromáticas vibrantes, respectivamente conferidas ao sofá, à vestimenta da protagonista, às paredes e ao chão da sala de estar. O resultado é uma obra movente, que nos leva a pensar nos retratos de Szenes como traduções visuais da *durée* bergsoniana. São obras que abordam a temporalidade, impregnando-se de forças vitais relacionadas à

---

<sup>164</sup> BAIRRÃO RUIVO, M. Vieira da Silva: agora. In: *Vieira da Silva: agora*, 2012, p. 14.

Bairrão Ruivo esclarece que, estando em Portugal, em 1939, Szenes se converte ao catolicismo após ser batizado e casa-se com Vieira pela Igreja, no intuito de que o país lhes concedesse a cidadania. Contudo, não foram encontrados registros sobre esse pedido de nacionalidade, existindo apenas o registro da solicitação de um visto de permanência para estrangeiros, que lhes fora negado.

memória e à criação, o que também se poderia ampliar, em diferentes medidas, para todo o conjunto da obra do casal.

Sobre a natureza do conceito de “duração”, Bergson destaca que a impressão de uma mudança constante, ou seja, da sucessiva passagem de “um estado a outro”, própria às percepções sensoriais e/ou subjetivas<sup>165</sup> do ser humano, é mais aguda do que se possa pensar. À medida que o tempo passa, os estados interiores não se modificam como uma sucessão de “blocos” estáveis contínuos; estes supostos blocos permanentes (comparáveis aos degraus de uma escada) simplesmente não existem. Tudo é mudança, “se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir”, afirma Bergson.<sup>166</sup>

O filósofo defende que não se costuma “prestar atenção a essa mudança ininterrupta”, criando-se a ilusão de que certos estados interiores precisos, determinados, se justapõem a outros, quando na verdade a variação dos estados psicológicos é incessante. Ao observarmos um objeto externo imóvel em dois tempos distintos, a única mudança que se opera é a de que a segunda visão “está um instante mais velha”, porque, de resto, tudo já é, em si, variação, sobre o que o pensador comenta: “a verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança.”<sup>167</sup>

Como resultado, Bergson concebe a ideia de um passado ininterrupto, que possui a característica de se auto preservar. O passado é visto como um “inteiro”, que nos acompanha constantemente, e a ele o presente sempre irá se juntar. A memória em Bergson vincula-se a esse acúmulo continuado e não a um processo de recordação intermitente, sobre o que o pensador esclarece: “Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo.”<sup>168</sup>

A abordagem bergsoniana não nos fala do tempo mecânico do relógio, mas de um tempo psicológico, da percepção que formamos sobre o mundo, vinculada à questão central de como se funda a consciência das coisas e dos seres. O pensamento do filósofo caminha para uma teoria da própria origem da vida, bem caracterizada pelos conceitos de

---

<sup>165</sup> O autor enumera os termos sensações, sentimentos, volições e representações.

<sup>166</sup> BERGSON, H. Natureza da duração. In: DELEUZE, G. (Org.). *Memória e Vida*, 2006, p. 3.

<sup>167</sup> BERGSON, 2006, p. 1-3.

<sup>168</sup> BERGSON, 2006, p. 2.



“criação”<sup>169</sup> e “élan vital”; o élan vital é a energia criadora da natureza, enquanto a criação implica na ação dessa energia.

Além desses dois conceitos chave, destacam-se também as ideias de “intuição”, “duração” e “memória”, sendo todas concepções muito próximas, que, segundo Barroso, melhor diferem em nível de “grau”, no sentido de uma crescente e mútua depuração conceitual, do que pela compartimentação de seus significados.<sup>170</sup> São conceitos intimamente relacionados, estando em geral vinculados à percepção<sup>171</sup> e à vida. A memória se dá à medida que se vive, enquanto a duração é o modo como percebemos o tempo vivido, tratando-se de definições que ficam mais claras ao considerarmos que o sentido da memória, para Bergson, relaciona-se a um acúmulo vivencial do passado, não implicando numa inscrição intermitente de registros físicos, sobre o que ele afirma:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso haveria sempre apenas presente, [...], não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua.<sup>172</sup>

A memória se confunde com a própria vida, ou com o “ser”, de onde se depreende que o homem apenas capta o espaço ou o “mundo” através do filtro do tempo e da memória. A criação artística à luz da teoria bergsoniana só poderia ser compreendida no sentido da realização de obras como “tentativas” – que se reforce bem o caráter da tentativa – de se expressar numa estrutura fixa, espacializante, aquilo que é móvel (o tempo vivido). Ora, a todo o tempo flagramos essa finalidade nas obras do casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, não apenas porque suas telas nos causam uma impressão

---

<sup>169</sup> Aqui o termo é utilizado em seu sentido amplo, não estando restrito à criação artística.

<sup>170</sup> FÁRIA, M. A. B. *Vida e criação: a religião em Bergson*. Juiz de Fora: 2009. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião). Instituto de Ciências Humanas. UFJF.

Sobre o conceito específico de duração, Barroso aponta “uma espécie de refinamento conceitual”, dividido “em três grandes momentos”: “Em um primeiro instante, a duração é apresentada em *Os dados imediatos da consciência*, como aquilo que é dado sem intermédio à nossa consciência em uma atitude de contração do espírito sobre si mesmo, como uma experiência psicológica. Em seguida, no livro *Matéria e memória*, encontramos o tempo real como a capacidade do espírito de atualizar o passado inscrevendo-o no presente. Depois a duração se torna vida, atividade criadora ou élan vital em *A evolução criadora*.” (p. 29).

<sup>171</sup> BERGSON, 1999, p. 30. A percepção pode ser definida como “uma relação variável entre o ser vivo e as influencias mais ou menos distantes dos objetos que o interessam.”

<sup>172</sup> BERGSON, 2006, p. 47-48.

de espaço movente, mas também porque, juntos, eles revelam sua própria vida compartilhada na arte.

Embora Bergson não tenha se dedicado diretamente a teorizar sobre Estética, é possível pensar a Arte a partir de suas ideias, sendo importante notar que ele desenvolve uma completa teoria do tempo e da memória, mas se dedica pouco a uma análise específica do “espaço”. Isso ocorre porque Bergson concebe a percepção que temos da realidade como uma experiência subjetivamente traduzida: “uma concepção só vale pelas percepções possíveis que representa”, ele afirma.<sup>173</sup>

Opostamente à primazia do tempo e da duração, que é própria ao bergsonismo, a obra de Vieira da Silva seria usualmente relida sob a ótica do “espaço”, nos conformes de uma tradição de leituras próprias ao paradigma *ut pictura poesis* (onde a pintura é definida, majoritariamente, como “arte do espaço”, tal qual Lessing, a princípio, a distingue em relação à poesia).<sup>174</sup> Não hesitamos em defender, porém, que se Vieira se lança “à procura do espaço desconhecido”, ela também se envereda, na mesma proporção, por caminhos semelhantes aos de Proust, “em busca do tempo perdido”, ou talvez de um tempo durável... e Arpad Szenes espelha essa busca nos retratos que ele faz da esposa, tanto quanto em outros tipos de obras que ele desenvolve no seu “compêndio” de propostas.

Deve-se ter em mente que o caráter visual da pintura é um apelo ao espaço, mas a presença de um espaço movente na pintura é um apelo visual à temporalidade. Quando observamos as pinturas de Vieira, a repetição de formas e cores traz um ritmo para a composição, nos causando a impressão de uma sucessão temporal captada através do espaço pictórico. O conjunto do quadro encarna a “sucessão” de instantes precisos, vividos pela artista no momento em que, a cada segundo, ela depositava a tinta sobre a tela em pacientes pinceladas. Observador atento, Szenes nos deixa seu depoimento sobre o processo criativo da esposa: “a Vieira trabalha sempre alimentando o quadro a pouco e pouco; volta a ele repetidas vezes e durante muito tempo”.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> BERGSON, L-H. *O pensamento e o movente*, 2006, p. 151.

<sup>174</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*, 1998, p. 193-194. Lessing definiria a pintura como “arte do espaço”, pelo seu caráter prioritário de imitar as qualidades visíveis dos “corpos”, enquanto a poesia, que canta prioritariamente as “ações”, ficaria então definida como “arte do tempo”. As ações implicam num encadeamento de realizações do corpo sobre o espaço, estando, assim, associadas à ideia de movimento e, portanto, à temporalidade. O autor segue aprofundando o diálogo entre tempo e espaço e apontando interferências mútuas entre pintura e poesia, mas, a princípio, ele demarca a referida distinção. Na esteira desse debate, cabe retomar a seguinte afirmação de Bergson: “*a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.*” BERGSON, 1999, p. 29.

<sup>175</sup> ARPAD SZENES In: PHILIPÉ, 1995, p. 50.

Diante do depósito das cores sobre a tela, que é paradoxalmente estacado e progressivo, a aparência espacializante da pintura de Vieira se dissolve, em favor de uma temporalidade, tratando-se de um processo que nos é transmitido ao observarmos o, já referido, retrato *Maria Helena I*, de 1940, (fig. 36), onde a tessitura de ligação entre o espaço e o tempo está encarnada no gesto de Vieira. A “duração” se instala no instante em que a artista toca com o pincel a tela, e, entre a tela e a cadeira, está toda a sua existência.

Os objetos inanimados presentes no cenário nos levam, por força de contraste, a imaginar Vieira da Silva a pintar, enquanto Szenes a retrata, e é assim que a memória – e a vida – dos pintores nos é transmitida através da cena (a vida não ressurgue na imagem pictórica, ressurgue na nossa imaginação, ao visualizarmos o quadro). Dentre os componentes da obra, destacam-se especialmente a textura losangular da saia de Vieira, as tramas ondulantes do xale e as “costuras” da cadeira, três elementos que dialogam com a tessitura reverberante que a artista realiza em sua pintura. Szenes pinta o tecido da saia de Vieira a se adaptar maleavelmente ao corpo da artista; e essa maleabilidade insurge no retrato como uma sugestão das usuais distorções presentes nas “malhas” que a pintora constrói em suas telas.

A sugestão de dinamismo nas telas de Vieira deriva, em grande medida, das distorções provocadas na malha esquadrinhada, que varia dos quadrados aos losangos, e vice-versa, de maneira semelhante a um tecido estampado que “ondula” ao se moldar ao corpo. Trata-se de um aspecto que se revela destacadamente nas bordas da obra *L’Atelier* (fig. 38), a qual, devido à semelhança, talvez seja o quadro que Vieira da Silva pinta no momento em que foi retratada pelo marido, em 1940 (ver figs. 36 e 38).

O ano de 1940 é marcado pelo momento em que o casal partiria para o exílio, mas, por não sabermos o mês em que a tela *L’Atelier* foi finalizada, não podemos precisar se Vieira a conclui em Lisboa ou no Brasil. Conforme as proposições de Rosenthal, compreendemos, entretanto, que se trata de uma reflexão sobre o momento de exílio, sobre a impossibilidade de se prosseguir na pesquisa artística, em um “ateliê” parisiense, ou mesmo lisboeta.<sup>176</sup> O título do quadro, *L’Atelier*, abre uma possibilidade de diálogo com o antigo *Atelier, Lisbonne* (1935-36), apesar da proposta desse novo trabalho ser muito diversa dos aspectos que orientam a obra anterior (ilustrada no capítulo 1, pela fig. 7).

---

<sup>176</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 37.

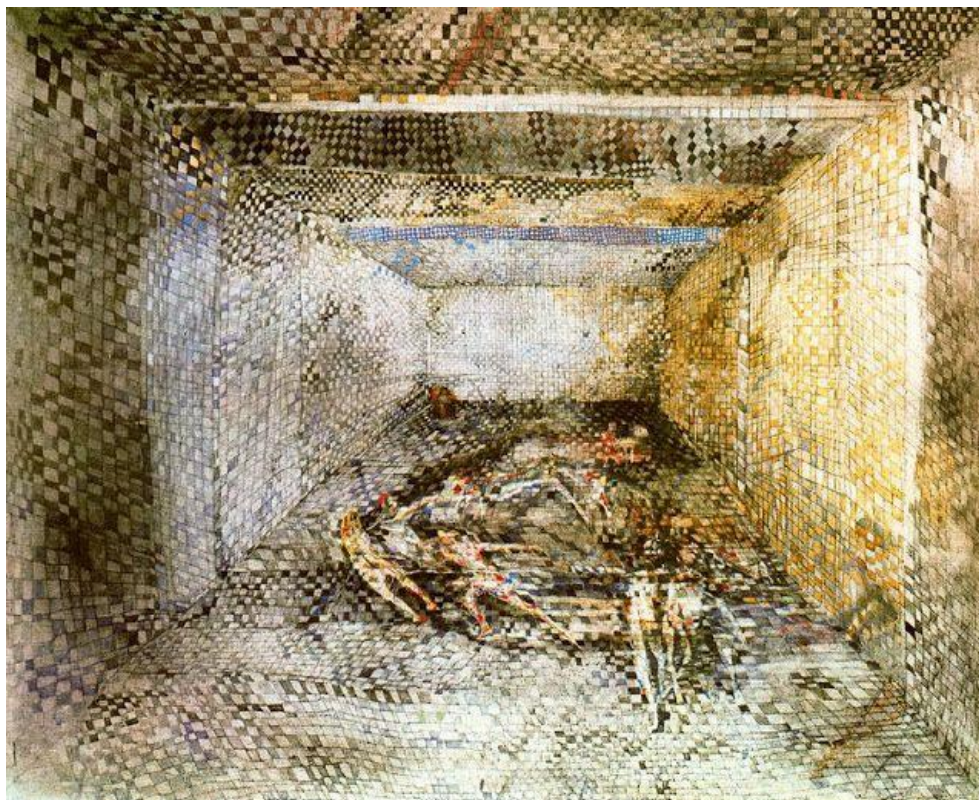


Figura 38 - Vieira da Silva. *L'atelier*. 1940. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Col. Particular, Portugal.

Entre as duas obras, preserva-se apenas a construção do tradicional cubo visual, mas o antigo azul de suas “paredes” é agora recoberto por uma malha quadriculada, onde os tons de terra e o branco são predominantes. O cálculo conceitual de *Atelier, Lisbonne* igualmente se perde, não havendo nenhum limite claro que permita o traslado entre o visível e o invisível. O que fica destacada é a repetição decrescente do “encaixe” ao longo do corredor; o enquadramento da tela de pintura vai reforçando a profundidade do espaço pictórico, embora tudo termine pragmaticamente em uma muralha. A única saída provável desse ambiente vem na direção daquele que observa a obra... Ao observá-la, porém, temos a impressão de que o título que a caracteriza como “ateliê” não condiz com o espaço que vemos: um beco sem saída.

Também não existe no suposto “ateliê” nenhum jogo de cavalete e tela, conforme usualmente encontramos nos estúdios retratados por Szenes. Imediatamente após a base da “janela”, alguns corpos se inclinam como a ensaiarem uma “dança dramática”. Na porção intermediária do corredor, duas figuras estão entretidas em um jogo xadrez, enquanto, ao fundo, à esquerda, uma minúscula presença se faz sentir como a observar tudo o que acontece no recinto. É Gisela Rosenthal quem chama a atenção para a existência da minúscula figura, esclarecendo ser uma representação que Vieira faz de si própria; ela está

assentada observando o que acontece à sua volta, tudo o que acontece no interstício entre o espectador que observa o quadro e a sua própria figura, situada no “limite” final do corredor pictórico. Rosenthal sugere:

Entre ela e o espectador, a roda e o jogo exemplificam um ‘Teatrum Mundi’, no qual Vieira se arroga o papel de encenadora. Sentada à margem, olha de longe para o espetáculo. No início da Segunda Guerra Mundial e durante a primeira etapa do seu exílio, isto é, numa altura em que Vieira perdeu o seu ambiente social e qualquer possibilidade de intervenção ativa, assinalou neste quadro, resignada, a perda do Mundo contra a qual, durante anos se debateu. No seu grande ‘Teatro mundi’, o seu olhar desvaloriza a vida neste Mundo fora do seu alcance como momento efêmero.<sup>177</sup>

Se no contexto da 2ª Guerra a artista se vê impedida de continuar a trabalhar em Paris, havendo uma reviravolta nas suas possibilidades de pesquisa sobre o espaço/tempo, ela só poderia mesmo se representar passivamente, a assistir toda a dança e o jogo encenados em *L’Atelier*. O sentido do ateliê perde seu diferencial, sua função de símbolo do processo de criação – conforme equacionado em *Atelier, Lisbonne* –, e o ambiente retratado nessa obra se assemelharia a tantas outras câmaras “quadriculadas”, com presenças dançantes, que Vieira elabora. Talvez pudéssemos resumir o quadro como uma “alegoria” do momento em que a *mise en abyme* pictórica encontra o tema da guerra, em caminhos semelhantes aos que apontamos anteriormente para a compreensão dos retratos *Maria Helena I e III* (figs. 36 e 37), de Arpad Szenes.

Estas duas obras nos permitem entender que os retratos pictóricos, enquanto memória, não são registros da imagem de uma pessoa, mas uma tradução da energia vital que impulsiona a existência daquela pessoa no tempo. E o acontecimento de maior influência sobre a existência do casal de artistas, nos idos de 1939/1940, era, sem dúvida, a eclosão da 2ª Grande Guerra.

#### **2.4. Breve revisão sobre o período brasileiro – outra face da memória**

As nuances do intercâmbio entre artistas estrangeiros e nacionais, cujas permutas se estabelecem em solo brasileiro no momento da 2ª Guerra (1939-1945), foram traçadas por ocasião da exposição *Tempos de Guerra – Hotel Internacional/Pensão Mauá*, ocorrida na

---

<sup>177</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 37.

galeria de arte BANERJ, no ano de 1986. Na função de curador da mostra, Frederico morais esclarece que se tratava de recolher informações sobre cerca de vinte artistas plásticos, entre europeus, japoneses e norte-americanos, que aqui se radicaram no momento do conflito mundial, ofertando influências plurais para a cena da época, sobre o que ele próprio sugere: “a guerra, que não chegou ao nosso território, nos trouxe um punhado de artistas, cuja obra e ensinamentos iriam marcar profundamente o desenvolvimento de nossa arte”.<sup>178</sup>

A memória desses tempos de guerra ganha registro no catálogo que acompanha a exposição, principalmente através de uma seleta reunião de depoimentos, em meio aos quais podemos encontrar o que seria, talvez, o relato mais significativo deixado por Vieira da Silva sobre o seu momento de exílio. A fala da artista aparece no catálogo sob o título “Vivíamos assim como uma borboleta”, uma expressão por ela utilizada no decorrer da entrevista concedida ao amigo Carlos Scliar, em 1986, em função da própria exposição.<sup>179</sup> Macedo chama a atenção para o pequeno número de relatos deixados por Vieira abordando “a sua estadia no Brasil”, e afirma que mesmo os relatos existentes são marcados por uma narrativa sucinta das experiências.<sup>180</sup>

Ainda em sua abordagem, no livro *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*, Macedo retoma o debate História/Memória, ressaltando como as pesquisas históricas dependem de atitudes seletivas e interpretativas, implicando a correlação de fragmentos dispersos, em vez de se fundamentarem, conforme se supõe na tendência cientificista, em fontes documentais sólidas e na construção de um discurso igualmente definido. Pautando-se na historiografia francesa do século XX, a autora chama a atenção para a fragilidade da memória – e da História –, que não se constituiriam por visões fixas do passado, mas pelos espaços de lembrança e esquecimento, moldados pela interpretação dos indivíduos. A autora distingue que “o exercício de lembrar é uma ação interpretativa dos eventos, e, como toda interpretação, não é uma reprodução intacta do passado”, mas uma atualização

---

<sup>178</sup> MORAIS, F, 1986, s/p. “A trama é complicada e para tecer a grande teia dos refugiados no Brasil é preciso ter muita paciência. O curador da exposição e seus auxiliares precisam consultar arquivos, bibliotecas, museus, galerias, pesquisar jornais, descobrir catálogos, velhas fotos desbotadas, ouvir depoimentos dos artistas, viúvas, filhos, netos, sobrinhos, amigos, colecionadores, críticos, historiadores, *marchands*.”

<sup>179</sup> VIEIRA DA SILVA. Vivíamos assim como uma borboleta. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*, 1986, s/p.

<sup>180</sup> MACEDO, 2012, p. 18-19.

do passado, feita sob o olhar das experiências do presente. Então o sentido da memória repousaria no ato de selecionar o que deve ser lembrado ou esquecido.<sup>181</sup>

Podemos considerar que o “período brasileiro” de Vieira e Szenes se revela mais como um tempo de esquecimento do que de lembrança, pois as contingências de uma guerra tornam instáveis os hábitos de vida daqueles que precisam se submeter a um exílio – uma instabilidade que parece se refletir nas memórias que deles permanecem. São memórias a serem cultivadas em um tempo muito provisório, calcado na busca por novos espaços e concepções que, por fatalidade, se deve “re-construir”. São lembranças impregnadas por efemeridades e, muitas vezes, seus protagonistas desejam, verdadeiramente, mais apagar do que tornar presentes uma série de fatores lhes possam ter sido impostos.

Não devemos, contudo, observar o esquecimento como um fator meramente negativo, e, sim, como uma lacuna dotada de significado. Conforme Macedo, “o que é esquecido adquire também importância, pois demonstra que certos fatos vividos são preteridos por outros na narrativa de uma memória”.<sup>182</sup> Em outros termos, se a memória é fragmentária, as “pausas” ou os “espaços vazios” são elementos essenciais em sua constituição, pois são as ausências que configuram as presenças, e ambas caracterizam a seletividade das lembranças.

A memória é constituída por “entremeios” e, em tempos de guerra, um exílio significa a exigência compulsória de uma ausência. Por princípio, um exílio tende a conotar como um espaço intervalar, situado entre o contexto que veio antes e certa esperança em direção ao depois. No caso de Vieira e Szenes, o período de exílio no Brasil “interrompe” as carreiras artísticas que já se consolidavam junto ao contexto da “Escola de Paris” na década de 1930, tornando necessária uma reconfiguração criativa e produtiva. As obras por eles desenvolvidas até então permanecerão guardadas na galeria Jeanne Bucher<sup>183</sup>, em Paris, enquanto o casal de pintores experimentará a complexidade de atuação profissional no cenário artístico brasileiro dos anos de 1940.<sup>184</sup>

Quando Vieira diz sua célebre frase, “vivíamos assim como uma borboleta”, na entrevista a Scliar, faz referência à situação de incerteza em que viviam, à condição de

---

<sup>181</sup> MACEDO, 2012, p. 17-22. A autora se baseia em nomes como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Pierre Nora, ou mesmo Paul Ricoeur.

<sup>182</sup> MACEDO, 2012, p.22.

<sup>183</sup> LAMEGO, 2007, p. 55.

<sup>184</sup> Sobre os aspectos gerais e as dificuldades da atuação dos artistas no Brasil, ver: AGUILAR, 2007, p. 264-266.

artistas que tiveram suas carreiras e seu pensamento sobre arte sujeitados à metamorfose, devido à guerra. Como uma borboleta, estavam sujeitos à efemeridade das etapas de um ciclo de vida fortemente subdividido, sendo o período do conflito mundial paradoxalmente a etapa mais “demarcada” e mais “imprecisa” de suas trajetórias. Já a fase em que retornam à Paris, após 1947, é geralmente observada como a etapa mais prolífica, pois é quando suas realizações artísticas, no exercício da liberdade e da maturidade, recobram o “vôo”, após terem se sujeitado às intempéries do exílio.

Observe-se, entretanto, que a metáfora referente à borboleta já teria sido utilizada antes, por Arpad Szenes. Ao lembrar uma passagem do Maio de 68, quando alguns jovens teriam entrado na galeria Jeanne Bucher e desprezado as obras de arte ali expostas, Szenes conclui: “Nós, os artistas, não somos muitos, pesamos um pequeno quilo no peso da humanidade, não somos nem mais intelectuais nem mais esplêndidos do que os restantes dos homens, mas fazemos parte do mundo, deixem um lugar para nós – como para as borboletas.”<sup>185</sup> Então, a estreita partilha de concepções artísticas entre Vieira e Szenes se revela; ambos iriam se referir às borboletas como uma metáfora para a fragilidade do lugar ocupado pelo artista, ante as exigências impostas pelo convívio em sociedade. Tais exigências dizem respeito, respectivamente, ao contexto do exílio, no momento da 2ª Guerra Mundial e à cobrança de engajamento político, preconizada no contexto do Maio de 68.

Mostrando que o não engajamento era o posicionamento próprio aos artistas da “Escola de Paris”, em fins da década de 1960, Szenes sugere que, semelhante ao ciclo de uma borboleta na natureza, os artistas deveriam ter seu espaço de transformação na natureza da arte – e do mundo –, mesmo que se tratasse de uma transformação onde o “belo” e o “fugaz” prevalecessem: “é muito engraçado: nós vivemos num meio e numa época em que se reconhece a importância do artista; mas às vezes basta uma pequena agitação para ele se sentir subitamente perdido no meio dos seres, da sociedade e da escolha entre várias correntes de pensamento.”<sup>186</sup> Observemos, agora, o depoimento de Vieira da Silva na íntegra, quando a artista utiliza a metáfora da borboleta como uma síntese do aspecto “contemplativo” que marcou o período de exílio no Brasil:

Por um lado, penso que foi uma sorte para nós que as pessoas ricas não nos procurassem para comprar quadros. Tivéssemos caído nas graças dos

---

<sup>185</sup> ARPAD SZENES In: PHILIPPE, 1995, p. 16.

<sup>186</sup> ARPAD SZENES In: PHILIPPE, 1995, p. 15.



grã-finos e não teríamos tido aquela vida contemplativa. Mas, claro, era muito bonita porque acabou, porque foi angustiante para nós. Sentíamos tudo muito frágil. Por sorte não sofremos nenhum desastre nem tivemos nenhuma doença tropical – eu tive apenas uma hepatite. Vivíamos assim como uma borboleta. Como disse, tínhamos pouco dinheiro, mas, ao mesmo tempo, tínhamos em Santa Teresa, um bondezinho que passava constantemente e que nunca vinha cheio. E era baratinho. Vivemos na pensão de uma forma quase coletiva. Quando estávamos na Marquês de Abrantes, por vezes tínhamos a tentação de tomar um táxi. Isto era impossível em Santa Teresa.<sup>187</sup>

A efemeridade e a instabilidade que caracterizam um momento de exílio podem ser percebidas na itinerância das moradas pelas quais o casal passa iria passar no Rio de Janeiro: de início, o “Hotel Londres”, em Copacabana, depois o bairro do Flamengo, onde serão vizinhos do poeta Murilo Mendes – na chamada “Pensão das Russas”, situada à Rua Marquês de Abrantes, 64<sup>188</sup>; por fim, a partir de 1943, instalam-se no célebre Hotel Internacional, em Santa Teresa.<sup>189</sup> O Hotel Internacional, na década de 1940, é geralmente descrito pelos estudiosos como um “reduto” de artistas e intelectuais, entre refugiados de guerra e personalidades nacionais, embora os ares neoclássicos das dependências, em conjunto com a natureza exótica e a excelente vista que o local propiciava, já não ostentassem mais a fama adquirida na transição do século XIX para o século XX.<sup>190</sup>

Naquela altura, o local já teria perdido sua função estrita de hotel, tendo passado a funcionar como pensão. Tratava-se de um local muito requisitado pelos estrangeiros, por ficar numa zona de montanhas, que ajudava a suavizar um pouco o clima tropical. Mas, ainda assim, a respeito da diferença em relação aos fatores climáticos da Europa, muitos dos artistas estrangeiros iriam sentir um grande incômodo no aspecto de captação da luz na pintura; alguns deles até mesmo preferiam pintar durante a noite. Sobre os quadros que fez no Brasil, Vieira da Silva nota que eles eram muito escuros, o que ela não atribui às “preocupações” por causa da guerra, destacando a própria falta de costume de seus olhos em relação ao ambiente.<sup>191</sup>

Muitas seriam as impressões deixadas pela atmosfera do Hotel Internacional nos depoimentos dos que lá viveram ou frequentaram. Referindo-se ao momento em que Vieira

---

<sup>187</sup> VIEIRA DA SILVA, 1986, s/p.

<sup>188</sup> AGUILAR, 2007, p.258. “Nessa época, Arpad e sua esposa residiam num dos cômodos de um casario, alugado a duas senhoras russas, no Flamengo. Possuíam como companheiros de pensão o poeta Murilo Mendes, o artista plástico checo Jan Zach, um estudioso da mitologia atlântida, o coronel Braghine, entre outros.”

<sup>189</sup> MORAIS, 1986, s/p.

<sup>190</sup> AGUILAR, 2007, p. 31 e 261.

<sup>191</sup> VIEIRA DA SILVA, 1986, s/p.

e Szenes deixam suas moradias anteriores para viverem em Santa Teresa, Navarra comenta: “na estrada do Silvestre, em pleno flanco da montanha, uma casa de alpendre fornecia um grande salão para o atelier. O estado de incubação [...] parece finalmente despertar dentre a floresta a contemplação do mar e sua baía.”<sup>192</sup> O crítico refere-se à Santa Teresa como um ambiente dotado de possibilidades, mencionando a instalação do ateliê de Szenes, a respeito do que a autora Valéria Lamego ajuda a esclarecer: “nos escombros do prédio principal, no primeiro nível, Arpad criou seu atelier. [...]. Em um dos chalés principais que circundavam o grande prédio, ele e Vieira da Silva organizaram sua casa e o atelier de Maria Helena.”<sup>193</sup>

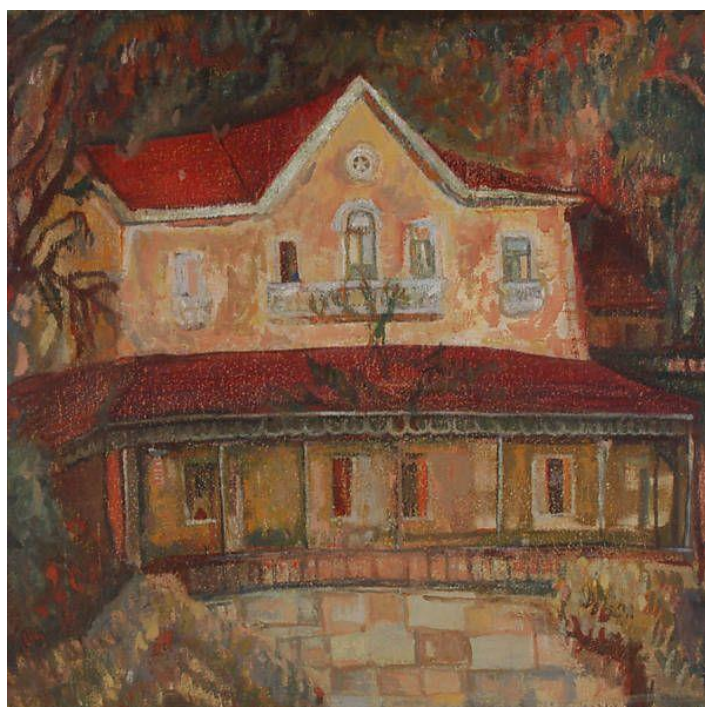


Figura 39 - Vieira da Silva. *Sylvestre*. 1943. Óleo sobre tela, 43 x 48,5 cm. FASVS, Lisboa.

A obra de Vieira, *Sylvestre* (fig. 39), mostra um dos prédios que integravam as dependências do Hotel, e a mata que envolve a construção vai de encontro à descrição de Navarra sobre a exuberância do ambiente de floresta que havia no local. Isto explica o título do trabalho, *Sylvestre*, que é também o nome com o qual o casal batiza o ateliê de Szenes no Rio, além da designação pela qual ficou conhecida a sub-região, dentro do bairro de Santa Teresa, onde se situava o Hotel. O depoimento de Ione Saldanha, uma das

<sup>192</sup> NAVARRA, 1966, p. 180.

<sup>193</sup> LAMEGO, 2007, p. 63-65. A autora comenta que em seus dias de fama o Hotel Internacional já havia hospedado Nijinsky, Sarah Bernhardt e Isadora Duncan, porém, quando a paisagem marítima ganha relevo, em detrimento do clima de montanha, a partir da década de 1930, as condições do hotel declinam, sendo que na década de 1940 o local já teria sido transformado em Pensão Internacional.

frequentadoras do Hotel Internacional àquela época, ajuda a complementar as informações sobre o local. Notemos que o prédio grande e amarelo, as “árvores imensas, lindíssimas”, além do ar “inóspito”, conforme ela menciona, fazem correspondência com a imagem revelada na pintura de Vieira:

Arpad tinha atelier no velho Hotel Internacional ao lado da pensão, ligado por um jardim meio mato e árvores imensas, lindíssimas. O hotel era praticamente uma ruína. Vazio, muito grande, amarelo. Condenado por perigoso. Depois de uma escada esburacada se chegava ao atelier: que belas pinturas vi neste atelier. Lembro-me de Arpad dizendo: ‘É preciso de muito tempo para a pintura. E tempo para ficar olhando e pensando no que se fez’.<sup>194</sup>

Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Scliar e Ruben Navarra são os nomes mais comuns no círculo de amizades que Vieira e Szenes instituem no Brasil, embora os artistas Eros Martim Gonçalves, Athos Bulcão e Djanira, o casal de músicos Arnaldo Estrella e Mariuccia Iacovino, a poetisa Yone Stamatto, entre outras tantas personalidades, geralmente ligadas à arte e à cultura, também sejam presenças costumeiras na bibliografia referente ao “período brasileiro”. Nessa bibliografia, costuma-se resgatar muitos dos hábitos cultivados por Vieira e Szenes na convivência com seus amigos, enfatizando-se as trocas entre diversos tipos de arte – pintura, poesia, música –, afinal, seria na formação dos referidos laços de amizade que o casal encontraria apoio frente às contingências do exílio.<sup>195</sup>

Enquanto Murilo Mendes divide com Vieira e Szenes a moradia nas dependências da Pensão da Rua Marques de Abrantes, nos anos iniciais do exílio, Navarra e Scliar iriam compartilhar com os pintores, a partir de 1943, a moradia nas dependências do Hotel Internacional, onde Murilo passaria a ser, então, um visitante frequente. Todos os três, poeta, crítico e artista – embora suas funções por muitas vezes se mesclassem –, teriam a oportunidade de observar mais de perto o cotidiano de Vieira da Silva e Arpad Szenes, traduzindo ou incorporando em suas respectivas produções os pormenores sobre a obra do casal. Enquanto Navarra desenvolve um raro trabalho de crítica de arte, referente àquele período, o pintor e cineasta Carlos Scliar seria responsável pela criação de um documentário abordando as criações recentes de Vieira e Szenes.

---

<sup>194</sup> SALDANHA, I. *Nous sommes de gauche*. In: MORAIS, 1986, s/p.

<sup>195</sup> LAMEGO, 2007, p. 65.

Com o título *Escadas*, o documentário rodado por Ruy Santos, com roteiro de Scliar é hoje um importante registro desaparecido.<sup>196</sup> Do curta-metragem, que se referia aos trabalhos desenvolvidos pelos protagonistas entre 1943 e 1944 (e que bem informaria sobre a temporada do casal de artistas no Brasil), restaram apenas fotogramas; alguns deles aparecem reproduzidos em *Au fil du temps*, livro que expõe um percurso fotobiográfico de Vieira da Silva.<sup>197</sup> O título do documentário faz referência às escadarias da varanda principal do Hotel Internacional<sup>198</sup> e exemplifica o importante vínculo que une os aspectos temporais e subjetivos da memória aos “espaços” ou ambientes físicos, esses substratos materiais de momentos do passado que, no exercício atual da recordação, tornam-se habitats de lembranças; talvez memórias visuais, se assim for preferível dizer. Saldanha se lembra do aspecto danificado dos degraus de acesso ao ateliê de Szenes no Brasil, enquanto Bessa-Luís chama a atenção para a presença simbólica das “escadas” em todo o percurso de Vieira da Silva:

As escadas das casas de Vieira são sempre iguais: nas Amoreiras, em Saint Jacques, em Abbé Carton, em toda a parte. Íngremes, estreitas, sólidas também. Há escadas, como há leitos, para uma família inteira, até para as tropas tártaras e os capitães húngaros de Maria Teresa; e há outras para uma só pessoa, que levam alto e secretamente alguém para o interior do acaso, da riqueza extrema que é possível viver como a pobreza – sem artifício.<sup>199</sup>

A metafórica associação feita por Bessa-Luís de riqueza e pobreza frente a possíveis artifícios perde sua conotação poética e torna-se realidade quando consideramos o período de exílio vivido por Vieira e Szenes. Os dois artistas precisariam encontrar “artifícios”, através da realização de algumas atividades, para suprirem as precariedades impostas pela condição de refugiados. Por encomenda de Heitor Grillo, marido de Cecília Meireles e, à época, diretor da *Escola Nacional de Agronomia* (hoje *Universidade Rural*

---

<sup>196</sup> MORAIS, 1986, s/p. O autor expõe que o original brasileiro do filme *Escadas* se perdeu, no entanto, em 1948, Scliar chegou a fazer uma remontagem do filme, em Paris, a partir de uma cópia que Arpad possuía. O autor não menciona, porém, o que teria sido feito dessa remontagem; talvez sejam dela os fotogramas ainda existentes nos dias de hoje.

<sup>197</sup> *Au fil du temps*, 2010, p. 50. O livro concentra os resultados de uma exposição sobre a vida de Vieira da Silva ocorrida no Museu Oscar Niemeyer, entre 21 de outubro de 2010 e 20 de fevereiro de 2011.

<sup>198</sup> LAMEGO, 2007, p. 64.

<sup>199</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 45. A escada para uma só pessoa, a que Bessa-Luís se refere, nos remete a um guache sobre cartão (67 x 26 cm), realizado por Vieira da Silva em 1932, onde a artista, apesar de possuir 24 anos de idade, se representa pequenina (relembrando sua infância), a escalar uma escada suspensa que poderia levá-la ao céu. Rosenthal comenta sobre a dimensão da infância na obra de Vieira da Silva na primeira parte de seu estudo, *À procura do espaço desconhecido*, revelando que declarações dadas por Vieira “confirmam a importância dos primeiros anos de vida para a sua pintura” (ROSENTHAL, 1998, p. 7-11).

do Rio de Janeiro), Vieira irá realizar, em 1943, um painel de azulejos para o ambiente interno do refeitório da instituição, enquanto Szenes atenderá a encomenda de quatorze quadros retratando sábios ligados ao campo da Botânica para a sala da Reitoria.<sup>200</sup> Essas foram realizações que deram um importante suporte financeiro ao casal, assim como as aulas que Szenes ministrava no ateliê *Silvestre*, onde recebeu muitos alunos, dentre eles, Almir Mavignier e Frank Schaeffer.<sup>201</sup>

Devido às aulas, além das próprias singularidades que constituem a parceria entre Vieira e Szenes, eles irão aparecer no texto que integra o catálogo *Tempos de Guerra* como figuras centrais no ambiente do Hotel Internacional. Em torno deles era que se reuniam os artistas e intelectuais frequentadores das reuniões que lá aconteciam. O catálogo citado também destaca o ambiente da Pensão Mauá, um “casarão” situado à Rua Mauá, 73, que, de modo paralelo ao Hotel Internacional, funcionava como polo de acolhida para os artistas refugiados. Já no ambiente da Pensão, será o nome da brasileira Djanira que desponta como figura central, além de Tadashi Kaminagai que mantinha uma frequentada molduraria no terceiro andar do estabelecimento, a respeito do que Moraes comenta:

[...] o ambiente da Pensão Mauá era menos sofisticado intelectualmente que o do Hotel Internacional. A atmosfera reinante era oficial, mais proletária [...]. E mais política também. Frequentavam o ateliê de Kaminagai, entre outros, os críticos Mário Pedrosa, Antonio Bento, Quirino Campofiorito e Frederico Barata.<sup>202</sup>

Os artistas e intelectuais pareciam, em alguma medida, se “revezar” nas reuniões que aconteciam tanto na “Pensão” quanto no “Hotel”. Assim, apesar dos diferentes pontos de encontro e dos frequentes deslocamentos de moradia, artistas refugiados, em interação com artistas nacionais, constituem um ciclo comum de amizades, compondo o cenário artístico-cultural carioca no período da 2ª Guerra. Trata-se de um cenário exemplar quando pensamos no contexto de “boemia”, entre a modernidade e o modernismo, com destaque especial para o convívio entre poetas, músicos e artistas plásticos.<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> AGUILAR, 2007, p. 22-23.

<sup>201</sup> MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*, 1995, p. 200. Segundo anota o autor, outros nomes que chegaram a realizar aulas com Arpad no Brasil são: Bela Kennedy, Eduardo Augusto Moraes Rego, Genaro Vidal, Lygia Junqueira, Kathleen Waters, Polly McDonell e Regina Schaeffer.

<sup>202</sup> MORAIS, 1986, s/p.

<sup>203</sup> Observemos o depoimento do físico José Leite Lopes sobre as presenças costumeiras nas reuniões do eterno Hotel Internacional, embora o local tivesse passado, àquela época, a funcionar como pensão: “Lembro a pensão internacional de Santa Tereza no Rio de Janeiro, para onde fui em 1946 depois de casar-me e assumir a cátedra na Faculdade Nacional de Filosofia. Ali estavam os Monteiro, o casal de pintores Maria

Ao refletir sobre o cenário artístico dos anos 30 e 40, Morais sugere que o período é marcado pela proliferação de “ateliês coletivos”, pois os artistas se organizavam em “grupos, núcleos, sindicatos”, fundavam “clubes e sociedades”, além de buscarem promover seus próprios “salões”, para divulgação dos trabalhos realizados. Havia um apoio incipiente do Estado e da iniciativa privada que, de acordo com seus respectivos papéis e possibilidades, atuaram no sentido de agenciar o desenvolvimento de um “circuito” de arte no Brasil. Com efeito, no país ainda havia carência de espaços institucionais que promovessem a divulgação e a circulação das obras; a ideia de um “mercado” de arte era ainda rudimentar.<sup>204</sup> Especificamente sobre o cenário artístico carioca, Bueno esclarece:

No caso do Rio de Janeiro nos anos 30 e 40, o mundo artístico se caracterizava pela precariedade - falta de material para o trabalho, de escolas de arte, de agentes comerciais, de locais de exposição - e pela indefinição. Existiam apenas referências artísticas diluídas, não havia ainda um sistema de convenções. [...], deparamo-nos com um universo fragmentado, coalhado de referências dispersas.<sup>205</sup>

Nesse panorama, Bueno ainda diferencia que nos anos 30 e 40, no Rio de Janeiro, o esforço pela “construção” de um circuito de arte torna-se maior que as “ruínas” do sistema artístico acadêmico; tais “ruínas” se tornariam apenas “mais um fragmento”, incorporado no sistema plural de visualidades que se esboçava.<sup>206</sup> A autora distingue que, enquanto no cenário de constituição da modernidade e do modernismo europeu, os artistas partem em busca do “exótico” e do “estrangeiro”, com o intuito de ampliar uma “cultura visual unitária”, que se mantinha erguida sob um “universo em ruínas” (este definido “pela desestruturação da tradição normativa acadêmica”), o cenário modernista carioca de 30 e 40 se orienta por outros fatores.<sup>207</sup>

---

Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, mundialmente famosos, o pintor Carlos Scliar, o saudoso crítico de arte Rubem Navarra e os nossos vizinhos e amigos, os ceramistas Anna e Adolpho Soares, num ambiente onde pairava talvez a sombra de Isadora Duncan, que lá – dizem – se havia hospedado e para onde iam frequentemente à noite Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Heitor Grillo e Cecília Meirelles.” LOPES, José Leite. *Uma história da Física no Brasil*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2004. p. 35.

<sup>204</sup> MORAIS, F. Anos 30/40: efervescência artística. In: *Projeto Arte Brasileira: Anos 30/40*, 1987, p. 7-11.

<sup>205</sup> BUENO, M. L. Os Mundos da Arte de Milton Dacosta. In: *Perspectivas*, 1994/1995, p. 268.

<sup>206</sup> BUENO, 1994, p. 269-270. Seguem descritas pela autora algumas alterações próprias àquele contexto: “O cinema americano, que se popularizava no período, e a publicidade, que se desenvolvia por intermédio das empresas estrangeiras, introduziam variantes visuais novas no cotidiano da vida urbana carioca. O carnaval de rua, que se sofisticava, e o teatro de revista se transformavam num dos pólos mais ricos e inovadores das pesquisas imagéticas. As fronteiras entre erudito e popular eram fluidas. A arte acadêmica, o único segmento organizado, muito restrito, não conseguiu fazer frente à expansão que ocorria no meio artístico, tendo acabado marginalizada pelas tendências emergentes.”

<sup>207</sup> BUENO, 1994, p. 269.

Primeiro, certos preceitos técnicos utilizados na pintura tradicional terão ainda extensivo uso na atuação dos modernistas brasileiros, sobre o que a autora especifica: “A maior parte dos artistas do período preocupou-se mais com questões relativas ao domínio do *métier*, do que com a elaboração de uma problemática ou a criação de uma linguagem.”<sup>208</sup> Depois, o cenário artístico brasileiro fica, de certa forma, “isolado” em relação ao contexto internacional, diante da “crise política na Europa” e dos desdobramentos da 2ª Guerra.<sup>209</sup> É nesse ponto que a vertente dos artistas estrangeiros aqui radicados ganha sua importância, sobre o que Bueno distingue:

Não havia necessidade de se voltar para o exterior em busca da pluralidade, ela era parte integrante daquele mundo. Artistas brasileiros retornavam do exterior com formações diversas. Imigrantes e refugiados de guerra se fixavam trazendo novas perspectivas artísticas.<sup>210</sup>

Desse modo, podemos entender a contribuição dos artistas estrangeiros aqui radicados no período da 2ª Guerra como tendo o duplo papel de continuidade e atualização dos hábitos modernizantes, esboçados no país desde o momento de transição do século XIX para o século XX. Os artistas estrangeiros promovem, nos locais onde buscam refúgio, ocasiões para um intenso convívio artístico-cultural, prolongando a experiência da “arte boêmia”, fazendo contraponto à obstinada dinâmica da arte acadêmica. E no contexto da boêmia, não apenas se convive, mas, ao conviver, incentiva-se o diálogo entre os diversos tipos de arte e cultura; das possibilidades de diálogos, transnacionais e intersemióticos, desdobram-se então as atualizações; um processo que fica bem ilustrado pela fala de Bueno:

Criou-se em Santa Teresa, na primeira metade da década de 1940, uma convivência inusitada entre intelectuais, artistas de renome e jovens de origem humilde, como Dacosta e Djanira. Embora um segmento expressivo de artistas e pessoas influentes circulasse pela boêmia, até 1940, os encontros intelectuais permaneciam circunscritos aos salões da zona sul, como o que acontecia na residência de Aníbal Machado, em Ipanema. A guerra veio romper com esta rotina, transformando o Hotel

---

<sup>208</sup> BUENO, 1994, p. 270.

<sup>209</sup> BUENO, 1994, p. 270. “A crise política na Europa e, a seguir, a Segunda Guerra deixaram o país isolado, sem contato com o exterior. Em decorrência, a produção artística se constituiu em torno das referências disponíveis. A visualidade que se configurou, apesar da heterogeneidade das tendências dominantes, foi invariavelmente figurativa, priorizando os temas sociais, nacionais e populares, os assuntos e as paisagens locais. Os pintores que se iniciaram no Rio, no decorrer da década de 1930, terminaram desenvolvendo e fixando uma obra sintonizada com este quadro estilístico.”

<sup>210</sup> BUENO, 1994, p. 270.

Internacional e a Pensão Mauá - onde estava alojada grande parte dos artistas refugiados - nos principais pólos de reunião do meio, no Rio de Janeiro. [...]. Com a agitação provocada pelo contingente estrangeiro recém-chegado e as trocas que se estabeleciam, o mundo artístico carioca foi se sofisticando.<sup>211</sup>

Devemos ressaltar, por fim, que a estadia dos artistas radicados no Brasil também envolvia lidar com reflexões sobre suas nacionalidades, diante do processo de “expatriação” a que foram submetidos. Vieira e Szenes, por exemplo, tornaram-se “apátridas”, a nacionalidade francesa lhes seria concedida apenas em 1956. Assim, o convívio com artistas e intelectuais brasileiros também tinha a sua importância no sentido de “aprovisionar” os artistas exilados no ajustamento ao novo ambiente em que se inseriam. Moraes resalta a presença constante de músicos e poetas nos contextos da Pensão Mauá e do Hotel Internacional, sugerindo que poesia e música atuavam como “polos sensíveis” a influírem sobre o cotidiano dos artistas plásticos. As histórias daqueles “tempos de guerra”, narradas pelo autor, nos levam a entender que a poesia e a música, como “trilha sonora” a embalar a meditativa passagem dos dias de exílio, proviam os artistas plásticos com uma sensibilidade peculiar.<sup>212</sup> As palavras de Valéria Lamego, no contexto de seu ensaio “Dois mil dias no Deserto”, sintetizam bem o que buscamos expor, no tocante à trajetória do exílio:

Recuperar a história desse período, pouco registrada em nossa bibliografia, é mais do que um desafio. É trazer para os dias atuais os resquícios de um tempo marcado pela angústia, pela dor, pelo silêncio e intolerância do Estado, pela invasão da intimidade e pelos duros golpes, mas também pontuado pela alegria fugaz de alguns momentos e pela alegria perene dos grandes encontros.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> BUENO, 1994, p. 273-274.

<sup>212</sup> MORAIS, 1986, s/p.

<sup>213</sup> LAMEGO, 2007, p.3.



## CAPÍTULO 3 – A SEREIA E A RAINHA: VIEIRA DA SILVA NO BRASIL E VIEIRA DA SILVA PARA O “MUNDO”

*Harpa-sofá (um quadro de Vieira da Silva)*

Repousa na harpa-sofá  
A mulher com o filho pródigo,  
Sirène bleue nonchalante,  
Veio da terra de Siena  
Talvez medieval ou chinesa.  
Eis o grande no minúsculo:  
Da minha infância é que veio  
Ou do tempo que virá.<sup>214</sup>

### 3.1. O tempo lírico da lembrança e a cadência secular

Sobre o momento em que Vieira e Szenes deixam a Europa em função do exílio, diria a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, amiga do casal: “Não imagino muito bem Maria Helena no Brasil. Ela própria só pode imaginar-se talvez noutra continente, como a sereia que atravessa os mares não por decisão das suas forças, mas por comando de azares tremendos.”<sup>215</sup> Tratava-se dos “azares” ou das “crises” que rondavam o contexto europeu em fins de 1930, e que resultariam no acontecimento da 2ª Guerra Mundial (1939-1945). Quanto à figura da “sereia”, Bessa-Luís se reporta a um dos ícones que Vieira insere em alguns de seus trabalhos como um reflexo do “desenraizamento” em se veria envolvida.<sup>216</sup>

A obra *A sereia*, de 1936 (fig. 40), foi realizada cerca de três anos antes do início da guerra, mas ganharia conotações relacionadas ao exílio, tornando-se um trabalho estimado por Vieira. Certa vez, tendo visto a referida tela no ateliê da artista, Bessa-Luís demonstrou interesse em adquiri-la, sobre o que Vieira lhe teria respondido: “Não a vendo, é o meu talismã. Seguiu-me na minha viagem para o Brasil.”<sup>217</sup> A artista cria uma identificação com a figura da sereia, da mesma forma que outras alusões ao “mar” e às “navegações” se fariam presentes em suas composições. São lembranças de seu país de origem, que ganham ressignificações “míticas” diante do contexto da guerra.

<sup>214</sup> In: PICCHIO (Org.), 1995, p. 377. O poema foi originalmente publicado em 1942, em *Mundo enigma*.

<sup>215</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 50.

<sup>216</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 41.

<sup>217</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 51.

No quesito das memórias de Portugal relidas sob um tempo “mítico”, devemos lembrar as ilustrações feitas por Vieira para a crônica *Evocação lírica de Lisboa*, de Cecília Meireles, tratando-se de um texto que, segundo Pereira, foi publicado pela primeira vez em 1945, na *Atlântico: Revista Luso-brasileira*. Conforme a autora, na publicação o texto já vinha acompanhado das ilustrações, em meio às quais a figura da sereia desponta, acompanhando o ressurgir da paisagem lisboeta. Trata-se de uma interface onde literatura e pintura dialogam sob os desígnios da imaginação e da memória, pois, ainda conforme Pereira, enquanto Cecília busca “aproximar-se” de uma Lisboa imaginária, Vieira precisa “recuperar a cidade que não tem mais”, tratando-se, porém, de uma recordação que é, para a artista, bastante “concreta”; Pereira distingue: “Uma está como que reinventando, outra está recuperando pela memória.”<sup>218</sup>

É Vieira quem se mostra apta a recuperar Portugal pela memória, apesar dela procurar conceber suas ilustrações através de metáforas líricas, “evocativas”, semelhantes às de Cecília. O quadro *A sereia* (1936) une duas referências a Portugal, os versos de Camões, que Vieira seleciona e transcreve em letras coloridas para a pintura, além de reminiscências da decoração da chamada “sala das sereias”, no Palácio Nacional de Sintra, um ambiente que Vieira costumava frequentar em sua infância.<sup>219</sup>

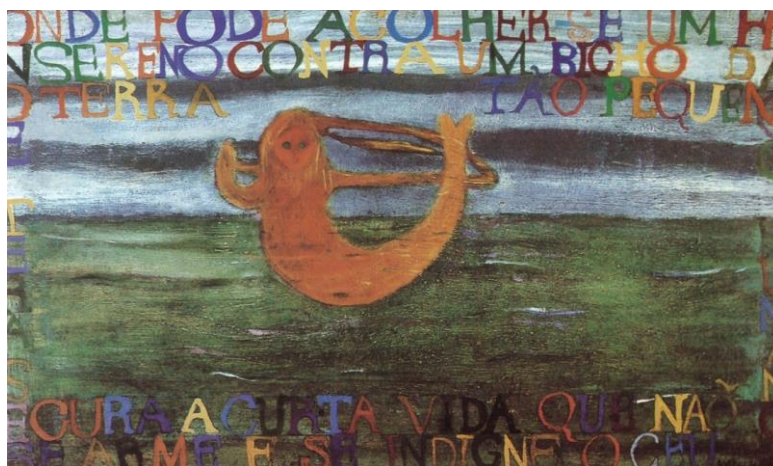


Figura 40 - Vieira da Silva. *La sirène*. 1936. Óleo sobre madeira, 30 x 61 cm. Col. Particular, Portugal.

<sup>218</sup> PEREIRA, A. R. T. *Viagens e Souvenirs: uma conversa entre Cecília Meireles e Vieira da Silva*. Campinas: 2008. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp. p. 40 - 41. “A duas compreendem muito bem o sentido de evocação. Cecília tenta, então, aproximar-se de Lisboa. Vieira da Silva, no Rio de Janeiro, tem de recuperar a cidade que não tem mais. Para uma é o mar filtrado por Pessoa, pelos avós e marido, pelas navegações e pela mitologia. Para Vieira da Silva, Lisboa era uma contingência concreta, algo vivido de modo claro, aí incluindo a experiência marítima que não era só – ou necessariamente – história, mas era uma paisagem tangível como era o Pão-de-Açúcar para Cecília. Uma está como que reinventando, outra está recuperando pela memória.” (2008, p. 56).

<sup>219</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 32.

Sobre o enredo dos motivos decorativos que constituem o teto da “sala das sereias”, Rosenthal descreve: “as sereias atraem o marinheiro de uma caravela para as profundezas do mar”.<sup>220</sup> Trata-se de uma situação semelhante à que encontramos retratada na obra *História trágico-marítima* (fig. 41), embora a artista tenha transformado suas lembranças de infância em um episódio “épico”, nos moldes dos versos de Camões, cantados em *Os Lusíadas*:

No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida!  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade avorrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?<sup>221</sup>



Figura 41 - Vieira da Silva. *História trágico-marítima*. 1944. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

<sup>220</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 33.

<sup>221</sup> O trecho que reproduzimos é a estrofe final do Canto I, conforme consta em: CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

São os últimos quatro versos da estrofe que Vieira seleciona para transcrição em *A sereia*, embora os versos também nos informem o contexto da tela *História trágico-marítima*, onde se constrói, de certa forma, uma situação de desamparo humano. Para Aguilar, esse quadro possui um propósito análogo ao da conhecida *Nau dos imigrantes*, de Lasar Segall, embora o autor reconheça que a tela de Vieira concentra um apelo mais dramático, devido à grande onda que, no “horizonte marítimo”, absorve “navio e tripulantes”.<sup>222</sup>

A onda gigante que Vieira constrói se configura por feixes espiralados, em meio aos quais algumas pessoas aparecem enredadas, como a serem tragadas pelas águas. As espirais da onda são “matéricas” em demasia, quais raízes ou “tentáculos” que se embrenham no nada absoluto, reinante em mar aberto. São “águas” ou “raízes” sufocantes, que parecem carregar um interminável pesadelo. Mesmo as pessoas que permanecem dentro da embarcação não tem chance frente os desígnios da onda, tornam-se também parte dela; é como a situação da guerra, da qual se toma parte a contragosto, sendo difícil decidir “navegar” para o lado oposto da correnteza.

E se a “correnteza” traria Vieira, como uma sereia malfadada, para o Brasil, os trabalhos que a artista aqui realizaria só poderiam seguir o curso natural de sua produção, espelhando o momento vivido; o momento da guerra, que exigia nuances “figurativas” em sua pintura. As figurações permitem que Vieira represente “miticamente”, dramaticamente, os sentimentos advindos da situação do exílio. Observemos como a prevalência dos elementos figurativos nas telas do período brasileiro seria traduzida para a poesia, através da reunião de adjetivos convocados por Murilo Mendes nos primeiros versos do poema que ele dedica à Vieira:

Maria Helena Vieira da Silva

Diurno e noturno  
Longo e breve  
Másculo e feminino  
Onda e serpente  
Água metálica  
Chama rastreante  
É o bicho que habita  
Na escadaria do século  
Entre o sibilar das granadas  
E a saudade dos minuetos.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> AGUILAR, 2007, p. 41.

<sup>223</sup> MENDES, M. In: PICCHIO (Org.). , 1995, p. 351.

Os adjetivos utilizados pelo poeta evocam imagens das telas de Vieira, assim como nos reportam a detalhes de sua poética criadora, ou mesmo de sua vida. Os versos “Diurno e noturno/Longo e breve” nos remetem, respectivamente, à sucessão e à cadência da passagem do tempo, sendo que o passar das horas é um fator importante na definição do método de criação da pintora. Já o par de opostos “Másculo e feminino”, além de nos fazer lembrar a ligação de Vieira e Szenes, reforça a contraposição de adjetivos que fundamenta a estrutura do poema, assim como reitera as “qualidades” plásticas das telas da artista, fundadas na duplicidade metafórica da forma (ou do símbolo) modernista.

“Onda e serpente/Água metálica/Chama rastreante” pode trazer à tona, na mente dos leitores do poema, elementos da tela *História Trágico-Marítima*, cuja onda parece ser “rastreante” como uma “serpente” ou mesmo como “chamas”, visto que a característica fluida da água se perde, em função de elementos mais corpóreos, como o fogo ou o metal. “Chama rastreante” também evoca, entretanto, a tela *O incêndio II* ou *O fogo II* (fig. 42), toda composta por altas labaredas, sob as quais se esconde um castelo ou uma cidade, possivelmente atingida por uma bomba incendiária. Reforcemos que as duas obras mencionadas – *História Trágico-Marítima* e *O incêndio II* – foram realizadas em 1944, ano em que Murilo originalmente publica o seu poema.<sup>224</sup>



Figura 42 - Vieira da Silva. *O incêndio II* ou *O Fogo II*. 1944.  
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Col. Particular, França.

<sup>224</sup> O poema consta no livro *As metamorfoses*, o qual, segundo datação da filóloga Luciana Stegagno-Picchio, é escrito entre 1938 e 1941, mas é de fato publicado em 1944. Conforme consta em: FRANÇA, G. *A Harpa, o Quadro e a Sereia: Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes*. BOLETIM DE PESQUISA NELIC. Dossiê Murilo Mendes, v.3. 2010/1. p. 21.

Quanto aos versos “É o bicho que habita/Na escadaria do século/Entre o sibilar das granadas/E a saudade dos minuetos”, fica clara a referência ao momento do exílio, que se dota de um tom musical pacífico e saudoso frente o ritmo abrupto das explosões de guerra. A “escadaria do século” parece longa demais, pois o tempo de espera em um exílio pode causar a impressão de ser muito maior do que é em realidade. Mas, além desse tempo que transcorre como o subir de uma escada no avançar do século, a “escadaria” também é, para Macedo, uma referência aos muitos degraus do prédio principal do Hotel Internacional.<sup>225</sup> Por sua vez, o termo “bicho”, que irá aparecer por quatro vezes no poema, se refere ao apelido de Vieira, pelo qual Szenes carinhosamente a tratava, assim como os amigos próximos.

Athos Bulcão, em depoimento publicado no catálogo *Tempos de Guerra*, especifica que Szenes e Vieira se tratavam por “bicho-sol” e “bicho-lua” (sem determinar a cada qual os respectivos artistas correspondiam), uma particularidade que também acrescenta sentido ao “diurno e noturno”, expressão com a qual Mendes opta por iniciar e terminar o seu poema.<sup>226</sup> O fato de Mendes fazer alusão aos dias e às noites no primeiro e no último verso confere ao poema uma ideia de continuidade, o que está de acordo com a tônica de pesquisa, lenta e progressiva, que embasa o processo criador de Vieira. Trata-se do processo empreendido por alguém que, segundo o poeta, “tece uma trama há mil anos”, lançando-se, dia e noite, na evolução da figurativa “escadaria” de muitos séculos.

Bicho nervoso  
Minucioso  
Tece uma trama há mil anos  
Que se transforma com a luz.  
Em contraponto às formas  
Da cidade organizada.

E o bicho minucioso  
Pesquisa sua perfeição,  
Bicho diurno e noturno.<sup>227</sup>

A temporalidade “secular” das obras de Vieira, sugerida por Murilo em seu poema, é vivida pela artista dentro do espaço da cidade. O poeta alude ao “contraponto” que a trama pictórica de Vieira faz em relação “às formas da cidade organizada”, devendo-se destacar que, nos cenários construídos pela artista, prevalecem “espacialidades”

---

<sup>225</sup> MACEDO, 2012, p. 89.

<sup>226</sup> BULCÃO, A. Bicho-sol, Bicho-lua. In: MORAIS, 1986, s/p.

<sup>227</sup> MENDES, M. In: PICCHIO (Org.)., 1995, p. 351.

arquiteturais, urbanísticas, que são desarranjadas ou reordenadas pela ação da temporalidade. Já sobre a temporalidade da poesia aplicada à obra de Arpad Szenes, Murilo também iria propor:

É um homem singular, cuja vida e cuja obra se inscrevem nos antípodas da vulgaridade mecanicista de nosso tempo. [...]. Descartando as modas extremistas, obedece a seu ritmo interior e busca uma ordem remarcável por seu refinamento e suas ressonâncias musicais, em que as pausas malarmáticas de silêncio são sempre de rigor. Obra que nos ajuda a reencontrar o charme da vida, nossa nobreza original, nosso pudor mais que nunca ameaçado pela fúria do século.<sup>228</sup>

Enquanto a obra de Vieira avança pelas escadas seculares, revolvendo as formas da cidade, como se fossem ruínas deixadas pela ação do olho de um furacão, a que se segue um labirinto luminescente, a obra de Szenes é, segundo Murilo, o extremo oposto da “fúria do século”, é um reencontro vital com a reserva e a nobreza. A pintura de Szenes resiste às profusões do tempo e das formas, devido ao seu refinamento e às “pausas”, que, mais do que o movimento ágil, marcam o seu ritmo.

Ambos os artistas possuem sua medida própria para estabelecer uma pesquisa visual sobre o mundo. Navarra afirma sobre a obra de Szenes: “Jamais êsse pintor acabaria um quadro num dia. Sob a instigação poética do tema, sucedem-se as ‘experiências’, palavra que êle repete sempre.”<sup>229</sup> Por sua vez, em entrevista concedida em 1958 para o *Diário Popular*, quando perguntada por que motivos, “práticos” ou “intelectuais”, teria buscado Paris, Vieira da Silva afirma:

Vim para Paris unicamente por motivos intelectuais, em detrimento de qualquer motivo prático. Para estudar a arte e para conhecer o Mundo, pois parecia-me que através de Paris, mais do que em qualquer outro lugar, se podia ter uma ideia mais completa do pensamento do Mundo. [...].<sup>230</sup>

Na sequência, perguntada sobre o que lá havia encontrado como diferencial, se comparado a Lisboa, Vieira especifica: “Em Paris, descobre-se o mundo ‘*in loco*’, por

---

<sup>228</sup> MENDES, M. Arpad Szenes, In: RODRIGUES, M. T. P. (Org.). *Contemporâneos: mostra do Acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes*. Apresentação Gilvan P. Ribeiro. Texto crítico de Leila Maria F. Barbosa, Marisa Timponi P. Rodrigues. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 1997. p. 30.

O original do texto de Murilo, em francês, referente ao livro *Papiers*, consta em *Poesia completa e prosa*, p. 1598. A tradução do poema no catálogo referenciado foi feita, por Gilvan Procópio Ribeiro.

<sup>229</sup> NAVARRA, 1966, p. 181.

<sup>230</sup> VIEIRA DA SILVA, M. H. Entrevista para O Diário Popular. In: *Jornal da exposição Vieira da Silva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, 1988.

outros meios. E Paris povoa o espaço com as suas invenções. Se eu não tivesse vindo para Paris na altura precisa – 1928 – não teria podido continuar a trabalhar.”<sup>231</sup> A esse respeito, conclui: precisava “partir para o espaço desconhecido, e em Paris podia encontrá-lo.”<sup>232</sup>

A artista nos diz sobre uma necessidade de estranhamento, sobre deixar o ambiente familiar de Lisboa, indo em busca do “espaço desconhecido”, conforme Gisela Rosenthal faz destacar, no título de seu estudo sobre Vieira. Porém, não se trata de um desconhecimento pleno e, sim, premeditado, pois a artista sabe que em Paris encontra-se o desconhecido. Desconhecer e encontrar constituem uma “antonímia” na fala de Vieira, pois o desejo de partir para o desconhecido não significa elucidar a incógnita do “não saber”, mas apenas apropriar-se dela.

Todavia, quando se sabe aonde se encontra o desconhecido, subentende-se que dele já foi decifrada uma parcela, impedindo que se “ganhe” o desconhecimento pleno. Em síntese, no momento em que encontramos o desconhecido, também o perdemos, nos restando sempre partir novamente a sua procura. É como um eterno jogo de portas, onde se deve testar continuamente a porta seguinte, para descobrir o próximo mundo imaginário que se abrirá diante das vistas.

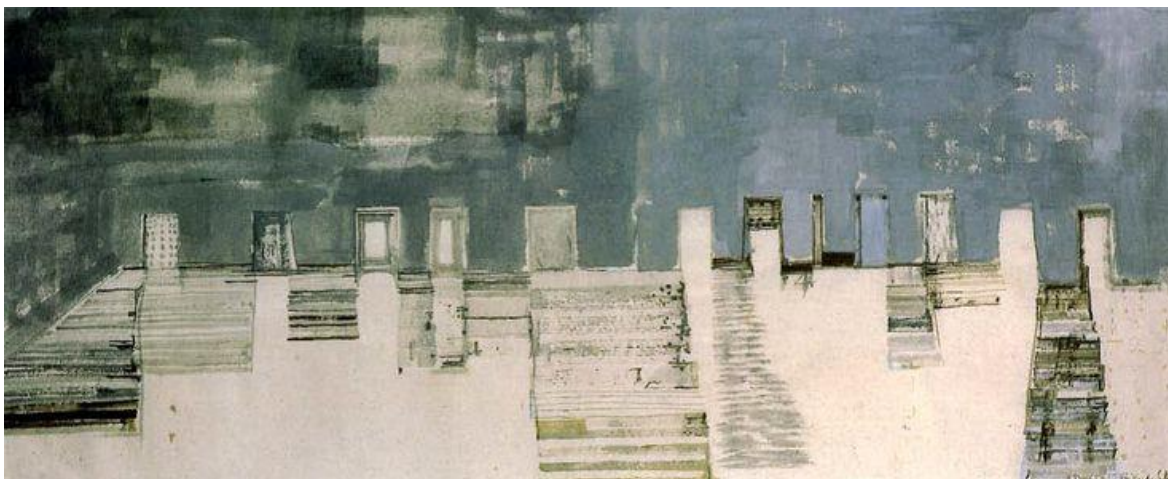


Figura 43 - Vieira da Silva. *As treze portas*. 1972. Têmpera s/ papel da china, 50 x 121 cm. FASVS, Lisboa.

A obra *As treze portas* (fig. 43), realizada por Vieira em 1972, ilustra essa situação, referente a uma procura perene por novos e surpreendentes espaços e visões. É devido a essa incessante “procura” que a definição de um percurso para a produção de Vieira se torna uma tarefa diferenciada, porque a artista está sempre apta a investigar os novos

<sup>231</sup> VIEIRA DA SILVA, 1988, s/p.

<sup>232</sup> VIEIRA DA SILVA, 1988, s/p.



espaços encontrados atrás das portas que ela abre, ou das portas que, sozinhas, se abrem diante dela, na convergência entre a pesquisa intencional e a imaginação. Ruben Navarra diria o mesmo sobre a obra de Arpad Szenes:

Na arte de Szenes, há sempre uma porta aberta à visita de nova Miragem, pois a pintura nunca se “consolida” no sentido do acabado clássico – as formas pertencem de fato ao mundo da imaginação pura – sua matéria incorpora-se à tela, mas como as sombras aos seus corpos.<sup>233</sup>

Mendes também nota o diferencial das “sombras” na obra de Szenes; conforme o poeta, Szenes tem uma “predileção pelos tons brancos, no meio dos quais ele consegue paradoxalmente captar e mostrar o lado noturno das coisas.”<sup>234</sup> É a partir da oposição entre os “signos da matéria” e a ordem do “mundo invisível”, imaterial, que Szenes consegue retirar um “lado noturno” do extremo uso da tinta branca. Sobre a oposição entre a natureza (a matéria) e o espiritual (o imaterial), Murilo ainda complementaria: “Estou certo que ele conhece o alfabeto das plantas, dos peixes, das pedras. Ele entende as metamorfoses e se mostra atento, seja aos signos da matéria, seja aos do mundo invisível.”<sup>235</sup>

As pinturas de Vieira e Szenes nos dizem desta síntese indeterminada, que varia entre a “concretude” e o “estranhamento” do espaço, entre o caráter físico-químico da matéria e o aspecto incorpóreo das sombras e das luzes, um jogo de oposições que parece embasar certo magnetismo que suas telas exercem sobre o observador. O magnetismo também advém da concepção lírica dos trabalhos, definida, em certa medida, pelo forte vínculo de ordem conceitual com a natureza, a despeito da concretude das “coisas”. Entenda-se, nesse caso, o uso do termo natureza no sentido daquilo que é referente ao “mundo natural”, sendo diverso do “mundo da cultura”, esta, construída pelo homem.

Da mesma forma que Murilo se refere ao conhecimento de Szenes sobre o “alfabeto das plantas, dos peixes, das pedras” – um alfabeto lírico, próprio às metamorfoses de um pintor-poeta –, a relação entre o “natural” e o “construído” pode ser inferida a partir de uma pequena saudação enviada por Murilo, por ocasião do aniversário de Vieira, em junho

---

<sup>233</sup> NAVARRA, 1966, p. 182.

<sup>234</sup> MENDES, M. In: RODRIGUES, M. T. P. (Org.), 1997, p. 30.

<sup>235</sup> MENDES, M. In: RODRIGUES, M. T. P. (Org.), 1997, p. 30.

de 1960, ocasião em que o poeta afirma: “Viva a bicho que, mesmo quando constrói a flor da terra, constrói sempre no alto.”<sup>236</sup>

Construir a “flor da terra” equivale a construir a “flor” que não está no “alto”, que não é “abstrata”. Mas, segundo Mendes, a excepcionalidade da arte de Vieira reside no fato da pintora construir a “flor da terra” – uma flor figurativa, sólida como o chão – “sempre no alto”. Nesse sentido, a pintura de Vieira sempre se eleva, não do figurativo ao abstrato, mas, acima dos dois, pela atitude “lírica” de se construir a “flor”.

A flor, uma referência do mundo natural, é uma referência lírica, diferente do ato de “construir”, que exige certo esforço de racionalização. O homem constrói cidades e extermina “flores”, Vieira reconstrói cidades em suas obras, como se fossem “flores” elevadas.<sup>237</sup> Temos, então, o aspecto lírico da obra de Vieira definido por uma conjugação entre o mundo natural e a esfera da cultura, entre a natureza que inspira e as coisas que o homem constrói. Algumas vezes, também as coisas que o homem destrói, através da guerra.

### 3.2. Monumento e testemunho

No sentido oposto do que buscara em Paris, quando vem para o Brasil, Vieira da Silva não se guia por “motivos intelectuais”, mas por motivos “práticos”. O solo brasileiro não poderia lhe propiciar a “vastidão do Mundo”, conforme almejava, mas lhe traria abrigo. Seria difícil encontrar outra forma de definir vida e obra de Vieira da Silva no Brasil sem pensarmos na ideia de acolhimento. Aqui ela não poderia prosseguir na mesma orientação que seus trabalhos vinham assumindo em Paris, pois não estava diante do enigma do mundo que buscara, mas diante de um abrigo que a acolhera. Não se tratava mais de construir uma memória da cidade, do “mundo”, mas de lidar com a memória no sentido de “trauma”. Tanto que a obra *Abrigo antiaéreo* ou *O metrô*<sup>238</sup> (fig. 44), realizada em 1940 – no momento de sua vinda para o Brasil –, irá abordar justamente o tema do acolhimento, ou do “refúgio” ante a perseguição. Sobre essa obra, explica Aguilar:

---

<sup>236</sup> Murilo Mendes [cartão postal] Roma, 08 jun. 1970 [a] bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

<sup>237</sup> Basta olharmos as ilustrações feitas para *Evocação lírica de Lisboa*, de Cecília, ou para *Janelas Verdes*, de Murilo, para nos darmos conta de como Vieira constrói suas cidades como se fossem “flores elevadas”.

<sup>238</sup> Na exposição que Vieira da Silva realiza no Museu Nacional de Belas Artes, em 1942, a obra será exposta com o nome *Abrigo antiaéreo*.

Torna-se retrospectivamente evidente que a artista já havia pressentido o corredor do metrô como um lugar de refúgio contra os bombardeios. A pintora associou essa situação de desamparo à dos primeiros cristãos refugiados nas catacumbas, de onde a presença de uma personagem paramentada por uma túnica, em meio a outras trajadas como em nossos dias, [...]. O conjunto é tratado à maneira de um afresco pompeiano subitamente revelado. Uma estrutura espacial induz uma significação pática exprimindo a mesma situação humana mediante circunstâncias históricas e sociais diferentes.<sup>239</sup>

O autor destaca que Vieira exprime a situação do “refúgio” aludindo a dois tempos históricos diferentes, ou seja, a figura com a túnica nos leva a criar uma identificação entre a perseguição dos “primeiros cristãos” e a situação de desamparo das pessoas diante dos bombardeios da 2ª Guerra. Não se trata de explorar, de forma engajada, o tema da guerra, mas de aludir, de forma contemplativa, ao aspecto do “humano”, que repercute através das gerações. Nesse mesmo sentido, referente aos símbolos de escrita que integram a composição, Aguilar afirma que eles assumem um caráter hieroglífico, requerendo do observador o empenho em “uma decifração incessante”, de onde se destaca a legibilidade da palavra “AFETHO”, no canto superior direito da obra.<sup>240</sup>



Figura 44 - Vieira da Silva. *Abrigo antiaéreo ou Le métro*. 1940. Guache sobre cartão, 47 x 97,5 cm. Col. Metropolitano/Depósito na FASVS, Lisboa.

Na contínua busca por tal decifração, também conseguimos ler, sobre a cabeça do homem de terno que aparece no exato centro da composição a palavra “AQUI”, escrita em

<sup>239</sup> AGUILAR, 2007, p. 35.

<sup>240</sup> AGUILAR, 2007, p. 100.

amarelo e laranja. Prosseguindo para a direita, no sentido habitual da leitura no ocidente, encontramos o monossílabo “JA” (em tons de cinza), tendo sido a letra “A” duplicada logo abaixo, nos fazendo enxergar uma apagada letra “Z”, pintada em tom sobre tom. Como essa primeira letra “Z” se faz quase invisível, o caminho natural, no jogo de semelhanças da percepção visual, é que busquemos, alguns ladrilhos adiante, uma segunda letra “Z”, agora pintada de forma destacada, na cor preta. Por fim, na trajetória do olhar, só nos resta chegar à palavra “AFETHO”, também destacada em tons que variam do cinza ao negro. Formamos a frase “AQUI JAZ AFETHO”; o afeto de toda a humanidade diante do mundo em guerra.

*O metrô* é, em certo sentido, uma “lápide”, um monumento que vela pela memória, buscando nos dizer sobre o homem velho que, a cada segundo, se vai, para dar lugar à humanidade renovada. De acordo com Seligmann-Silva, a ideia das lápides “constitui o núcleo antropológico da memória enquanto *vis*, ou seja, como força vital e construtora da identidade que é oposta à memória como *ars* (procedimento mecânico de arquivamento e recuperação de informações).”<sup>241</sup>

Sob os auspícios da memória enquanto *vis*, Vieira da Silva nos fala, através dessa obra, que é preciso resguardar no subterrâneo o afeto que carregam as coisas da vida comum. É preciso resguardar pessoas, animais e instrumentos, tais como um jogo de chá e uma máquina de escrever, sendo todos elementos que se pode visualizar em *Le métro*. A máquina de escrever pode simbolizar a perpetuação de dados culturais da humanidade, ou seja, uma reserva da linguagem, que nos caracteriza como humanos. A alusão à linguagem fica clara também pela presença dos símbolos de escrita e, no geral, o conjunto adquire um metafórico sentido “arqueológico”, tanto quanto “monumental”.

No ano de 1988, o caráter de monumento presente na obra *O metrô* se comprovaria definitivamente. Uma releitura do guache de 1940 seria transposta, como uma espécie de “intervenção urbana”, no espaço arquitetônico da recém-construída *Estação de metro Cidade Universitária*, em Lisboa. As intervenções plásticas seriam executadas pelo artista Manuel Cargaleiro, sob as orientações de Vieira da Silva. Detalhes do painel iriam se subdividir por toda a estrutura da estação, e outros acréscimos seriam idealizados por Vieira para serem integrados ao novo espaço. Dentre os acréscimos, podemos destacar uma citação de Sócrates, pintada ao centro de uma parede quadriculada: “não sou ateniense,

---

<sup>241</sup> SELIGMANN-SILVA, M. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: *Remate de Males*, 2006, p. 99.

nem grego, mas sim um cidadão do mundo”; e a mensagem geral dos personagens e hieróglifos de *O metrô* seria, dessa forma, decodificada.<sup>242</sup>

O guache retrata figuras relativamente anônimas, “cidadãos do mundo” que partilham os mesmos sentimentos – os mesmos sofrimentos – ao estarem reunidos no refúgio do metrô. Os caracteres da maioria dos personagens parecem ser consoantes ao século XX, mas outros paramentos e artefatos – com destaque para os ideogramas – recuperam as raízes primevas da civilização. O trabalho encontra eco em um passado distante porque nos fala de zelar pelo bem geral da humanidade.

Vieira e Szenes são dois dos personagens possíveis de se identificar na composição, eles ocupam o extremo esquerdo do painel, encontrando-se abraçados. De frente um para o outro, entreolhando-se fixamente, eles reúnem forças, numa atitude de apoio mútuo diante das adversidades. Ao seu lado, a figura vestindo túnica se revela como um dos personagens mais emblemáticos da composição, nos remetendo ao palco da filosofia clássica, tal como a frase de Sócrates que seria acrescentada para as intervenções na estação de metrô; aliás, nas intervenções a figura de toga ganha destaque, sendo reproduzida em separado, como adorno exclusivo de algum ponto da estação.

Outra figura que parece ter se originado na multidão anônima de *O metrô* é o protagonista da obra *O calvário*, de 1942 (fig. 45). Nessa obra, destaca-se um grupamento de pessoas, cujas conformações se assemelham às que Portinari iria desenvolver nas suas telas *Os retirantes* e *Criança Morta*, ambas de 1944. O corpo do personagem que ocupa centralmente a organização do grupamento de pessoas é composto por módulos quadrangulares, semelhantes aos que vimos na obra *O metrô*. Todos os demais personagens que se encontram em primeiro plano na tela parecem direcionar seu olhar para aquela figura dilacerada, que exhibe ainda uma “perna de pau”. Por sua vez, é a figura petrificada e cabisbaixa a única a estar de frente para o observador da tela, de modo que

---

<sup>242</sup> *Câmara municipal de Lisboa: Azulejos na Estação de Metro da Cidade Universitária*. Disponível em: <<http://www.cm-lisboa.pt/em/equipments/equipment/info/azulejos-na-estacao-de-metro-da-cidade-universitaria>>. Acesso em: 08 fev. 2015. No referido site, descreve-se da seguinte maneira os aspectos do painel central (correspondente ao guache de 1940), em relação ao restante das intervenções: “Estruturado num fundo de malha quadrangular, à semelhança de um painel de azulejos, de grande coerência estética, representa um aglomerado de pessoas que se refugiaram no metro de Paris para escapar aos bombardeamentos da II Guerra Mundial, retratando simbolicamente uma multidão anônima com a sua heterogeneidade característica. No entanto, é possível identificar algumas figuras: uma vestida à maneira do Renascimento (Damião de Góis?), outra envergando uma toga clássica (Sócrates?), um personagem com uma máquina de escrever (Mário de Sá Carneiro?), e ainda o auto-retrato de Vieira frente a Arpad. A restante criação plástica da estação deriva essencialmente deste painel central.”

somos também convidados, talvez intimidados, a observá-lo como alvo de condolências, tornando-nos, assim, testemunhas.

A própria Vieira da Silva alude ao caráter “testemunhal” que buscou conferir a esse quadro; colocando-o como “uma espécie de parêntesis” em relação ao restante de sua produção, ela afirma que seu propósito ao realiza-lo era precisamente “ser testemunha dos acontecimentos contra a guerra.”<sup>243</sup> Segundo Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, o sentido do testemunho vincula-se à ideia do sobrevivente de guerra, que, tendo passado pela experiência de um campo de concentração, precisa buscar subterfúgios para continuar zelando por sua própria vida. A vontade de sobreviver pode significar, para alguns, garantir o testemunho dos acontecimentos, embora muitos sobreviventes prefiram se calar diante do acontecido.<sup>244</sup> Assim, o que está em jogo, em *O calvário*, é a dinâmica do “sobrevivente” de guerra que, sendo testemunha, convoca a todos para que também o sejam.



Figura 45 - Vieira da Silva. *Le calvaire*. 1942. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Musée de la Résistance, Paris.

A ambientação plástica desse trabalho parece guardar algo do momento que sucede a uma explosão ou um incêndio; talvez a explosão ocorrida na tela *O incêndio II* (fig. 42). O calor amarelado das labaredas ainda permanece, devido ao predomínio dos tons de terra, que nos transmitem uma sensação de resiliência. Por outro lado, as árvores presentes

<sup>243</sup> As informações sobre o relato ouvido por Vieira consta em: ROSENTHAL, 1998, p.46-47.

<sup>244</sup> AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, 2008, p. 25-26.

no cenário não parecem esboçar a mínima reação, são árvores espinhosas, compostas por galhos secos retorcidos, que cortam como facas, perfuram como lanças, constituindo um ambiente que é o cúmulo do desamparo, frente a algo terrífico que já aconteceu. Não se sabe até que ponto as árvores, assim como as pessoas irão se restabelecer; os galhos das árvores repartem o espaço, assim como são repartidos os corpos dos personagens, e ambos estão entregues ao “destino”, conforme nota Rosenthal em seu comentário sobre a obra em questão:

A inexorável configuração rítmica e formal dos corpos humanos, por outro lado, que os reduz a simples marionetes, antecipando na sua simplificação formal as figuras das cartas de jogo de futuras pinturas, persiste na simbiose indissolúvel do ser humano com o espaço, no qual está entregue ao seu destino.<sup>245</sup>

Da passagem acima, apuramos dois pontos importantes na obra de Vieira: o primeiro refere-se ao fato de que alguns motivos ou detalhes que a artista constrói em seus quadros são usualmente retomados por ela em trabalhos posteriores; por exemplo, a configuração quadriculada dos corpos dos personagens de *O metrô* é retomada na constituição do “sobrevivente” de *O calvário*. A segunda questão envolve o vínculo entre o “ser humano” e o “espaço”, fator que Rosenthal atribui a heranças buscadas por Vieira na arte dos renascentistas italianos; quando as estruturas arquitetônicas eram postas em analogia com as conjunturas do corpo humano, o que Vieira traduz, à sua maneira, para o contexto modernista.<sup>246</sup> Durante a sua estadia no Brasil, a artista estudaria, de diversas maneiras, o vínculo figura humana/espaço, embora, após o seu regresso à Paris, em 1947, fosse ocorrer certa estabilização nas suas pesquisas pictóricas, prevalecendo destacadamente os espaços “desabitados”.

Essa “virada” que ocorreria no pós-guerra é corroborada pela abordagem de Vallier, que ressalta o “novo alento” que a Arte abstrata receberia após 1945, em detrimento da perda de vitalidade e do “academismo” que marcaram certo “retrocesso” da abstração em 1939 (quando eclode a 2ª Guerra). Na década de 1950, Vallier então destaca a atuação dos artistas americanos e afirma que “a parte mais viva da arte, em todo o mundo, evolui sob o signo da abstração.”<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 46.

<sup>246</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 15-17.

<sup>247</sup> VALLIER, 1986, p. 23.

Existe uma problemática em torno das diretrizes que orientam os trabalhos realizados por Vieira da Silva no Brasil. Conforme assinala Macedo, os estudiosos geralmente atribuem ao período de exílio um caráter de “descontinuidade” entre os progressos plásticos alcançados antes da guerra e o que a artista passará a produzir no pós-guerra. As obras correspondentes ao momento do exílio não seriam observadas como pontos relevantes na carreira da artista, sendo o fatídico período geralmente caracterizado “como um momento de estagnação de um processo criativo ativo antes da guerra, ou como um momento de maturação e reflexão”.<sup>248</sup> Nesse último caso, conforme a autora, geralmente se entende tais “reflexões” não como progressos no pensamento plástico da artista, mas no sentido contrário, como “um tempo de latência e de retorno às experiências da juventude.”<sup>249</sup>

Consideremos, entretanto, que na fase anterior à 2ª Guerra – década de 1930 – Vieira apenas dava início à sua carreira e às suas pesquisas pictóricas sobre o espaço/tempo, enquanto a década seguinte, 1940, já corresponde à etapa do exílio. Não existe aí tempo hábil para que a artista – ao completar 32 anos no mesmo mês de junho em que embarca para o Brasil – já definisse e consolidasse uma poética precisa e uniforme. O período brasileiro somente poderia corresponder ao curso natural de seus desenvolvimentos plásticos, sendo difícil estimar o que teria acontecido (que outros percursos Vieira e Szenes tomariam?) caso não tivesse existido a guerra e o exílio.

Cogitar que os caminhos pictóricos trilhados por Vieira e Szenes poderiam ter sido outros, no final de 1930, é da ordem da fantasia, enquanto a 2ª Guerra é fato consolidado. Naquela altura, Vieira ainda não tinha definições claras e certas sobre os caminhos de sua pintura, embora avançasse nas pesquisas sobre o espaço/tempo. Poucas foram as exposições que ela realizara antes do exílio e as mostras que ela realiza no Brasil, apesar de terem a sua importância, não seriam bem recebidas pela crítica.<sup>250</sup> Tanto que, na bibliografia referente ao período brasileiro, sobressaem os escritos de Murilo Mendes e Ruben Navarra, como a erigirem a obra de Vieira da Silva e Arpad Szenes, buscando “traduzi-los” e apresenta-los ao contexto artístico nacional – ou mesmo internacional.

---

<sup>248</sup> MACEDO, 2012, p. 35-36.

<sup>249</sup> MACEDO, 2012, p. 35-36.

<sup>250</sup> Diversas fontes citam que Vieira realiza exposições individuais no Museu Nacional de Belas Artes, em 1942, e na Galeria Askanazy, em 1944, ambas no Rio de Janeiro. Em 1946, expõe com Szenes em Belo Horizonte, no Palácio Municipal. Contudo, em seu depoimento a Carlos Scliar, que consta no catálogo *Tempos de Guerra*, Vieira diz que apenas Szenes expõe em Belo Horizonte.



Se Vieira inicia sua carreira alcançando seus primeiros progressos plásticos na década de 1930, tais acréscimos prosseguem conforme a solicitação das circunstâncias no contexto brasileiro. E se, após o exílio, Vieira evitaria voltar ao seu momento no Brasil e falar sobre o assunto da guerra, é porque já havia dito o suficiente através da produção correspondente àquele período. Trata-se de uma produção que, de fato, não sai à procura do “espaço” e do “Mundo” libertos, sai em defesa deles, em defesa de um tempo transcendente da liberdade.

### 3.3. Antes, durante e depois da Guerra

A tela *A guerra* ou *O desastre*, realizada por Vieira em 1942, é outra das composições emblemáticas que marcam o período brasileiro. Trata-se de uma obra baseada em um relato sobre o conflito mundial, que a pintora ouvira de uma senhora polonesa também refugiada no Brasil; mais especificamente, um relato sobre o bombardeio que ela presenciara em uma estação, testemunhando o desespero de soldados e civis.<sup>251</sup>

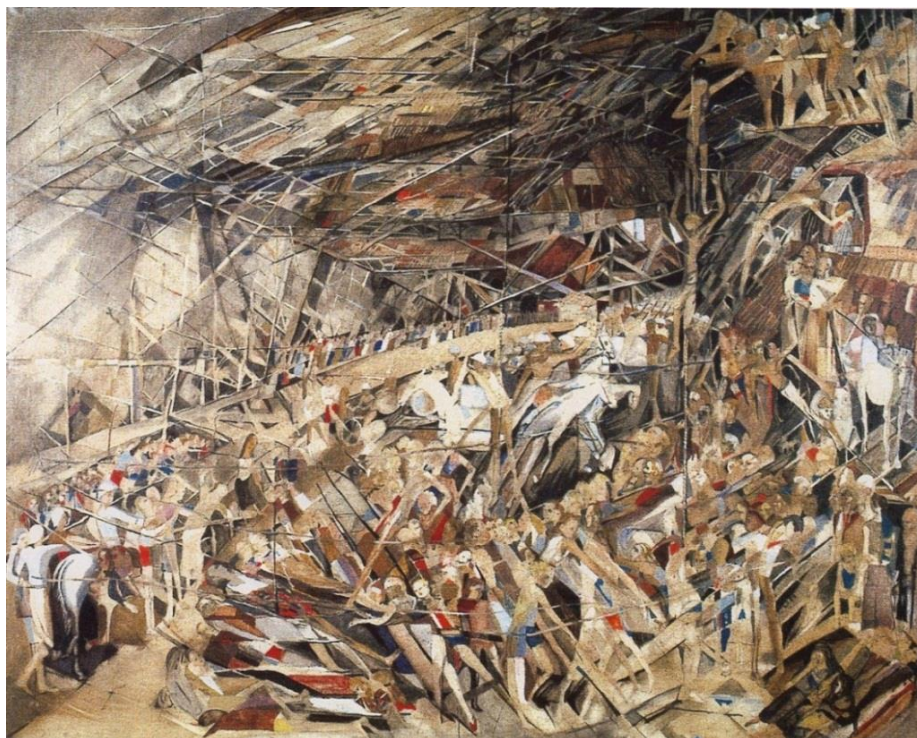


Figura 46 - Vieira da Silva. *Le Désastre ou La Guerre*. 1942. MNAM/ CNAC-GP, Paris.

<sup>251</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 44-45.

Com efeito, a estrutura compositiva de *O desastre* sugere a configuração de uma estação de trem ou metrô, instituindo-se como “plataforma” que sustenta o jogo rítmico de um entrelaçamento caótico de corpos. Por outro lado, sob a inspiração do relato, vigora a investigação do espaço plástico, destacando-se a “linha” perspectivada que parte da porção esquerda do quadro e faz uma curva em direção ao “ponto de fuga”, sobre o que as observações de Kahnwiller sobre o Cubismo nos ajudam a esclarecer:

A percepção visual humana se organiza em linhas retas e curvas, aplicadas de forma regular. O mundo natural não possui estas formas, nem linhas regulares. Mas elas estão firmemente enraizadas no homem. Elas são as premissas para toda visão objetiva. [...]. Sem o cubo não haveria para nós a sensação da tridimensionalidade dos corpos, nem poderíamos conceber as variedades destas três dimensões sem a ajuda da esfera e do cilindro.<sup>252</sup>

Na obra *O desastre* (fig. 46), assim como nas duas obras de mesmo título, *O jogo de cartas*, (figs. 47 e 48), respectivamente datadas de 1937 e 1942, verifica-se o uso da linha curva na construção da perspectiva. O espaço “cúbico” das câmaras de Vieira cede lugar à conformação de um espaço “esferoidal”, que sustenta um questionamento sobre os aspectos próprios à percepção visual humana. Apesar disso, os aspectos plásticos de *O desastre* (1942) possuem maior complexidade do que os aspectos que orientam os outros dois trabalhos (figs. 47 e 48), demonstrando variações da pesquisa plástica sobre o espaço/tempo, realizada por Vieira no período que antecede a guerra bem como no contexto brasileiro.



Figura 47 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes*. 1937.  
Óleo e plumbagina sobre tela, 73 x 92 cm.  
Coleção Particular.



Figura 48 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes* ou *La mort du roi de pique*. 1942. Guache sobre cartão, 40 x 50 cm. Col. Gilberto Chateaubriand/MAM/RJ.

<sup>252</sup> KAHNWEILER, 1988, p. 261.

Tanto *O desastre* (fig. 46) quanto *O jogo de cartas* ou *A morte do rei de paus* (fig. 48) datam de 1942, mas, enquanto nesse último trabalho a “linha” imaginária da perspectiva constitui uma parede semelhante à de um corredor egípcio, naquele outro a suposta “parede” se prolonga para o teto do ambiente, gerando uma “deformação” do espaço perspectivado. Na complementação da solução compositiva para esse espaço destaca-se o uso de decomposições especulares, similares às que se pode encontrar em obras próprias ao Cubismo Analítico. Quanto à “batalha”, motivo central dos dois quadros, em o *Jogo de cartas* (1942) ela ocorre em um nível fantasioso e de limpidez figurativa, enquanto na tela *O desastre* o combate ganha densidade e movimento, através de estruturas formais que parecem dialogar com o Futurismo italiano.

Se compararmos *Jogo de cartas* (fig. 48), realizada em 1942, com *Jogo de cartas* (fig. 47), de 1937 – devendo-se notar que esta última foi realizada antes do exílio –, veremos que a ordenação límpida do espaço, fundada no uso das cores vivas e reverberantes, perde lugar para a constituição de um corredor escuro e misterioso. Por sua vez, as cartas, antes pensadas apenas como um jogo de formas e cores no espaço, ganham vida em função de um combate; o combate que narra a morte do rei de paus. Na cena de luta são emblemáticas as duas figuras suspensas que estão a se enfrentar, havendo um contraponto simbólico entre a flor branca nas mãos de uma delas e a adaga nas mãos da outra. Dois corações também as circundam, um deles em azul, o outro em vermelho, marcando os dois blocos opostos das cartas do baralho. O embate paira sobre um “cortejo”, composto pelos demais personagens da cena, que devem tomar partido de um ou de outro combatente. No chão, em primeiro plano, cartas com imagens simetricamente invertidas se assemelham a lápides, enquanto no canto superior direito da composição se destaca uma enigmática “carta/espelho” ao fundo da cena de confronto.

A figura dúbia da carta/espelho mostra, simultaneamente, uma dama no quadrante superior e um coringa, de cabeça para baixo, no quadrante inferior da carta. Além disso, conforme podemos observar nos detalhes abaixo em destaque, essa carta/espelho (fig. 50) nos faz recordar a *Mulher ao Espelho* de Picasso (fig. 51), e parece ser uma variação do detalhe que se encontra no extremo inferior direito do *Jogo de cartas* (1937) – fig. 49. Em todas as três obras, temos figuras “invertidas” que se conjugam; no trabalho de 1937 (fig. 49), se destaca uma adaga cravada no coração da imagem simbiótica, enquanto na obra de 1942 (fig. 50) a figura ganha uma “sombra”, parecendo sair do espelho como um fantasma de feições expressivas. Por fim, as duas “damas” compostas por Vieira se aproximam do

trabalho de Picasso devido às cores recortadas que constituem os seus “corpos”, além da própria ideia da inversão “especular”, que coloca as três imagens como exemplos pictóricos do conceito de *mise en abyme*, conforme trabalhado por Dällenbach. Para esse autor, a presença e o reflexo de espelho dentro das pinturas tem o propósito de reforçar o intercâmbio entre o “interior” e o “exterior” da tela, ultrapassando os limites de uma superfície que possui duas dimensões.<sup>253</sup>



Figura 49 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes* (detalhe). 1937.



Figura 50 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes* (detalhe). 1942.



Figura 51 - Pablo Picasso. *Mulher ao espelho*. 1932. Óleo sobre tela, 130,2 x 162,3. MOMA, N.Y.

Por um lado, as damas espelhadas compostas por Vieira podem ser observadas como alegorias da pintura, ou seja, são ícones que reiteram a capacidade mimética – especular – que a imagem pictórica possui. Por outro, podem também ser entendidas como alegorias da liberdade, inserindo-se numa tradição iconográfica da pintura francesa, o que se pode verificar ao observarmos a carta do baralho temático sobre a Revolução Francesa, *Liberte des cultes*, feita por Jacques-Louis David (fig. 52).

Em seu livro, *O corpo da Liberdade*, Jorge Coli analisa o famoso quadro de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, argumentando que essa obra se distancia de seu contexto original de produção, ao ser perpassada por um caráter “sincretico” relacionado à Revolução Francesa ou às aspirações republicanas. O autor destaca a existência de uma “crise da alegoria” na pintura do século XIX, pois, se no contexto do Antigo Regime, no século XVII, tinha-se o auge dos desenvolvimentos da pintura alegórica, instala-se uma crise referente a esse código “absolutista” diante das transformações culturais operadas em fins do século XVIII.<sup>254</sup>

<sup>253</sup> DÄLLENBACH, 1991, p. 19.

<sup>254</sup> COLI, J. *O corpo da Liberdade*, 2010, p. 69-73.

Para analisar a figura da liberdade pintada por Delacroix, Coli então recupera as definições alegóricas de Cesare Ripa no tratado *Iconologia* (fins do século XVI), e as confronta com as alegorias que integram outro tratado, de finais do século XVIII – *Iconologie par figures, ou traité complet des Allégories, Emblèmes, etc.*, de Gravelot e Cochin (1791) –, alegando ser este uma tentativa “tardia” de atualizar aqueles primeiros escritos, quando o absolutismo entra em decadência.<sup>255</sup>

Ripa descreve dois tipos de Liberdade, “a Liberdade clássica, filosófica, que repousa sobre o domínio de si” e a “Liberdade adquirida pelo valor”, tratando-se de “uma liberdade ativa, que se obtém pela conquista”. Ambas são representadas por figuras femininas, mas, enquanto a Liberdade clássica tem a cabeça recoberta por um “barrete frígio”, traz um “cetro” na mão direita e se faz acompanhar pela figura de um “gato”, a Liberdade ativa “traz uma arma numa das mãos – uma clava – um boné na outra, e aos pés uma canga quebrada.”<sup>256</sup>



Figura 52 - Jacques-Louis David. *Liberté des Cultes*. Final do século XVIII.



Figura 53 - Jacques-Louis David. *Cartas de baralho*. Final do século XVIII.

<sup>255</sup> COLI, 2010, p. 71-73. Coli afirma que a alegoria tem origens no Renascimento, devido à necessidade de celebrar e exprimir ideias filosóficas e morais por meio de imagens. Porém, entre os séculos XV e XVI não há uma linguagem sistematizada sobre a alegoria, sendo que a *Iconologia*, de Cesare Ripa, publicado no fim do século XVI, ditaria o modelo para a pintura dos séculos XVII e XVIII. Instala-se uma crise da alegoria no fim do século XVIII, pois o código alegórico era indissociável do Antigo Regime, não sendo viável atualizar o dicionário de Ripa. O autor define a alegoria como um “personagem com alguns atributos encarnando uma ideia abstrata.” (2010, p. 69-72).

<sup>256</sup> COLI, 2010, p. 71-72. A ideia do barrete frígio deriva dos costumes da Roma antiga, quando os escravos a serem libertos eram identificados pelo uso do barrete. O cetro na mão direita simboliza a ideia do homem como senhor de suas paixões, enquanto a figura do gato designa o seu caráter de animal independente.

Nas atualizações da Liberdade clássica, feita pelo tratado de Gravelot e Cochin, permanecem o barrete frígio, o cetro e o gato, acrescentam-se pássaros que voam ao longe e um oceano infinito no plano de fundo (segundo Coli, como reflexos de um “pré-romantismo”). Também se incluem “alguns instrumentos e alguns livros”, cuja função é indicar “que as artes e as ciências florescem sob a Liberdade”. Quanto à Liberdade ativa, a clava é substituída por uma lança: “Na ponta da lança se encontra o barrete frígio: [...]. A Liberdade pisa a canga partida; ao seu redor existem personagens ainda escravos, carregando às costas o jugo: [...], Liberdade e Revolução se superpõem num processo sincrético.”<sup>257</sup> Em seguida, o autor trata de demonstrar como a alegoria pintada por Delacroix recupera e atualiza essa alegoria da Liberdade ativa, descrita por Gravelot e Cochin.

Segundo Coli, *A liberdade guiando o povo* apresenta “uma solução única e sem posteridade direta, no seio da crise da alegoria”, sobre o que autor ainda acrescenta: “Delacroix soube enfeixar elementos antigos e atuais, eruditos e populares, retomando a história recente da Liberdade como imagem e como aspiração política.”<sup>258</sup> Mas o autor igualmente destaca que, não apenas na tela de Delacroix, mas em trabalhos de outros pintores, assim como numa série de objetos populares, desde louças a cartas de baralho, a alegoria da liberdade sofreria modificações. Trata-se do reflexo de uma expansão ocorrida na prática da gravura, na segunda metade do século XVIII, que leva à multiplicação e à popularização de “neologismos visuais” da figura da Liberdade, como um último alento, frente à crise da alegoria. Dentre outros objetos, Coli destaca os “baralhos revolucionários”, onde a usual figura da rainha seria então substituída “por quatro Liberdades: da Imprensa, do Culto, das Artes e do Comércio”.<sup>259</sup>

A carta de baralho projetada por David no contexto da Revolução Francesa (fig. 52) é um exemplo de substituição da figura da “rainha” por uma alegoria que representa a *Liberdade de culto*. A figura da Liberdade traz um cetro ou uma lança cuja ponta é recoberta por um “barrete frígio”, havendo dois livros aos seus pés, onde se lê “Thalmud” (o livro sagrado do judaísmo) e “Coran” (o livro sagrado do islamismo). A imagem é um “neologismo visual” da alegoria da liberdade, onde prevalece a postura da Liberdade clássica, devido à presença dos livros, segundo a descrição de Gravelot e Cochin, mas também devido à própria pose escultórica da figura. O caráter da imagem enquanto carta

---

<sup>257</sup> COLI, 2010, p. 75.

<sup>258</sup> COLI, 2010, p. 71.

<sup>259</sup> COLI, 2010, p. 77-80.

de baralho é garantido pelo coração vermelho, no alto, à direita, indicando que aquela figura é uma variação da tradicional *dame de cœur*.

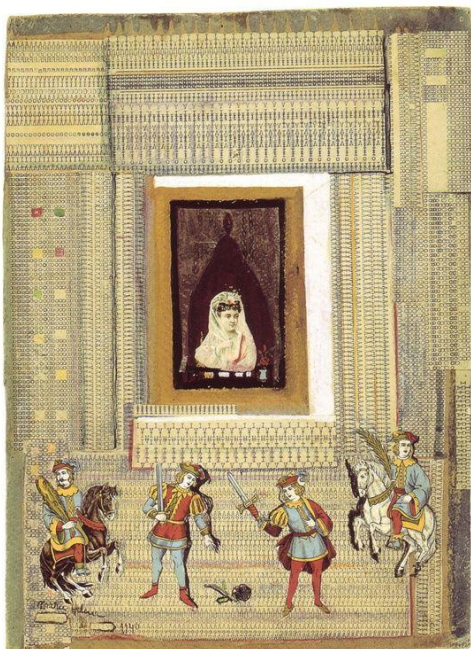


Figura 54 - Vieira da Silva. *La dame de cœur*. 1940. Colagem, técnica mista/cartão, 26 x 38,8 cm. FASVS, Lisboa.

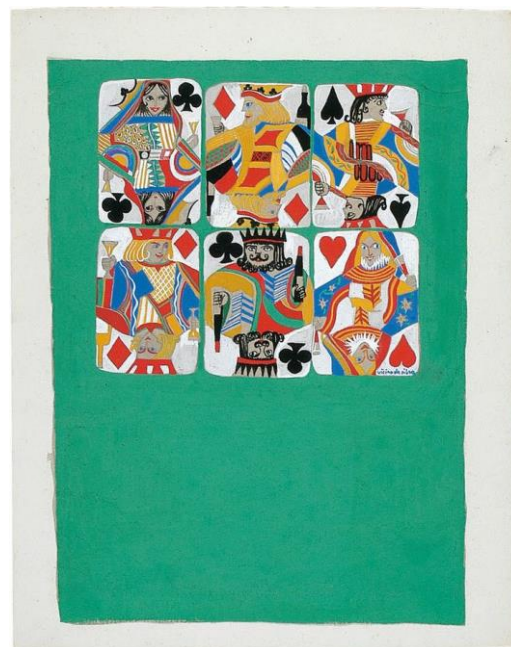


Figura 55 - Vieira da Silva. *Le roi, la reine, le valet*. 1937. Guache sobre papel, 25 x 34,7 cm.

A retomada do pensamento de Coli – sobre o tema da “liberdade” relacionada à crise da alegoria – nos permite entrever que Vieira da Silva não rompe com a arte do passado, ou, mais especificamente, com a pintura de tendência clássica. A artista empreende uma releitura dessa tradição, sob os signos do modernismo, como bem exemplificam os quadros *O naufrágio*, *O Incêndio* e *O desastre*, que reproduzem cenas clássicas de catástrofes e batalhas; sem falar da obra *O metrô*, que retoma, em suas conformações, a superfície de um antigo mosaico.

As próprias “rainhas” ou “damas” que sobressaem em algumas obras de Vieira (figs. 54 e 55) também podem ser observadas como “neologismos visuais” consoantes à uma tradição – ou ao desmanche dessa tradição – iconográfica. São símbolos aos quais se incorporam valores ou virtudes, estes, no caso de Vieira, relacionados à situação da 2ª Guerra, onde o que está em jogo é luta pela liberdade. No entanto, na mesma medida em que sugere significados ao recorrer aos signos do baralho, Vieira não deixa de repensá-los de forma aplicada à pesquisa plástica modernista, muitas vezes conferindo-lhes um caráter intimista.

Na obra *La dame de cœur*, de 1940 (fig. 54), os personagens que ocupam a parte inferior do quadro parecem duelar pela “dama”, cujo retrato ocupa o exato centro da imagem. As bordas do trabalho são constituídas por recortes de papel sobrepostos, nos quais constam inúmeras repetições de “letras” do alfabeto. Tais recortes guardam o aspecto “rústico” de antigos exercícios de datilografia, embora as letras repetidas adquiram certa feminilidade, ressoando os bordados, rendas e flores da fotografia de *La dame de cœur*, ao centro.

Os recortes “datilográficos” também aparecem em alguns cenários de cidades que Vieira realiza, além de se relacionarem a outros símbolos gráficos que a artista desenha ou pinta em trabalhos diversos, sempre havendo essa ideia da repetição e da “anulação” do significado das letras, dos signos, enfim, dos ideogramas. Enquanto na obra *Le roi, la reine, le valet*, de 1937 (fig. 55) Vieira parece estudar as cores, as formas e os signos próprios às cartas de baralho, na obra *Os jogadores de cartas* (fig. 56) tais signos entram em ação, como em um processo de diluição da imagem dos jogadores; a estratégia mental do jogo, a alternância retangular das cartas é o que, por fim, sobressai.

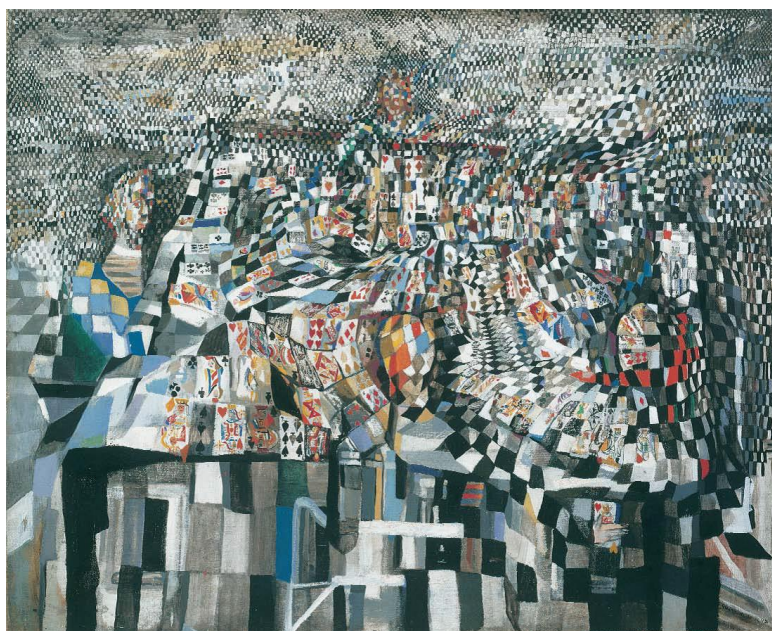


Figura 56 - Vieira da Silva. *Os jogadores de cartas*. 1947-48.  
Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Col. Particular, França.

A solução plástica desenvolvida por Vieira, em 1947-48, na obra *Os jogadores de cartas*, seria idêntica àquela que a artista desenvolve na obra *A partida de xadrez*, de 1943, sobre a qual comentamos no capítulo 2 (ver página 73). A diferença entre as duas é que, na *partida de xadrez*, a armação do tabuleiro é preservada, destacando-se a concentração de



dois únicos jogadores, um frente ao outro, enquanto na obra *Os jogadores de cartas*, o baralho simplesmente toma conta de todo o espaço; mesa e personagens estão a se dissolverem, em função do estabelecimento de um espaço contínuo e indiferenciado.

Tal espaço se concretiza parcialmente na obra *xéque-mate* (fig. 57), de 1949-50, onde Vieira insere o tabuleiro de xadrez no centro de um “nó”, enlaçado no giro do espaço. Os dois jogadores que em *A partida de xadrez* (fig. 33) estavam na iminência de serem absorvidos pelo tapete quadriculado, agora já o foram. Os jogadores não estão mais presentes, resta o tabuleiro, onde se arma a jogada final; esse trabalho poderia representar, então, o *xéque-mate* dado, no início da década de 1950, para a presença das figuras humanas na obra de Vieira da Silva. A necessidade de tais presenças lhe teria servido perfeitamente durante toda a etapa do exílio, mas – já tendo cruzado novamente o oceano, e dessa vez por vontade própria – era tempo da artista novamente rever o curso de seus desenvolvimentos plásticos.

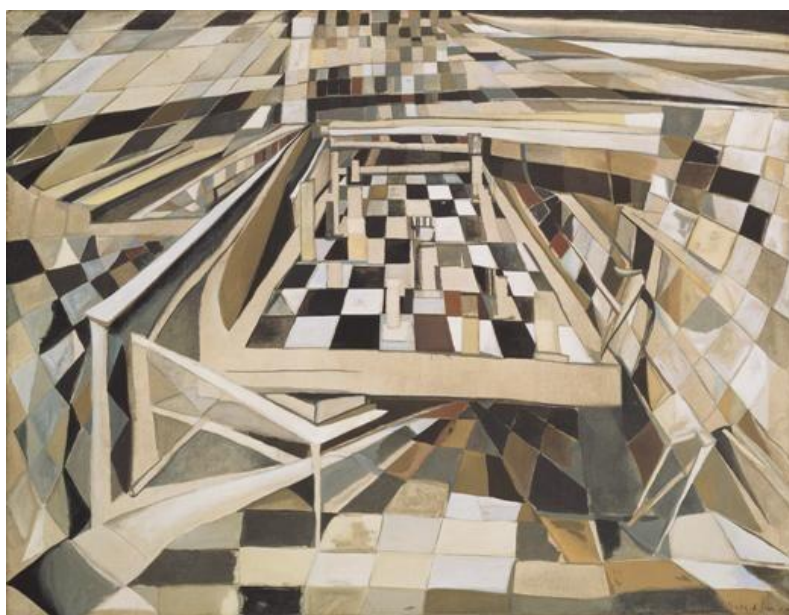


Figura 57 - Vieira da Silva. *Echec et mat.* 1949-50. Óleo sobre tela, 89 x 116. Gal. Alice Pauli, Lausanne.

Com o término da guerra, Vieira já não precisaria mais convocar com veemência em suas telas as pessoas, os atores, os dançarinos, para que eles lembrassem os espectadores da obra de seu “humanismo” ou de sua “fantasmagoria”, ou mesmo de sua equidade enquanto “cidadãos do mundo”. A artista também já não precisaria denunciar ou escrever os testemunhos das restrições de “liberdade” impostos pela guerra; ela podia

voltar plena e simplesmente a fazer suas escolhas; novas escolhas plásticas, dando continuidade à pesquisa “livre”, própria ao pintor modernista.

Sandra Santos explica a ausência de figuração na sua obra pós-exílio: “A sua pintura parece retomar as pesquisas em torno do espaço e da perspectiva que tinha se iniciado antes do conflito, abandonando a figuração em prol de uma representação mais complexa, onde objeto, significado e significante criam uma nova narrativa.”<sup>260</sup> Consideramos, porém, que Vieira não retoma a pesquisa sobre o espaço, a perspectiva e o signo – entre significado e significante – após o exílio, porque ela nunca a abandonou; as pesquisas plásticas realizadas pela artista seguem uma ordem ascendente e contínua, atualizando-se conforme os momentos vividos pela artista.

Vieira assimilou as influências da Guerra e do contexto brasileiro em sua poética, na mesma medida em que, durante toda a sua carreira, recolheu na arte pictórica do passado os elementos necessários para constituírem a sua pintura presente, o seu “inventário de riquezas”. E se ela tinha a destreza de fazer as “atualizações” necessárias em sua pesquisa plástica e poética, ela saberia atualizar o seu momento quando retorna à Paris. É por isso que a carreira de Vieira da Silva irá “deslançar” no pós-guerra, porque a artista acompanha com maestria o compasso da temporalidade “secular”.

Assim como o exílio impôs uma reconfiguração para o seu processo criativo, o regresso à Paris também impõe um “recomeço”, abalizado por novos ritmos, espaços e ambientes. Junto ao processo de “reconstrução” da Europa após a guerra, há um processo de “reconfiguração” da pintura de Vieira. Em 1946, quando a pintora ainda residia no Brasil – embora a Guerra já tivesse findado –, Jeanne Bucher organiza a primeira exposição da artista em Nova Iorque, na Galeria Marian Willard, e, em março de 1947, Vieira voltaria definitivamente para a França – três meses antes de Szenes –, por conta de uma exposição das obras do período brasileiro organizada na Galeria Jeanne Bucher.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> SANTOS, S. O futuro começa agora: 1947-1961, anos de reencontro e consolidação. In: *Escrita íntima*. 2013, p. 148.

<sup>261</sup> Jeanne Bucher será a principal responsável pela divulgação da obra de Vieira da Silva, desde os inícios da carreira da artista. Na década de 1940, a galerista, que resguardava as obras de Vieira realizadas antes da guerra, cuidará para que alguns trabalhos sejam expostos no *Salon des Réalités Nouvelles*, de 1945, além disso, irá organizar uma exposição individual de Vieira em Nova York, em 1946, porém, Bucher acaba falecendo antes mesmos que a exposição acontecesse. Vieira regressaria a Paris sem mais poder contar com a *marchand* e amiga. A divulgação do trabalho da artista prossegue sob os cuidados dos sucessores de Bucher. (Cf. *Au fil du temps*, 2010, p. 56).

### 3.4. O regresso à Paris e a construção do mito

A *Liberação de Paris* (fig. 58), realizada por Vieira em 1944, registra, possivelmente, o episódio de agosto de 1944, quando as tropas francesas recuperam o controle da capital, até então sob o poderio da Alemanha nazista; o fato antecipa o término da 2ª Guerra, que ocorreria logo no ano seguinte, em 1945. Se comparada ao quadro *O desastre* (fig. 46) que, para Vieira, era “um grito contra o absurdo”<sup>262</sup>, e também ao quadro *O calvário* (fig. 45), que era a constatação e o testemunho do absurdo, *A Liberação de Paris* é a expressão de um desejo da artista; fato sugerido pelas pessoas que, no canto inferior direito da obra, caminham pelas ruas da cidade. Tais caminhantes seguiriam a linha da perspectiva até o infinito, para em geral deixarem as telas de Vieira apenas sob o signo da cidade, sob o signo do “espaço” novamente desconhecido de Paris.

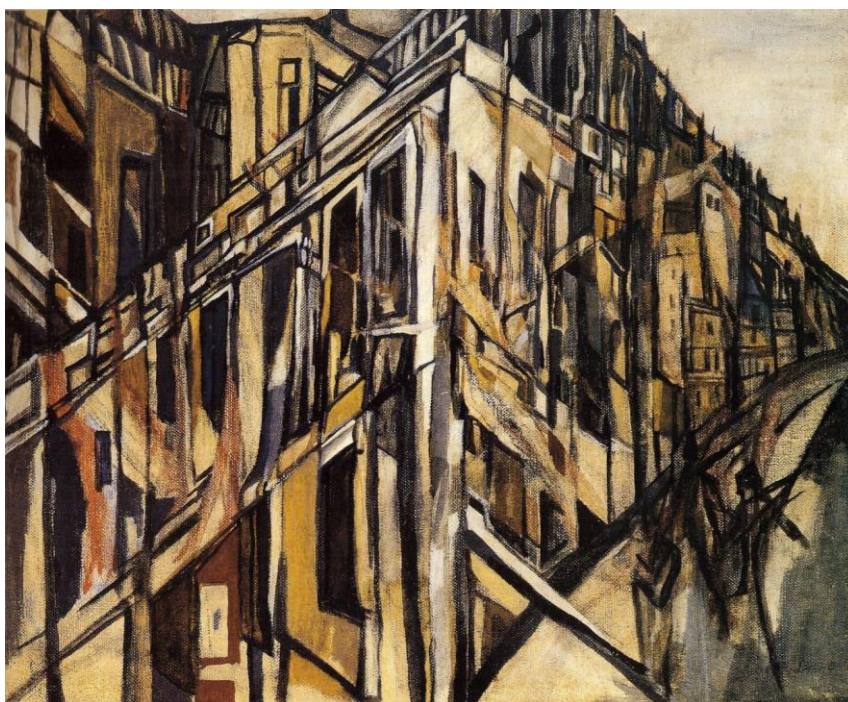


Figura 58 - Vieira da Silva. *A Liberação de Paris*. 1944. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Col. Particular, França.

Na bibliografia ricamente ilustrada que trata da obra de Vieira da Silva, os trabalhos correspondentes à década de 1950 em diante revelam a quase completa ausência de figuras humanas nas suas composições. As exceções na produção da fase avançada da carreira da pintora referem-se à obra *O regresso de Orfeu*, de 1982-86 (obra executada no momento da morte de Arpad Szenes), e a série *A luta com o anjo*, de 1992, ano do falecimento de

---

<sup>262</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 47.

Vieira. Tais indícios sugerem que a presença de “pessoas” nas telas da pintora vincula-se estreitamente a questões existenciais, emotivas, e seus derivados, visto que a mesma presença sobressai na produção realizada no período da Guerra.

Ainda assim, as silhuetas das figuras humanas nas obras mencionadas como exceção são apenas levemente insinuadas, da mesma forma que os contornos dos caminhantes de *A Liberação de Paris* são apenas sugeridos através de traços, tratando-se de simplificações, quando as comparamos com a organização dos corpos dos personagens de outras obras do período brasileiro. Estimamos que se algum de seus trabalhos lhe solicitasse a artista recuperaria, a qualquer tempo, a presença das figuras humanas em suas composições; como para atender trabalhos de ilustração, por exemplo. Mas é importante frisar que os caminhos do pensamento plástico de Vieira da Silva, a partir do pós-guerra, se orientariam inexoravelmente para espaços não só desconhecidos, mas também “desabitados”, e mais “formalistas”. O vínculo com a “realidade” ou com a “figuração” transpareceria sob o recapeamento de um enigma, uma veladura oblíqua que o ameniza.

Obras realizadas por Vieira entre 1947 e 1953, ou seja, no momento de seu regresso à Paris, exibem uma abordagem formalista “inspirada” na guerra, o que se verifica pelos títulos: *A investida dos losangos*, de 1947 (fig. 59), *A batalha das facas*, de 1948 (fig. 60), e *Batalha dos vermelhos e azuis*, de 1953 (fig. 61). Os combatentes de *O desastre* ou de *A morte do rei de paus* depõem suas armas, e, enquanto as pessoas andam livres pelas ruas de Paris, Vieira agora “brinca” de imaginar embates apenas no nível das formas e cores, através do caráter lírico que orienta as tensões necessárias à constituição de suas usuais “tessituras”.

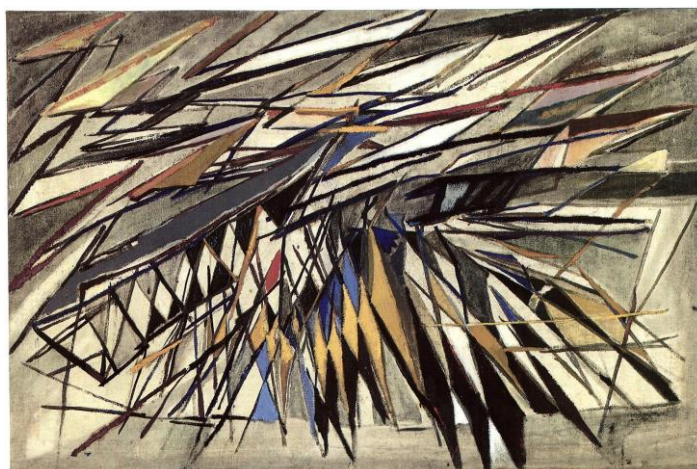


Figura 59 - Vieira da Silva. *La ruée des losanges*. 1947.  
Óleo sobre tela, 74 x 113 cm. FASVS, Lisboa.



Figura 60 - Vieira da Silva. *La Bataille des Couteaux*. 1948. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Col. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Figura 61 - Vieira da Silva. *Batalha dos vermelhos e azuis*. 1953. Óleo sobre tela, 130 x 162 cm. Col. particular, Portugal.

Em um postal enviado de Madri, em 1953, Murilo Mendes remonta, através das palavras, uma batalha imaginária semelhante às que Vieira ensaia nas telas destacadas. O poeta aproveita o ensejo turístico do postal madrileno para escrever:

Uma tourada sofre mil interpretações. Nesta aqui podemos considerar a caça ao estilo figurativo. O touro morre. E quem o mata é o pincel da bicho, mais certo que uma espada. A multidão e os garbosos cavaleiros

saudam bicho. Pelo menos assim os comandamos. Salud! Grande bicho!<sup>263</sup>

A mensagem concentra a grande homenagem à Vieira e à sua obra, cujo bailado entre “figuração e abstração” merece tão amplas saudações quanto as que uma multidão oferece ao toureiro em seu propósito. Os gestos do “capote” – conforme se designa o irrequieto pano vermelho manuseado pelo toureiro – podem ser imaginados como equivalentes aos repetidos movimentos do pincel da artista, enquanto o golpe derradeiro, dado pela espada, equivale à suposta morte do “estilo figurativo”, conforme a metáfora criada pelo poeta. Trata-se do extermínio funcional da figuração, que se destaca no contexto da obra de Vieira no pós-guerra.

Murilo escreve essa positiva mensagem no momento de ascensão da carreira de Vieira, logo após a etapa do exílio, demonstrando a sua percepção sobre aquele momento, pois costumava se atualizar sobre os novos desenvolvimentos da pintora através das cartas. Noutra mensagem enviada do Rio de Janeiro, em 31 de maio de 1947 – apenas dois meses após Vieira ter deixado o Brasil –, Murilo já solicita que a artista lhe envie a opinião dos críticos referente à exposição das obras do período brasileiro na Galeria Jeanne Bucher, evento que teria feito Vieira antecipar-se à Szenes por cerca de 3 meses em seu retorno definitivo à Europa. Diante destas circunstâncias, Murilo também diz à amiga na carta mencionada:

Você nos tem feito muita falta. Mesmo apesar da gente passar às vezes semanas sem se ver, o fato da gente saber que você estava aqui, no Rio, bichaneando, nos dava alegria! E agora Paris, com você deve ser melhor. Esperamos vê-la num futuro não remoto. O Arpad tem pintado coisas muito bonitas, pois, a ausência da amada também inspira. O mito da bicho está crescendo em força e significação plástica e poética.<sup>264</sup>

A construção de uma carreira é a construção de um “mito”, no sentido de que o nome de um artista e a marca de sua obra permanecerão, sobrepujando a mortalidade que o caracteriza como humano. A obra de Vieira cresce em “força e significação plástica e poética” no espaço “mítico” da abstração no pós-guerra, e as duas mensagens de Murilo Mendes, acima transcritas, celebram esse fato como o fecho de um período de incertezas

---

<sup>263</sup> Murilo Mendes [cartão postal] Madri, 13 jun. 1953 [Sem destinatário no cartão]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

<sup>264</sup> Murilo Mendes [carta] Rio de Janeiro, 31 mai. 1947 [a] bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

vivido pela artista. Apesar dos “vieses” estéticos que rondam os debates sobre as obras do período brasileiro, existe certo consenso a respeito de que – conforme resumem as palavras de Bairrão Ruivo –, “para Vieira da Silva, a estadia no Brasil foi particularmente dolorosa e a sua obra reflete o desenraizamento, a saudade e a angústia da guerra”.<sup>265</sup>

Tanto os estudos biográficos sobre Vieira quanto os estudos específicos sobre o período brasileiro narram que a etapa do exílio consistiu em um tempo vivenciado pela artista com muita angústia; e Szenes era o seu suporte, pois a personalidade introspectiva da pintora encontrava complemento no espírito arrojado do companheiro, uma cumplicidade que transparece no conjunto da obra do casal. Considerando que grande parte dos retratos que Szenes faz da esposa correspondem ao momento do exílio, estimamos que, durante o período da Guerra, Szenes “intensifica” a dedicação a esses retratos como um modo de “fortalecer” a esposa, em nível interpessoal e também como um incentivo à continuidade de sua prática artística.

O livro *Escrita íntima*, publicado recentemente, em 2013, contendo a correspondência trocada pelo casal, nos permite idear como se dava o suporte de Szenes em relação à Vieira, de onde a importância do “ateliê” se revela, como um reflexo do cotidiano e motivo de incentivo, simbolizando a partilha existente entre os dois. No hiato que separa o regresso definitivo de Vieira e Szenes à Europa, em 1947, Szenes – estando no Brasil, terminando de resolver assuntos pendentes – escreveria à esposa:

Ontem encontrei num caderno um dos teus poemas filosóficos e fiquei assustado com o teu pessimismo. Dizes que os homens só sabem assassinar, etc., não sabem amar mas dizem que a vida é bela. Etc., etc. Tens razão e não tens. Estou aqui longe de ti, aborrecido, ocupado e a vida é bela, todos os meus sofrimentos valem pelo momento em que recebo uma carta ou sinto que estás contente e também cada dia passado me dá mais esperança e a vida é bela. [...]. Meu amor, não te esqueças de me desenhar o nosso ateliê. O que usas como colcha na cama? Encontraste o *Carpaccio*, a *XX siècle*, a *Cahiers d'art* com a minha gravura, *Kunst* e outros documentos? E os azulejos hispano-árabes, etc.,etc.? As lindas coisas húngaras e checas? Recebi agora mesmo a grande e bela carta e nem sei o que devo fazer, tu dizes sempre que o ateliê é feio, como é possível? Então todas as nossas coisas bonitas desapareceram: *L'ange agenouillé*, o meu grande cavalete com o *Homme trompette*, etc., etc. Tanto faz, a vida é bela mesmo assim.<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> BAIRRÃO RUIVO. *Ateliers: a arte a partir de um espaço*, s/p.

<sup>266</sup> Arpad Szenes. [Carta], [1947] abril 19-20, [Pensão Internacional, Santa Teresa, Rio de Janeiro], [a] Vieira da Silva, [51, Boulevard Saint-Jacques, Paris]. [Autografa]. In: *Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes correspondência 1932-1961*. Imprensa nacional-Casa da Moeda/FASVS. Lisboa: 2013. p. 136-137.

Szenes sugere que Vieira lhe desenhe o ateliê, procurando incentivar que ela mude o seu ponto de vista a respeito do momento vivido, que estava sendo encarado por ela de uma maneira pessimista. Szenes procura fazer com que a esposa modifique sua percepção sobre a aparência da vida, do cotidiano, procurando lembra-la dos objetos belos e significativos que eles possuem, os quais, apenas na intimidade dos dois fazem real sentido, tornando-se incógnitas parciais para o leitor estrangeiro.

Bueno ressalta que, no espaço físico do ateliê, em meio aos objetos diretamente relacionados à produção das obras, existem outros artefatos geralmente “coletados” ou “colecionados” pelo artista, os quais passam a povoar aquele ambiente, revelando mais do que os costumes especificamente artísticos. Trata-se de um “repertório material e simbólico” (“livros, trabalhos nas paredes, gravuras, fotos, objetos coletados”) que conta “das relações” que os artistas “estabelecem com a realidade visual em que operam”; o ateliê se torna “documento histórico”, ou mesmo “etnográfico”.<sup>267</sup>

A ideia de objetos colecionáveis encontrados como apensos do ambiente de criação do artista fica bem ilustrada pela fala de Szenes, pois ele se reporta às qualidades “curativas” ou salutares de uma série de itens cotidianamente colecionados por ele e Vieira em sua casa-ateliê. O local tinha servido de moradia para outras pessoas durante a guerra, de forma que, conforme indica Santos, o ateliê do *Boulevard Saint Jacques* estava “descaracterizado pelas curtas e sucessivas estadas de moradores de ocasião.”<sup>268</sup> Tratava-se, então, de recuperar a ordem, de novamente infundir vida ou significado subjetivo a um contexto “descaracterizado”, ativando a função simbólica, memorialística, que, a cada segundo que se sucede no tempo, se coloca entre o homem e seus objetos.

Não é difícil notar que propósitos semelhantes orientam o empreendimento de Szenes na constante realização dos seus retratos de Maria Helena. Revalorizar a função simbólica dos objetos, infundindo-lhes uma memória vital era o que Szenes fazia em suas pinturas de retrato, renovando o espaço de identificação existente entre ele e a esposa. Dessa forma, a pintura era compartilhada por eles não apenas no ateliê físico, mas num

---

<sup>267</sup> BUENO, M.L. As transformações da condição de artista plástico na modernidade. *Projeto História*, 2002, p. 223-238. Bueno afirma que, no reduto de seus ateliês, os artistas costumam trabalhar “cercados por um repertório material e simbólico estrangeiro ao mundo da arte, produto da coleta individual de cada um, extremamente representativo do universo pessoal e cultural dos indivíduos que construíram aquelas coleções, bastante reveladora das relações que estabelecem com a realidade visual em que operam.” (2002, p. 232).

Daí, o estudo de uma imagem do ateliê pode ser feita, segundo a autora, através de observações sobre “sua forma de organização, dos objetos e documentos que povoam esses lugares, do tipo de utilização que os diferentes artistas fazem do espaço e dos elementos ali contidos, do impacto que esse universo exerce sobre outros artistas, críticos de arte e demais agentes sociais que circulam nestes domínios.” (2002, p. 235).

<sup>268</sup> SANTOS, 2013, p. 148.



sentido de “vida”, de onde o lugar de criação do artista emerge como um espaço onde a memória encontra o mito.

“Ateliê” ou “Estúdio”? Conforme distingue Flórido César, a primeira terminologia deriva do francês antigo, *astelier*, que, em 1332, nomeava as corporações de artesãos da Idade Média, tratando-se de um termo associado às artes mecânicas. Já o termo “Estúdio”, como um derivado do italiano, *studio*, designava, também na Idade Média, a corporação de estudantes, a universidade; no mesmo sentido, ao recuperarmos as nomenclaturas *studeo/studium*, do latim, vemos que elas designam “estudo, aplicação e curiosidade intelectual, gosto afeto, desejo”. No contexto do Renascimento italiano, o termo *studio* é então consoante à busca pelo reconhecimento da pintura como própria às artes liberais, devido ao apelo “intelectual” que orienta o significado do termo.<sup>269</sup>

George Steiner, em *Lições dos Mestres*, observa que na Idade Média e no Renascimento o trabalho coletivo originou “boa parte das grandes obras de arte”. Tratava-se do trabalho coletivo em seu sentido literal, uma criação institucionalizada, organizada em corporações ou ateliês, sobre o que afirma o autor: “os Mestres comandavam equipes de assistentes e de aprendizes. Por trás do grande artista, mãos não tão famosas completavam a paisagem. O ateliê é uma oficina com técnicas de montagem e de substituição que se anteciparam às das fábricas.”<sup>270</sup> Sob essas condições, segundo acrescenta Flórido César, a figura individualizada do artista se apagava, em função das “competências hierarquizadas” que definiam “princípios estéticos disciplinadores”; os artistas eram contratados pelas corporações para cumprirem um ofício determinado.<sup>271</sup>

Todavia, se no Renascimento ainda se aplicava, em alguma medida, o trabalho coletivo em ateliês, também já se iniciavam os grandes impulsos – através de tratados e teorizações – em favor da autonomia da arte ou da “pintura” propriamente dita. Segundo Lichtenstein, os relatos fundadores (histórias e lendas) que contavam as origens da pintura no contexto da antiguidade seriam retomados no período renascentista, conforme os esforços de pintores e tratadistas na defesa de que a arte pictórica “se afirma por meio da teoria”, não apenas pela prática (ofício manual dos artesãos). Em detrimento do status de arte mecânica que a pintura possuía na Idade Média, buscava-se elevar a sua condição ao nível das artes liberais, como eram a poesia e a música.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> CESAR, 2002, p. 12-13.

<sup>270</sup> STEINER, G. *Lições dos Mestres*, 2010, p. 162-163.

<sup>271</sup> CESAR, 2002, p. 14.

<sup>272</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 17-24.

A autora esclarece que nos relatos dos teóricos da antiguidade clássica, à poesia e à música era frequentemente atribuída uma origem divina ou heroica – vinculada a autoridades imemorais –, enquanto à pintura jamais teria sido atribuído “um nascimento tão prestigioso”. A pintura tinha uma “origem inglória”, daí o status social inferior que o pintor ocupava naquele contexto. Enquanto poesia e música eram artes avalizadas por “deuses e heróis” cantados nos mitos, as origens da pintura se distinguiam por vincularem-se a relatos fundadores diversos: “biografias lendárias” como as de Apeles e Zêuxis, relatos fabulosos como os de Narciso, ou outros “lugares de aparição mais ou menos míticos”, como pensamos ser o caso da história da sombra de Dibutades, na narrativa de Plínio, o velho.<sup>273</sup>

São histórias que procuravam exaltar as qualidades da pintura, conferindo-lhe uma origem, recorrendo à exposição de exemplos ou fundando novos mitos e lendas. A pintura não era considerada uma atividade nobre por estar vinculada ao trabalho manual, de forma que tais histórias versavam sobre “o virtuosismo do fazer” (como no caso da rivalidade entre pintores acerca do melhor traço), ou sobre a “habilidade da invenção” (o melhor modo de promover a perfeita emulação, atingida por poucos).<sup>274</sup> Com o passar dos séculos, assevera Lichtentein: “a biografia torna-se relato, o relato, paradigma, até atingir uma idealidade indiferente a qualquer determinação histórica.”<sup>275</sup>

A história da pintura, calcada não em relatos originalmente “sobrehumanos”, mas em histórias da vida dos pintores (biografias), se organiza pela fundação de novos “mitos” ou relatos fundadores plurais, devendo-se reconhecer o valor da contribuição dos teóricos renascentistas para tal feito. Os ideais de autonomia da arte e do artista esboçam-se desde o século XV, embora o paradigma da liberdade de criação, do artista “individual” ou gênio solitário, que vive e cria suas obras quase como um asceta no reduto do ateliê, decorra propriamente do contexto do século XIX, com o Romantismo.

Lichtenstein chama a atenção para o processo de secularização ocorrido na modernidade, quando o “imaginário mítico” perde seu propósito, dando lugar, porém, a novas formas de “substituições simbólicas”. A partir do Romantismo, são formados “mitos” concernentes à “solidão do gênio” e ao inconformismo; ambos se opunham à “ordem das instituições”. No paradigma pictórico da era moderna, as ideias de ruptura e incompreensão tornar-se-iam condições inerentes à própria “criação”.

---

<sup>273</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 17-18

<sup>274</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 17-18

<sup>275</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 18

À medida que se afirma a autonomia da arte, o espaço mítico se seculariza: todas as lendas e os temas são doravante integrados na pessoa do artista. A figura heroizada do artista genial e solitário, permeada de biografias e lendas exemplares, pode ser considerada a derradeira forma de um *topos* reconhecido pela modernidade. [...]. A história se encarregará portanto de transfigurar a ausência de reconhecimento artístico e social, as vidas precárias de pintores que sacrificam muito a suas pesquisas plásticas, e ela o fará por meio de relatos hagiográficos que favorecerão a formação de novas lendas. A força dos velhos mitos, fontes da invenção da representação, é transferida para relatos mais ou menos heroicos da vida do artista.<sup>276</sup>

Tal heroísmo se fundamentava nas capacidades de oposição à tradição, que embasa o surgimento do “mito da vanguarda”; uma nova tradição, feita de rupturas, segundo definiria Compagnon.<sup>277</sup> Quanto aos “relatos hagiográficos”, estes seriam responsáveis por definir os grandes nomes da “revolução pictórica” ocorrida: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Kandinsky, Malevitch, Duchamp e outros, são alguns dos nomes que, segundo Lichtenstein, “se concretizaram em relatos sempre comentados, celebrados, comemorados, de maneira a formar os paradigmas e o único horizonte de referência da atividade pictórica no século XX. Assim nasceu o conceito exemplar de vanguarda.”<sup>278</sup> Notemos, agora, o propósito que Aguilar atribui à carreira de Vieira da Silva e Arpad Szenes, ao buscar definir vida e obra do casal, logo no início do texto para a exposição *Retratos*, ocorrida no Rio e em São Paulo, em 1997:

Ambos entram no mundo artístico com o pesado fardo de desenvolver a criação moderna subseqüente à dos pioneiros Kandinsky, Klee, Picasso, Mondrian entre outros. Para tanto, ele deixa Budapeste e ela, Lisboa para se precipitarem no laboratório de artes do entre-guerras, a Escola de Paris.<sup>279</sup>

Vieira e Szenes precisam – enquanto cúmplices – desempenhar a tarefa de sucessão das tendências da pintura modernista francesa, diante do panorama da História da Arte Moderna, no âmbito da nova Escola de Paris. Pensando nessa questão da “linha” de sucessão dos artistas e das tendências, que se vincula à própria perpetuação dos paradigmas pictóricos, não soa despropositado pensar os retratos de Vieira da Silva feitos por Arpad

---

<sup>276</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 22-23

<sup>277</sup> COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*, 1996.

<sup>278</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 24.

<sup>279</sup> AGUILAR, N. Notas de inverso sobre impressões de verão. In: *Arpad Szenes/Vieira da Silva: retratos*, 1997, p. 5.

Szenes como espécies de “relatos hagiográficos”, os quais, a partir da própria atividade pictórica, visavam instaurar um novo mito (pós-vanguarda).

No contexto da passagem da modernidade ao modernismo, Lichtenstein argumenta que as “hagiografias”, aplicadas à constituição do campo da Teoria e História da Arte, visavam transmutar o “fardo” que os artistas carregavam, conferindo-lhes – quase como “heróis” ou “mártires” – um reconhecimento. Celebrava-se entre ritos e mitos “as vidas precárias de pintores que sacrificam muito a suas pesquisas plásticas”.<sup>280</sup> Nesse sentido, o contexto da 2ª Guerra e o exílio no Brasil formavam o “nicho ecológico” perfeito para que Szenes compusesse, como nunca antes visto, os retratos de Vieira, os quais, tais como hagiografias, tinham o propósito de reverter situações “precárias”, instaurando o mito de Vieira da Silva ou “o mito da bicho”, a que Mendes iria se referir na carta de 1947, apontando o crescimento em “força e significação plástica e poética” da presença de Vieira na obra de Szenes.

Na mesma medida em que se vê a carreira de Vieira da Silva alavancar-se na década de 1950, o “mito da bicho” reluz na obra de Arpad Szenes. Os quatro trabalhos abaixo ilustrados, *Bicho grega* (1943), *Maria Helena XVI* (1945), *Maria Helena XII* (1942) e *No ateliê* (1945) nos transmitem de maneira especial a impressão dos retratos de Maria Helena como imagens “míticas”. *Bicho grega* (fig. 62) insere, pelo próprio título, a imagem de Vieira no universo do “mito clássico”, enquanto *Maria Helena XVI* (fig. 63) possui a aparência translúcida e introspectiva de uma entidade que se divide entre as “paixões” e a “santidade”.

Por sua vez, *Maria Helena XII* (fig. 64) reitera o mito de Narciso, ao sugerir a ideia da imagem na infinitude do espelho. Por fim, a obra *No ateliê* (fig. 65) traz a figura do “casal”, cujo corpo pictórico almeja ser preservado como “escritura” para a eternização de suas almas ou essências, nos lembrando da cultura da civilização egípcia. Esses retratos são quais cápsulas do tempo, que se desprendem da Maria Helena dos anos 1940, infundindo à sua figura um caráter mítico, “atemporal”, que encontra eco na passagem contínua das “memórias” e das “consciências” internas daqueles que os visualizam.

---

<sup>280</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 23

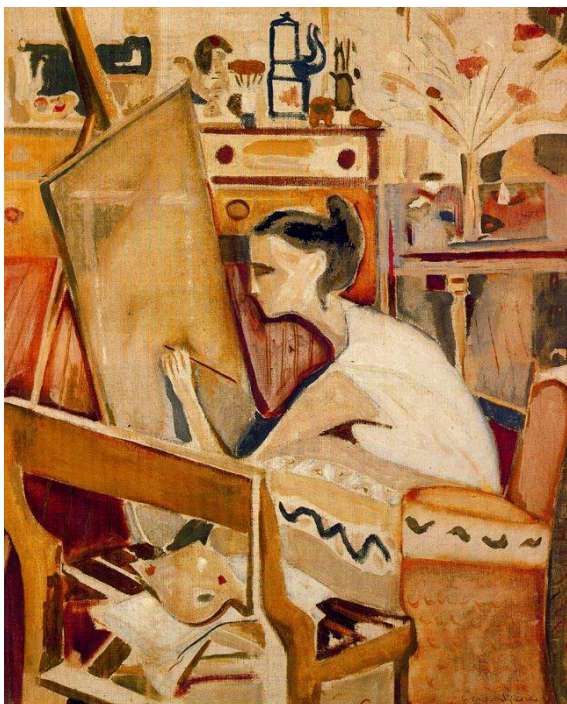


Figura 62 - Arpad Szenes. *Bicho grega*. 1943. Óleo sobre tela, 61 x 50 cm. FASVS, Lisboa.



Figura 63 - Arpad Szenes. *Maria Helena XVI*. 1945. Óleo sobre tela, 132 x 97 cm.

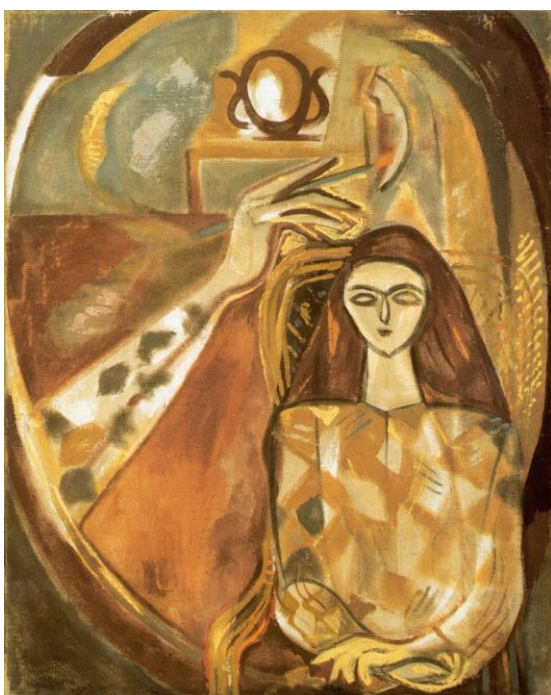


Figura 64 - Arpad Szenes. *Maria Helena XII*. 1942. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. FASVS, Lisboa.



Figura 65 - Arpad Szenes. *No ateliê*. 1945. Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. FASVS, Lisboa.

A reflexão de Lichtenstein sobre os relatos fundadores nos permite perceber que, diante da formação multissecular dos paradigmas da pintura, as hagiografias dos pintores no contexto dos séculos XIX e XX espelham os “relatos biográficos” da antiguidade, que eram próprios à defesa da pintura (não da música ou da poesia). Desde sempre se conta a vida do pintor<sup>281</sup> – um “mortal” a quem se busca atribuir uma origem lendária –, então, falar da intimidade de um pintor, ainda que no contexto modernista, é certificar um mito fundador. Se essa “intimidade” aparece retratada em uma cena de ateliê, então as pinturas que retratam esse artista em processo criador também podem ser observadas como meios certificadores do mito.

Isso ainda se justifica pelo fato de que os *Topoi* da pintura<sup>282</sup> são fontes tanto da construção da Teoria e História da Pintura quanto das próprias obras dos pintores, uma vez que a finalidade elementar da atividade do pintor seria atualizar “as categorias míticas que lhe preexistem”; sempre em função de reiterar e atualizar a nobreza da pintura. “Elogios, comparações, modelos metafóricos, imagens teofânicas tornam-se assim constitutivos da pintura. Essa criadora de figurações mitológicas e de mitos converte-se em objeto de relato.”<sup>283</sup> Nesta passagem, Lichtenstein chama a atenção para a existência de uma dupla-troca: o mito conta a pintura, a pintura reconta o mito; uma proposição que transparece de forma especial no contexto da pintura alegórica do século XVII.

A pintura Barroca está diretamente vinculada ao paradigma do *Deus pictor* ou *Deus artifex*, aquele que cria a natureza como uma obra de arte, fazendo com que o próprio mundo ou a realidade seja entendida como uma “pintura”, um “livro”, ou mesmo um “teatro”, do qual todos nós tomamos parte. Segundo Lichtenstein: “Se o teatro é como uma pintura, a pintura é como um teatro, e o mundo, em seu sentido mundano, é a um só tempo teatro e pintura”<sup>284</sup>. A associação com a arte dramática se deve à influência da *Poética* de Aristóteles na formação do paradigma do *Deus pictor*; a partir do que podemos entender a

---

<sup>281</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 22. Conforme a autora, História da arte possui dois aspectos constituintes: o histórico e o mítico. O primeiro se refere à “(...) narração dos fatos relacionados à vida dos pintores, às circunstâncias mais ou menos memoráveis que favorecem a criação das obras;” o segundo se fundamenta no “desenvolvimento dos diversos *topoi* referentes às origens míticas, religiosas e sapienciais da atividade pictórica.” O exemplo de conciliação dessas duas faces é a obra de Vasari, obra que ela considera como fundadora da História da pintura.

<sup>282</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 21. Os *Topoi* da pintura podem ser definidos como lugares-comuns ou paradigmas originados a partir dos relatos fundadores, tal como a ideia do *Deus pictor*. A autora define o paradigma do *Deus pictor*: “(...) devaneio sofisticado que, no decorrer dos séculos, resulta na visão exaltada da natureza, de suas formas e cores, e na concepção do mundo como pintura da divindade. Fonte de ideias e formas, Deus se torna, com o conceptismo, um deus alegorista cujos segredos o artista deve por vocação imitar.”

<sup>283</sup> LICHTENSTEIN, 2004, p. 21.

<sup>284</sup> LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*, 1994, p. 132.

pintura barroca como um “palco” onde se conta, através de narrativas alegóricas, o drama das ações humanas; e ao criar suas obras, o pintor repete o ato fundador de criação da natureza, aproximando-se de uma origem divina, “sobre-humana”.<sup>285</sup>

Nesses termos, Rosenthal alegaria uma aproximação da obra de Vieira da Silva com o conceito de *Teatrum Mundi* (Teatro do Mundo), tanto no sentido da pesquisa perceptiva que a artista se lança a fazer no “espaço desconhecido” de Paris, quanto na analogia entre as câmaras por ela realizadas e a configuração dos palcos teatrais.<sup>286</sup> Lembrando que Vieira assistiria na Inglaterra, aos 5 anos de idade, um espetáculo baseado em *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare, e, já em 1917, assistiria os *Ballets Russos*, em Lisboa, Bessa-Luís também se reporta à abordagem do *Deus pictor* ou do *Teatrum Mundi*, unindo teatro e pintura, ao sugerir: “Maria Helena contou muitas vezes as suas impressões a respeito deste encontro com o teatro feérico, com a pintura, em suma.”<sup>287</sup>

Por sua vez, ao retratar Vieira da Silva em atividade, Arpad Szenes certifica duplamente a fundação do Mundo empreendida pelo *Deus artifex*, pois reitera os “espaços-palco” de Vieira no centro da maioria dos retratos que faz da esposa. Se Vieira é pintora e Arpad Szenes, também sendo pintor, faz múltiplos retratos da esposa em atividade, ele está fazendo alusão – entre outros mitos fundadores – ao paradigma do *Deus pictor*. Por outro lado, mesmo quando pinta Vieira em pose de descanso, Szenes trata de sugerir essa ideia da dupla-troca ou recriação, inserindo a si próprio – ou a múltiplos outros – nas telas, conforme podemos ver nas obras *Maria Helena XII* (fig. 64) e *No ateliê* (fig. 65).

Enquanto nesta última obra Szenes insere a figura de um “escriva” ou de um pintor no plano de fundo, demonstrando a ideia da criação ou da inscrição do mito, naquela outra se destaca, possivelmente, a própria mão de Szenes a pintar o mito de Vieira da Silva. Ainda a respeito da obra *Maria Helena XII*, é possível perceber que Szenes pinta o braço direito de Vieira como se estivesse inutilizado, sendo o braço direito estendido a partir da lateral esquerda da tela que dá “voz” ou “ação” à artista. É possível entender tal gesto no sentido de que Arpad Szenes era o “braço ativo” de Vieira frente a quaisquer adversidades; durante a etapa do exílio ou por toda a vida.

---

<sup>285</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 132. A autora afirma que o paradigma pictórico, no contexto do século XVII, “se constitui sob a dupla influência de Aristóteles e de Cícero ou, mais precisamente, pela leitura ciceroniana que se fez da *Poética*” A cor eloquente, 1994, p. 133.

<sup>286</sup> ROSENTHAL, 1998, p. 36.

<sup>287</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 21.

### 3.5. A pintura compartilhada

Mário Perniola questiona: “Em que o enigma é diferente do segredo?” E então avalia... “o segredo nasce da vontade não de proteger o mistério, mas de criar um; o enigma obtém a sua força da tensão interrogativa que suscita.”<sup>288</sup> As câmaras de Vieira da Silva são pura “tensão interrogativa”, onde, por sobre a dialética da “des-configuração” dos espaços, se coloca a construção de um enigma. Por sua vez, os retratos de Szenes engendram um segredo, pois, ao reinventarem um mito fundador, criam um “mistério” em torno do ato criador. Bessa-Luís menciona jamais ter conhecido o ateliê secreto de Arpad Szenes, embora tenha visitado muitas vezes os ateliês de Vieira da Silva, repletos de objetos enigmáticos.<sup>289</sup>

Apesar disso, no mesmo sentido do pintor que observa o modelo para a elaboração de um retrato pictórico, Bessa-Luís iria propor, no conhecido ensaio *Longos dias tem cem anos: presença de Vieira da Silva*, a criação de um retrato literário de Vieira da Silva – e Arpad Szenes –, buscando recontar diversas passagens da vida dos dois artistas, desde o momento em que a escritora os conheceu, na casa da poetisa Sophia Andresen, até o momento de um tempo inadiável, quando as horas da vida apenas podem ser referidas através da evocação memorialística das presenças. A escritora afirmaria, em certa altura de seu ensaio:

É preciso possuir uma espécie de câmara escura na alma, para revelar o que ela extrai do simples contato com a presença, a forma que nos surpreende no ato de viver. E, sobretudo, é preciso abdicar das nossas sensações para chegar à verdade e à lógica de tudo o que se projeta no nosso campo material.<sup>290</sup>

Nos caminhos apontados por estas proposições, Bessa-Luís narra as primeiras – e as perenes – impressões que teve de ambos, descreve os trajes, os hábitos e costumes do casal, algumas vezes insere Vieira imaginariamente em certos locais e, em torno destes ambientes, recria situações, retoma passagens da infância de Vieira, tudo isso, sem deixar de pontuar os principais elementos referentes à trajetória artística da pintora. Trabalhando na ligação entre dados reais e imaginários – e na mescla de sua própria biografia com a biografia de Vieira – Bessa-Luís constrói um “retrato” ou uma “memória” da presença dos

---

<sup>288</sup> PERNIOLA, M. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*, 2009, p. 30.

<sup>289</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 55.

<sup>290</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 49.



dois pintores, pois, uma questão que claramente transparece na prosa poética da escritora é a naturalidade da ligação entre Vieira e o companheiro. Compreender a presença de Vieira da Silva envolve também considerar e compreender a presença de Arpad Szenes. Em uma carta, Vieira declara à escritora:

Conhece o Arpad. Conhece os meus interiores de casa, o meu vestir e andar, as palavras, os gatos. A Agustina, com a sua imaginação, poderá descobrir, inventar, melhor do que eu lhe possa dizer, aquela que eu sou. [...]. E depois, entre todas as contradições, se houver alguma que não esteja certa, eu, então, digo: Isso não. E a Agustina, com os restos de aquela que eu não sou, ainda pode criar a irmã que não tive.<sup>291</sup>

A resposta às palavras de Vieira seria dada pela escritora em meio aos construtos de seu ensaio:

Assim vive Vieira da Silva. A sua fortuna é tamanha que se eleva nesse espaço aparente que a beleza não serve para definir. Não sei se chego a fazer a biografia da irmã que Vieira não teve, ou se lhe dou o caráter da minha própria biografia. Se formos coincidentes, Narciso afinal tem razão em frequentar os lagos.<sup>292</sup>

Em Novembro de 2012, ocorreu na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, um seminário dedicado ao tema "Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais". A proposta dos organizadores se resumia em “analisar o processo da criação artística entre casais e grupos de amigos a partir das simbolizações, subjetividades e sociabilidades”, além de discutir o conceito de “autoria”, colocando em evidência “a importância da parceria no trabalho da criação”.<sup>293</sup> Retomamos brevemente o ensejo deste evento para especificarmos que a ligação existente entre Vieira e Szenes, bem como a ligação entre o casal de artistas e seus amigos – como o foram Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Scliar, Ruben Navarra, Agustina Bessa-Luís, entre vários outros – nos direciona para essa via das “criações compartilhadas”, reveladas nas conexões entre múltiplos espaços da intimidade.

---

<sup>291</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 23. O depoimento consta na contracapa da edição de 1978, embora parte dele seja também repetida na página 23 da mesma edição.

<sup>292</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 45.

<sup>293</sup> SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas: Artes Literatura e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014. O evento foi organizado em uma parceria da Fundação Casa de Rui Barbosa com a Escola de Belas Artes/UFRJ e o Instituto de Estudos Brasileiros/USP. O livro correspondente aos trabalhos apresentados foi lançado recentemente, a 09 de dezembro de 2014, na Fundação.

Os espaços da intimidade são interativos, constroem-se mutuamente e implicam múltiplas esferas da arte que se comunicam. Tais “esferas” designam a interdependência entre o artista e o público, entre o artista e os críticos e assim por diante, no conjunto de tudo o que “condiciona” – ou torna restrita – a arte, mas que simultaneamente a divulga, colocando-a em circulação. No contexto do século XX, tais segmentos se comunicariam com um relativo grau de “liberdade”, pois o artista se veria desimpedido em relação a instituições reguladoras. O pintor modernista não é “livre” apenas pelas escolhas das soluções plásticas de seus trabalhos, ele também pode direcionar, com relativa autonomia, a interface entre a sua obra e o público.

Em meio aos estudos que integraram o referido seminário podemos destacar a opinião de Baldassarre, que, ao discutir *O retrato como projeção do ser do artista*, sugere que as obras reveladoras da intimidade, bem exemplificadas pelo gênero pictórico do retrato, “podem ser pensadas como areias onde o artista afirma seu estatuto enquanto criador e a maneira como quer ser visto pelos demais”.<sup>294</sup> E na oportunidade do convívio entre artistas muito próximos, cujas obras se comunicam intimamente, a mesma autora destaca que suas obras travam “diálogos plásticos”, dando “respostas uma à outra”, caracterizando bem a ideia das criações compartilhadas.<sup>295</sup>

Um texto de Bessa-Luís sobre Vieira e Szenes diz respeito tanto aos artistas retratados quanto ao universo da autora, um fato a que ela se reportaria ao evocar o mito de Narciso no trecho acima em destaque. No mesmo sentido, um quadro de Szenes sobre Vieira seria um “retrato” da artista e, ao mesmo tempo, um objeto de arte completamente novo e independente, que pode nos dizer de elementos estilísticos próprios à “autoria” de Szenes. Pode nos dizer principalmente sobre os desenvolvimentos de Szenes enquanto retratista, pois sua poética se define a partir de uma pluralidade de temáticas e habilidades.

Onze anos mais velho que Vieira, Szenes tinha a maestria que se revela na conexão entre uma profunda reflexão sobre a arte e as habilidades técnicas de um pintor desenhista, uma definição que nos faz lembrar o Frenhofer, de Balzac. Frenhofer é o personagem “arquetipo” dos pintores, cunhado pelo romancista para protagonizar o enredo de *A obra-prima Ignorada*; a ficção balzaquiana ensina que todo “Mestre” precisa de uma modelo,

---

<sup>294</sup> BALDASSARE, M.I. O retrato como projeção do ser do artista. In: SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas*, 2014, p. 71.

<sup>295</sup> BALDASSARE, 2014, p. 72.

fonte dos “retratos” aos quais deve se dedicar com paixão e amor.<sup>296</sup> Vieira da Silva era a modelo de Szenes, mas ela era também pintora, então os retratos que Szenes faz da esposa revelam uma conexão singular; por possuírem um reflexo de “espelho”, semelhante à aparência que Vieira ensaiou em muitas de suas obras, os retratos sugerem que os dois cúmplices podem conversar *ad infinitum* (principalmente quando a imagem se atualiza no tempo de cada espectador).

Mas a singularidade da pintura compartilhada pelo casal reside, sobretudo, no fato deles serem “personagens reais”; eles viveram juntos, na arte, a realidade digna de um relato literário... E esse relato se converteria em muitos, histórias das semelhanças e das diferenças, em especial nas obras de Murilo Mendes e Bessa-Luís, mas, em geral, no reflexo que as amizades por eles cultivadas acende no encontro com outros tantos escritores. São poetas, romancistas, críticos, em geral artistas e pensadores que, direta ou indiretamente, ajudaram a escrever e a recontar o “mito” de Vieira e Szenes. A história se estenderia, até mesmo, para o contexto da poesia contemporânea, como na segunda edição da revista *Inimigo Rumor* (1997) onde, ao lado dos poemas de Murilo sobre Vieira, constam poemas similares de Silviano Santiago e Ítalo Moriconi, este escreve:

#### Retratos de Vieira

(*Esboços*)

O xale  
Arpad vê Vieira.  
Anos a fio que só  
uma história pode  
contar: em bico  
de pena. Pena  
de contar, à pena. Dias  
e dias fiados  
em tinta, em traço,  
*xale.*  
Ó xale na hora do chá-  
le. Pudera Vieira  
ser.  
Xale que faz de Vieira Maria,  
em desenhadora,  
a designadora.<sup>297</sup>

<sup>296</sup> BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954, v. 15, p. 385-412.

<sup>297</sup> A informação sobre a revista *Inimigo Rumor* (n. 2. RJ: Sete Letras, maio-ago, 1997), assim como o poema de Moriconi, constam em: FRANÇA, G. *A Harpa, o Quadro e a Sereia: Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes*. BOLETIM DE PESQUISA NELIC. Dossiê Murilo Mendes, v.3. 2010/1.



Figura 66 - Arpad Szenes. *Marie Hélène IV*. 1942. Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

O xale português é uma das peças usuais de Vieira da Silva, e que, por isso, apareceria inúmeras vezes nos retratos que Szenes faz da esposa. Em seu poema, Moriconi retoma o símbolo do xale para dizer sobre a conexão existente entre os dois artistas, devendo-se destacar as características que o escritor atribui à Vieira no último verso. “Desenhadora” e “designadora” nos sugerem, respectivamente, a postura de artista de Vieira e a postura de modelo de Maria, enquanto o “xale que faz de Vieira Maria” nos diz das possibilidades de conversão entre a pintora e a modelo, a artista e a esposa, múltiplas vezes ressignificada sob o olhar cuidadoso de Szenes. Já a respeito do olhar de Vieira, Bessa-Luís também iria notar: “Maria Helena falava pouco. Olhava, sobretudo. Olhava com uma intensidade fria, como se estivesse a atravessar um rio e se dividisse entre o perigo e o prazer.”<sup>298</sup>

Nos “entreolhares” trocados entre pintor e modelo, o retrato de perfil (fig. 66) é um dos exemplares em que Szenes retrata Vieira em pose de descanso, destacando-se qualidades bastante realistas. A artista encarna literalmente a função de modelo artística, sendo representada com seu xale usual, assentada em uma cadeira cujo encosto se destaca pelo trançado das fibras. Xale e cadeira de vime seriam os principais elementos a se

---

<sup>298</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 8.

repetirem nos retratos de Vieira feitos por Szenes, sobre o que afirma Navarra, ao se referir à postura do artista:

A pintura nesse pesquisador de temas, vive e não vive do ‘assunto’. Vive porque parte dele, e não vive, porque, o assunto sendo o mesmo, a solução é sempre diversa, o que só é possível pela graça de uma virtude extra-assunto. Szenes opera o que se poderia chamar de repetição inventiva. O seu tema predileto para tais variações é o de ‘Maria Helena sentada na cadeira de vime’ [...].<sup>299</sup>

O encosto trançado da cadeira traz abertura para que Szenes desenvolva diferentes texturas pictóricas em seus retratos, onde as tramas da cadeira e do xale resguardam, aquecem, apoiam Vieira na prática cotidiana de sua pintura. Vieira tece labirintos como a desenrolar o fio de Ariadne, como o fazer e o desfazer do bordado de Penélope, como a buscar a perfeição do bordado de Aracne, pois tudo é estratégia, entre o jogo e o ritmo, estratégia captada e recriada por Szenes em seus retratos.

Na obra *Maria Helena X*, de 1942 (fig. 67), a composição quadriculada do chão, cujas formas variam entre quadrados e losangos, é uma citação de Szenes à solução plástica que Vieira da Silva utiliza em suas obras. Quanto às pequenas listras azuis que se repetem na parte superior esquerda do quadro, vemos que elas criam um ritmo, conectando-se às listras semelhantes que aparecem na tela sobre o cavalete. Os dois feixes de listras fazem a conexão entre o retrato (50 x 61 cm) de Szenes e a tela que, dentro dele, Vieira se encontra a pintar, ajudando a reforçar a existência de uma superposição de composições. Temos dois conjuntos de tela e cavalete, duas faixas de listras azuis, dois pintores que vestem azul e que lançam mão de dois jogos de paleta e pincel para exercerem sua atividade.

A quebrarem os ritmos, inserindo-se como contrastes frente aos demais elementos do quadro, destacam-se o tapete laranja e a jarra com flores coloridas, a se insinuarem na divisória que marca o eixo central da composição. No plano de fundo, ao lado do gato que repousa assistindo toda a cena, há outra tela em descanso, como se estivesse recostada na parede. As presenças do animal e da tela recostada ajudam a equilibrar o peso imposto pela diagonal que marca a base de apoio do cavalete que Vieira utiliza.

---

<sup>299</sup> NAVARRA, 1966, p. 182.

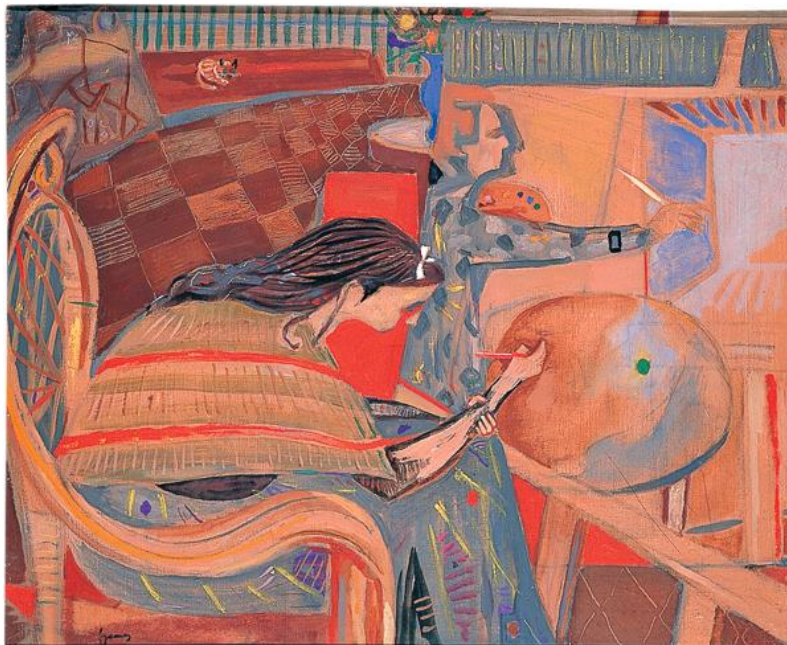


Figura 67 - Arpad Szenes. *Maria Helena X*. 1942. 50 x 61 cm. FASVS, Lisboa.

Dentro da tela que Vieira está a compor se destaca a presença de outro pintor; ele está envolto em sua sombra e traz na mão esquerda uma pequena paleta, objeto que se conecta à “forma redonda” que a protagonista toca com o pincel. Essa “forma redonda”, ambígua, é um elemento chave do quadro, parecendo ser a paleta que Vieira utiliza naquele momento e, simultaneamente, um “desenho” representado dentro da tela que ela pinta. A duplicidade dos pintores em atividade alude a múltiplos níveis de representação, que se confundem, causando interferências entre si. O vestido azul usado por Vieira se comunica com a túnica usada pelo outro pintor, além do próprio diálogo existente entre o ritmo dos pincéis nas mãos de ambos. Os cabos dos pincéis que eles seguram indicam, como os ponteiros de um relógio, a linha diagonal da perspectiva e a linha horizontal que marca a planaridade da pintura.

Aliás, a inclinação do braço direito de Vieira, que é apoiado pela sua mão esquerda, encenando um gesto extremamente significativo, forma uma “seta” que aponta para o momento de concretização da criação, que consiste no toque do pincel no quadro. A partir daí, instala-se no retrato um jogo de linhas horizontais, verticais e curvas, indicando que as estratégias plásticas e mentais de Vieira são relidas por Szenes nesse retrato.

Os formatos circulares presentes na composição, em contraste com as diagonais e os múltiplos encaixes retangulares suscitados nos perguntam se a linha da perspectiva é reta ou curva, se nosso campo de visão é esferoidal ou cúbico. Szenes pinta Vieira, que pinta Szenes, que novamente pinta Vieira e as possibilidades de representação seguem sem

fim, na pintura compartilhada pelo casal. A alternância entre as cores frias e quentes, entre as linhas retas e curvas orientam os significados plásticos da composição, direcionando o olhar do espectador do primeiro plano da tela até o plano de fundo.

As sutis riscas coloridas, que estão presentes em vários pontos do quadro, mas que se destacam a espalharem-se pelo cabelo de Vieira, por seus trajes, seu rosto e a cadeira na qual se apoia, ajudam a conferir uma sensação vibrante à imagem. São resquícius abstratizantes ou filamentos animados, que infundem um caráter vital à ocasião retratada. As riscas de cor laranja ganham destaque, deslizando do xale da artista até o tapete da sala, invadindo também certos pontos da tela pintada pela protagonista. A cor laranja também compõe, principalmente, uma “máscara” abstrata no rosto de Vieira, chamando a atenção para o tema do olhar do pintor, diante do propósito da criação.

Vieira debruçada sobre a pintura e o olhar interligado ao toque do pincel na tela é o que transparece nos retratos mais realistas feitos por Szenes. A concentração, a precisão, o controle são reforçados nesse quadro pela “máscara” que envolve o olhar de Vieira e pelo apoio da mão esquerda no braço direito da artista. A soma dos detalhes observados nos leva a considerar que a obra *Maria Helena X* é uma materialização visual do pensamento imaterial de Vieira da Silva, no instante do ato criador. Portanto, Szenes não apenas observava a esposa, retratando o que via, ele procurava traduzir também os aspectos “invisíveis” que cercam o ato criador, as intenções, o pensamento pictórico de Vieira.

Em nota sobre a obra *Maria Helena X*, Martha Punter afirma: “Em muitos destes retratos, Szenes capta não só Vieira, mas todo o ambiente à sua volta, desde o trabalho que desenvolvia, à gata Mimi deitada no sofá, ao xale português sob as costas ou os objetos espalhados sobre uma mesa.”<sup>300</sup> Acrescente-se que ele capta também a atmosfera mental, a estratégia da pintora, sendo a obra *Maria Helena X*, por todos os aspectos acima descritos, uma das cenas de ateliê mais significativas que Szenes constrói. Os retratos que Szenes faz de Vieira demonstram a habilidade do pintor na construção de uma pintura compartilhada.

A esse respeito, escreve Heloisa Pontes: “Criações compartilhadas implicam, muitas vezes, em assimetrias de poder, ligadas ao maior ou menor reconhecimento dos parceiros nelas envolvidos.”<sup>301</sup> Retomando o surgimento da noção de “autoria” na arte do século XV, Pontes afirma que a construção do “nome” ou do “prestígio” de um pintor se relacionava à sua “destreza” nas lides com a pintura de história e na sua habilidade em

---

<sup>300</sup> PUNTER. *Maria Helena X*, s/p.

<sup>301</sup> PONTES, H. Autoria, autoridade e parcerias em perspectiva. In: SIMIONI, A.P.C. et al. (Org.). *Criações Compartilhadas*, 2014, p. 167.

retratar figuras humanas. Nesse contexto, a autora então relembra a ausência da participação das mulheres no mundo da pintura acadêmica – devido à sua exclusão dos estudos de modelo vivo –, o que as deixava à parte desse “sistema de reputações”, e à parte do próprio universo ativo da pintura. Então, a autora acrescenta que no decorrer dos séculos, em vários campos da arte, o processo de afirmação do “nome próprio” das mulheres costumava ser “inseparável de suas parcerias amorosas e de trabalho”.<sup>302</sup>

Seria um despropósito tentar mensurar o quanto há de interferência mútua na autoria e na parceria existente entre Vieira e Szenes, contudo, não se pode deixar de notar a profunda partilha do casal entre a vida e a arte. Suas obras redobram a força quando as observamos juntas, pois ficamos diante de um tempo poético – lírico e mítico – que recobre a “guerra” e redescobre a vida. No estabelecimento dessa parceria, o renome de Vieira da Silva parece contradizer o passado das mulheres na pintura<sup>303</sup>, enquanto a obra de Arpad Szenes destila a verdade plástica de seu “ascetismo” diante dos olhos daqueles que ela torna os seus eleitos. Sobre a singularidade de Szenes, Tapié comenta:

A obra de Arpad Szenes presta-se pouco à análise crítica. Os seus vínculos à História de Arte não tem a forma de raízes, mas são antes fios lançados ou presos nos laços de encontros ordenados por uma vontade de vida. Daqui resultará, para o homem, uma frequente realização na plenitude e, para a obra, uma viagem na solidão e no silêncio.<sup>304</sup>

A “solidão e o silêncio” são apontados por Bairrão Ruivo como características marcantes das “Marias Helenas” que Szenes iria retratar paralelamente aos inícios do desenvolvimento da série *Conversations*. Esta é uma série de pinturas abstratas, cuja pesquisa plástica Arpad Szenes inicia na transição entre as décadas de 40 e 50, momento de seu retorno à França, logo após o fim do exílio.<sup>305</sup> A série *Conversations* consiste no

---

<sup>302</sup> PONTES, 2014, p. 167-169.

<sup>303</sup> Santos acrescenta que a condição de apátridas preocupava e incomodava o casal no contexto do pós-guerra. Vieira e Szenes se dedicariam a tentar adquirir uma nacionalidade, sofrendo uma nova recusa por parte do Estado Português; conseguiriam a nacionalidade Francesa em 1956, quando Vieira já tinha grande projeção no contexto artístico internacional. (2013, p. 147-148).

<sup>304</sup> TAPIÉ, A. Arpad Szenes: o raciocínio poético. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*, 1997, p. 6.

<sup>305</sup> PUNTER, M. *Conversation bleue*, 1949. Disponível em: <http://fasvs.pt/colecao/acercamore/111>. Acesso em: 13 fev. 2015. Punter afirma: “Arpad explora este tema durante dezessete anos, produzindo mais de uma centena de obras. No conjunto desta série, como reflexo de algumas variações, os títulos organizam-se em grupos essenciais, como por exemplo: ‘conversation’, ‘conversation [numerada de I – XV, sem, no entanto, a numeração respeitar uma ordem cronológica]’, ‘conversation [com o termo *fauteuil*]’, ‘conversation [associada a cores]’, ‘conversation hongroise’, ‘conversation Marie-Hélène’, ‘sans titre’, ‘les trois parques’. Em todos eles persiste a incomunicabilidade, até mesmo com Vieira da Silva, que surge aos olhos do espectador voltada de costas, recusando o contacto. Arpad Szenes revela, assim, a sua solidão.”



exato oposto do que o seu título sugere, tratando-se de combinações de “geometrismos” mudos, incomunicáveis, que, segundo a autora, retratam o estado de espírito de Szenes, no seu momento de regresso à Paris.<sup>306</sup> Enquanto Vieira se sente desmotivada durante o período do exílio, regressando à Europa numa postura decidida, ansiando pelo reencontro com o “Mundo” que um dia buscara em Paris, Szenes iria se sentir desanimado ao deixar a vida que eles construíram no Brasil e demoraria a se adaptar novamente ao ambiente europeu.<sup>307</sup>

É nesse contexto que Bairrão Ruivo define as *Conversations* como obras que traduzem “tensão e isolamento”, resultantes de um “diálogo interior, silencioso e sem resposta. São ‘conversas’ com um interlocutor, que pode ou não ser Vieira da Silva, já anteriormente captada ausente e concentrada no trabalho.”<sup>308</sup> A autora equipara o retrato *Marie Hélène*, de 1948 (fig. 68), aos propósitos da série *Conversations*, argumentando haver maior interligação entre os “retratos” e as “pesquisas abstratas” de Szenes nessa virada da década de 1940. Ao considerar que as “Marias Helenas” do período brasileiro eram vistas por Szenes como “modelos ideais”, distantes e introspectivas, Bairrão Ruivo propõe, sobre as atualizações dos retratos de 1948: “mais do que modelo ideal, Marie-Hélène torna-se tema e serve para novas investigações plásticas: as formas tornam-se mais geométricas e a cor é usada em manchas que acentuam a forma.”<sup>309</sup>

As tramas da cadeira de verga tomam a frente da composição, enquanto Vieira é retratada de costas, e, se observamos anteriormente o encosto da cadeira de verga como um elemento que protege e acolhe Vieira, a artista está, agora, plenamente a salvo... Ou então completamente em apuros, como uma sereia capturada pelas redes de um pescador de “mitos”.

O propósito primeiro de *Marie Hélène* não parece ser simplesmente expressar a incomunicabilidade ou a dificuldade de Szenes em pintar; em verdade, o quadro parece reforçar a maturidade da pesquisa plástica do artista. Vieira aparece nessa obra tal qual a ninfa “Eco”, que, uma vez reduzida a “pedra”, só exala sua comunicabilidade diante das condições impostas pela metamorfose. Encontramos nesse trabalho o mesmo tipo de fusão entre pessoas e objetos que orienta o casal/mesa, motivo central da série *Couples* (sobre a qual discorreremos no primeiro capítulo). Da parte de Szenes, tratava-se, então, de observar

---

<sup>306</sup> BAIRRÃO RUIVO. *Marie Hélène*, 1948. Disponível em: < <http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=65557&visual=2&langId=1%3E>> Acesso em: 13 fev. 2015.

<sup>307</sup> SANTOS, 2013, p. 147-148.

<sup>308</sup> BAIRRÃO RUIVO. *Marie Hélène*, s/p.

<sup>309</sup> BAIRRÃO RUIVO. *Marie Hélène*, s/p.

a sua modelo por todos os ângulos e de extrair o melhor da essência dos objetos, conferindo-lhes uma significação pessoal e subjetiva. Aí, sim, entram os sentimentos do pintor, sendo que Perniola observaria, no emblema da metamorfose de “Eco” em pedra, “uma metáfora da ausência de um sentir pessoal.”<sup>310</sup>



Figura 68 - Arpad Szenes. *Marie Hélène*. 1948. Óleo sobre tela. CAM/FCG, Lisboa.

“Em que o enigma é diferente do segredo?” Segundo Perniola, o segredo “se dissolve na comunicação”, enquanto “o enigma tem a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido.”<sup>311</sup> Em *Marie Hélène* (1948), Vieira de costas resguarda a incomunicabilidade do segredo, enquanto a cadeira é um dos objetos, presentes no ateliê da pintora, “cuja significação fica um enigma”, conforme diria Bessa-Luís.<sup>312</sup> Szenes está unindo a função do “segredo”, que orienta os seus retratos, à função do “enigma”, que melhor orienta as obras de Vieira, mas que se associa igualmente à pluralidade interpretativa dos mitos.

Conforme Perniola, a comunicação de um segredo é permitida a “um pequeno número de confidentes”, apesar da sinalização de sua existência ser feita “à grande maioria de excluídos”; todavia, no caso de um segredo que “foge ao controle de seu detentor,

---

<sup>310</sup> PERNIOLA, 2009, p. 55.

<sup>311</sup> PERNIOLA, 2009, p. 30-31.

<sup>312</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 55.

porque a realidade se lhe apresenta sob uma dimensão mais complexa, articulada, multifacetária e contraditória do que imaginava, passa-se a um outro horizonte, que é aquele do enigma.”<sup>313</sup> Quando Szenes se vê diante da realidade complexa da Europa do pós-guerra, deixa de ser detentor do “segredo” do ato criador, elevando-o ao horizonte do enigma.

Se argumentamos que Szenes capta o pensamento plástico de Vieira, relendo-o à luz de sua própria pesquisa plástica, e, se a transição entre as décadas de 40 e 50 marca uma virada na produção artística de Vieira, é importante pontuar que os retratos de Szenes também sofreriam as suas alterações, abrangendo dimensões mais geométricas, abstratas, conforme ilustram as obras *Portrait de Vieira*, de 1948 (fig. 69), e *Portrait méthaphorique de Vieira*, de 1949-50 (fig. 70). Esses trabalhos destoam em relação às “estratégias” captadas por Szenes na emblemática obra *Maria Helena X*, tanto quanto destoam em relação à clareza do relato “mítico” (fundado num caráter realista e descritivo), presente em outros retratos do período brasileiro (conforme vimos nas figs. 62, 63, 64 e 65).

Os retratos do “pós-guerra” não nos contam muito da vida do “herói”, este tem a sua imagem a desmanchar-se, como a nos dizer do desfecho final na construção dos mitos, quando muitos dos personagens sofrem metamorfoses, algo “panteístas”, sendo transformados em matéria vegetal, mineral ou abrangendo a distância das constelações. A presença física de Vieira tende a se dispersar, equiparando-se à própria pintura, ao forte apelo plástico/poético que solicitam as obras de Szenes, sobre o que Navarra descreveria:

Olha-se a tela profundamente, e vê-se como naquela composição sem volume, transfigurada por uma abstração que não renega a luz nem a sombra, o sentimento poético e o sentimento plástico são um só. Então se percebe que o quadro é um desses momentos em que o artista, para suavizar a perseverante busca, foi afagado pela visita do espírito que afasta dos olhos a teia do cotidiano.<sup>314</sup>

O cotidiano do ateliê, que ainda deixa resquícios em *Portrait de Vieira* (1948) se dispersa em *Portrait méthaphorique de Vieira* (1949-1950); restam luzes, formas, geometria, no universo da abstração, onde a figura de Vieira é transformada em constelação.

---

<sup>313</sup> PERNIOLA, 2009, p. 31.

<sup>314</sup> NAVARRA, 1966, p. 184.



Figura 69 - Arpad Szenes. *Portrait de Vieira*. 1948. Óleo sobre tela. CAM/FCG, Lisboa.



Figura 70 - Arpad Szenes. *Portrait métaphorique de Vieira*. 1949-1950. Óleo sobre madeira, 60,8 x 60 cm.

De toda forma, o mais importante a se destacar é que esses retratos, sejam correspondentes ou não à etapa do exílio, revelam e edificam as peculiaridades da parceria entre Vieira da Silva e Arpad Szenes. São imagens que engendram a narração de um mito que reverbera na história do próprio contador. Se propusemos que, ao realizar constantemente os retratos de Vieira da Silva, Arpad Szenes apoia a esposa no momento da 2ª Guerra e por sua carreira em diante, Navarra lembra, no sentido oposto, que são os retratos que apoiam Szenes, na esquivada de sua pintura em relação às influências do contexto brasileiro: “O emigrado se defendia com a solidão. Praticamente, não enxergava nenhum motivo tropical. Ferido de guerra, vasava a melancolia nos retratos da mulher e nas naturezas mortas.”<sup>315</sup> Assim Navarra justifica a dedicação de Szenes à realização dos mencionados retratos no contexto brasileiro, enquanto Bessa-Luís sugere o motivo desse hábito ter sido cultivado pelo pintor por toda a vida...

Ao iniciarmos este capítulo, mencionamos a oferta feita por Bessa-Luís a Vieira, a respeito da compra da tela *A sereia*, objeto enigmático que a sensibiliza de maneira particular. Após receber a negativa da oferta, sendo informada pela pintora de que se tratava de um “talismã”, a escritora nos conta o desfecho da conversa: “num dos seus repentes onde passa uma infinita cortesia, acrescentou: ‘Deixo-lha quando eu morrer’.

---

<sup>315</sup> NAVARRA, 1966, p. 183. O autor também comenta: “Artista maduro, senhor da sua imaginação, até hoje não apanhou nenhuma doença tropical. Sua pintura tem tido a força de esquivar a sofisticação de encomenda, a indulgência com o gosto dos **snoobs**, a vertigem comercial a que poucos europeus resistem no Novo Mundo, seja o do Norte, seja o do Sul.” (1966, p. 180).

Arpad mostrou um pouco de irritação, o que nele sempre é mitigado pelo humor: ‘Bicho vai durar cem anos...’”, ele disse.<sup>316</sup>

A afirmação de Szenes corresponde, precisamente, ao que ele faz em seus retratos: estende a “duração” da presença de Vieira no mesmo compasso da temporalidade secular cantada por Murilo, recontada por Bessa-Luís, celebrada por tantos outros, e, ainda hoje, por todos nós. A figura da “sereia”, transformada em talismã, se voltaria permanentemente para o tempo da lembrança, ou permaneceria criptografada nas paisagens imaginadas de Szenes. Em seu lugar, ressurgiria a imagem da “rainha”, *dame de cœur* da liberdade, cuja majestade seria reverenciada em muitos sentidos; tanto que, em 1947, ano em que o casal supera a etapa da guerra e do exílio, ganharia corpo o mais imponente retrato que Szenes faz de Vieira, onde a pintora – e a modelo – exhibe os ornamentos e o brilho próprios à perpetuação de seu mito secular. Escreve Bessa-Luís:

O Brasil, com o seu Hotel Internacional, um casarão como os das termas do fim do século, com as persianas que se abrem à tarde, deixando entrar o cheiro floral dos trópicos, não é exatamente o lugar de Vieira da Silva. Ela volta a Paris, como as rainhas voltam do exílio, destinadas a viver cem anos.<sup>317</sup>



Figura 71 - Arpad Szenes. *Retrato de Vieira*. 1947. Óleo sobre tela, 105 x 162 cm. Col. Musée des Beaux-Arts de Dijon, França.

---

<sup>316</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 51.

<sup>317</sup> BESSA-LUÍS, 1978, p. 51.

## CONCLUSÃO – A extensão do mito

Esta pesquisa se originou a partir de um “arrebatamento” que as pinturas sobre tela de Vieira provocaram sobre nós. Em uma primeira consulta ao nome da artista, feita na internet, foi possível visualizar múltiplas infusões de pequenas formas quadriculadas, semelhantes a micro azulejos cuidadosamente coloridos, dispostos em espécies de “túneis” ou “quartos” perspectivados, em função das quais o espaço pictórico se constrói e/ou se distorce, na influência mútua entre forma e cor, pelo ritmo no qual ambas se dispõem no ambiente. Tais obras, com suas propriedades “hipnóticas”, se colocaram para nós como questionamentos imediatos, por nos terem feito lembrar, apesar de seu feitio modernista, as *kunstkammer* (câmaras de arte), que são pinturas de coleção, próprias à tradição Flamenga. Nas *kunstkammer*, inúmeros quadros de um dado colecionador de arte são retratados, cobrindo toda a parede do recinto (câmara) que abriga a coleção. Nas pinturas de Vieira da Silva, as paredes de supostas “câmaras” são recobertas, construídas e desconstruídas por formas que variam entre quadrados, retângulos e losangos, e que, unidas a um jogo de pontos, linhas e cores, parecem interrogar, de uma maneira “meta reflexiva”, a aparência da própria pintura.

No decorrer do estudo, tratamos de perseguir os processos de criação de Vieira, cuja carreira se constitui a partir de três momentos distintos: antes, durante e depois da 2ª Guerra Mundial, visto que o período de exílio vivido pela artista no Brasil se coloca como um divisor de águas em sua trajetória. Concluímos que Vieira realiza suas “câmaras” a partir de decomposições espaço-temporais na pintura, as quais espelham a percepção intersubjetiva da artista sobre mundo e, em especial, sobre o espaço da cidade.

Na década de 1930, Vieira realiza suas primeiras pesquisas plásticas, enquanto na década seguinte, 1940, continua os seus desenvolvimentos, realizando obras relacionadas à temática da guerra, as quais exigiam a presença de figurações em suas pinturas, havendo ainda, segundo nota Aguilar, as interferências provocadas pelo contato com o contexto artístico-cultural brasileiro. Vieira incorpora em suas obras, dentro das proporções cabíveis, as conotações sobre o conflito mundial e o contexto brasileiro, seguindo o curso natural que aquele momento impunha às suas produções.

A partir do impulso que o abstracionismo recebe no pós-guerra, Vieira não elimina de suas telas a figuração em seu sentido estrito, mas, sim, a presença de figuras humanas.

Suas câmaras se tornariam, definitivamente, espaços desabitados, conforme bem ilustra a obra *O passeante invisível* (fig. 72), de 1949-51, onde o valor ou o enigma do vazio adquire sua força plena de significação.

Também nos dedicamos a pensar sobre o hábito cultivado por Szenes, de retratar Vieira em momentos cotidianos, havendo uma expressiva série de obras do pintor onde a artista aparece em cenas de ateliê. Nosso objetivo era compreender como as câmaras de Vieira da Silva propunham um questionamento da pintura em seus próprios meios (fig. 72), e então como Arpad Szenes traduziria ou espelharia tal questionamento ao retratar a esposa em atividade (fig. 73).



Figura 72 - Vieira da Silva. *Le promeneur invisible*. 1949-51.  
Óleo sobre tela, 132 x 168 cm. Museum of Modern Art,  
San Francisco.



Figura 73 - Arpad Szenes. *Retrato de Maria Helena*. 1942. 46 x 62 cm.  
Col. Berardo.

Sobre a proposta metalinguística das câmaras de Vieira, as respectivas abordagens de Lucien Dällenbach, a respeito do conceito de “*mise en abyme*”, de Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, Panofsky, em *A perspectiva como forma simbólica*, além da própria abordagem de Dora Vallier, em *Chemins d'approche: Vieira da Silva*, ou Gisela Rosenthal, em *Vieira da Silva: À procura do espaço desconhecido*, nos ajudaram a fundamentar as respostas esperadas. Todavia, não nos detemos em aprofundar cada uma de tais abordagens, prosseguindo em direção à compreensão da articulação entre as câmaras e os retratos de Arpad Szenes.

A respeito das cenas de ateliê compostas por Szenes, concluímos que o artista capta não apenas o que ele vê ao retratar Vieira em atividade, capta também o raciocínio plástico da artista, construindo uma “pintura compartilhada”, ideia que propusemos a partir do

estudo das temáticas que integram os anais do seminário *Criações Compartilhadas*.<sup>318</sup> Considerando também a abordagem de Lichtenstein, em *O mito da pintura*, propusemos que, ao retratar Vieira, Szenes constrói um “mito” que reconta sua história junto com a esposa. Esse mito é certificado pelas produções que os amigos próximos do casal realizam acerca de sua vida e obra, sendo que consultamos as produções de Murilo Mendes, Ruben Navarra e Agustina Bessa-Luis para fundamentarmos tal proposição.

A pintura era, algumas vezes, compartilhada por Vieira e Szenes no espaço físico do ateliê, era compartilhada pelos dois nos diálogos plásticos entre suas respectivas obras; era ainda compartilhada em diálogos intersemióticos, na parceria estabelecida com seus amigos. Por fim, a pintura era compartilhada no contexto amplo da História da Pintura, pois, segundo a argumentação de Lichtenstein, esse campo teórico se constrói através das atualizações que artistas e teóricos fazem ao recontarem e edificarem novos mitos fundadores.<sup>319</sup> Assim, a pintura é compartilhada entre gerações, alcançando o espaço atemporal, chegando até os dias de hoje, onde a obra de Vieira e Szenes encontra a percepção estética de cada um de nós.

É também importante mencionar que buscamos recuperar as principais informações sobre o momento de Vieira e Szenes no Brasil a partir das abordagens e/ou coordenação de pesquisas realizadas por Nelson Aguilar, especialmente no catálogo *Vieira da Silva no Brasil*, e Frederico Morais, em *Tempos de Guerra*. Sem a necessária aproximação com as informações do período de exílio de Vieira e Szenes não teria sido possível compreender com maior clareza a totalidade de suas respectivas produções, nem pensar os retratos de Szenes como a fundação de um “mito”. Procuramos entender o motivo de Szenes ter intensificado a realização de seus retratos de “Maria Helena” no período brasileiro, e, visto que o pintor visava reverter a situação “precária” em que eles viviam naquele momento, foi possível aproximar tais retratos com a ideia dos “relatos hagiográficos”, comentados por Lichtenstein, os quais ajudam a construir os grandes nomes da pintura do século XX.

A partir da década de 1950, o nome de Vieira da Silva iria se projetar crescentemente no cenário artístico internacional, cabendo perguntar – mais no sentido de uma provocação, do que de uma resposta precisa – em que níveis e/ou sentidos a obra de Szenes acompanha tal ascensão. Considerando que Arpad Szenes constrói uma obra

---

<sup>318</sup> SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas: Artes Literatura e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.

<sup>319</sup> LICHTENSTEIN, J. O mito da pintura. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed 34, 2004. v. 1. p. 17-24.



“multifacetada” (no sentido de ser constituída por séries diversificadas de trabalhos) devemos frisar que, em nosso estudo, procuramos compreender os sentidos de seu hábito de retratar “Maria Helena”, embora também tenhamos buscado situar o seu pensamento plástico a partir de suas conhecidas “paisagens imaginadas”, de que tratamos no capítulo 1. Os “retratos” e as “paisagens” nos sugerem a aproximação das poéticas de Vieira e Szenes pelo viés do “espaço” relacionado ao “tempo”, que, nas tramas da subjetividade humana, frente a materialidade do mundo, torna-se memória. Para concluirmos, faz-se necessário recuperar, então, mais alguns pontos da abordagem de Bergson, que, no decorrer do estudo, se revelou imprescindível para consolidar o argumento geral da pesquisa (que propõe um diálogo entre a obra de Vieira e Szenes, a partir do vínculo entre espaço, tempo e memória).

O “mito” da pintura de Vieira da Silva e Arpad Szenes – porque ao dizer de Vieira, Szenes diz de si próprio – apenas se preserva à medida que as “provocações” espaço-temporais presentes nas obras dos dois reverberam nas percepções visuais e nas impressões subjetivas dos espectadores. Bergson nos explica que a única diferença entre duas visões de um objeto externo imóvel é o instante que passa.<sup>320</sup> O que se poderia dizer então sobre duas visões de um objeto externo imóvel – uma pintura – onde o estático guarda a iminência do dinâmico? O propósito dessa pintura só pode ser o de levar o observador a perceber o seu próprio “instante” ou a mudança incessante que é o constituinte primeiro de sua subjetividade. Em outras palavras, trata-se de possibilitar que o espectador exercite sua duração pessoal nos instantes de apreciação da obra; até porque a “memória” e a “criação” são conceitos que dependem da vida em movimento.

Não é à toa que algumas das poucas reflexões que Bergson dedica ao tema da arte, ou da pintura mais especificamente, se encontram em *O pensamento e o movente*.<sup>321</sup> Em conferência pronunciada na Universidade de Oxford, em 1911, *A percepção da Mudança*, o autor chama a atenção, logo no início de sua fala, para o fato de que se costuma olhar e comentar a mudança, sem que se desenvolva, porém, uma verdadeira percepção e um pensamento sobre ela: “dizemos que a mudança existe, que tudo muda, que a mudança é a própria lei das coisas: [...]; mas temos aí apenas palavras, e raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse.”<sup>322</sup>

---

<sup>320</sup> BERGSON, 2006, p. 1-3.

<sup>321</sup> Conforme primeiramente referenciado na nota 173.

<sup>322</sup> BERGSON, 2006, p. 150.

Para Bergson, a arte seria um dos meios que nos possibilita um alargamento de nossas faculdades de percepção. O filósofo pergunta: “como pedir aos olhos do corpo e do espírito que vejam mais do que aquilo que vêem?” E confere a resposta ao questionamento a partir de uma nova interrogação: “o que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente os nossos sentidos e nossa consciência?”<sup>323</sup>

Bergson sugere que a tarefa precisa do artista é a de chamar a atenção dos espectadores para coisas que, apesar de já serem por eles conhecidas, até então não lhes impressionavam claramente “os sentidos e a consciência”. E dentre todas as formas de arte, ele faz a defesa específica da pintura como o meio mais propício para se revelar os enquadramentos desses dados da realidade que, apesar de conhecidos, passam “despercebidos” pelo espectador comum. Ele afirma sobre o momento de apreciação de uma tela de pintura:

[...] já havíamos percebido algo daquilo que nos mostram. Mas havíamos percebido sem aperceber. Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como ‘dissolving views’ e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a; fixou-a tão bem sobre a tela que, doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu nela.<sup>324</sup>

Conforme o trecho, não se trata de reconhecermos a realidade na pintura, mas de olharmos a pintura e reconhecermos a realidade a partir dela. Certificamos, então, o que apontávamos anteriormente: à luz do bergsonismo, as obras de Vieira e Szenes tendem a alargar as concepções dos espectadores, ao torná-los cientes de uma mudança ininterrupta. A visão de uma pintura fundamentada num movimento contínuo que se constrói e se desconstrói, ou mesmo a visão de um retrato que reitera tal movimento, ou que nos faça compreender uma poética viva por trás desse movimento, leva os espectadores a perceberem que não há estados fixos interiores; tudo é mudança, percebida na sugestão

---

<sup>323</sup> BERGSON, 2006, p. 154-155. O autor utiliza o exemplo da arte, para colocá-la em analogia com ideias sobre o método filosófico, cujas argumentações poderiam, segundo ele, se unirem sob uma mesma percepção, que, dentro de uma unidade de doutrina, iria se alargando, devido “ao esforço combinado dos filósofos em uma direção comum.” Ele então exemplifica a ideia de um “alargamento” na “unidade”, exemplificando que a tarefa precisa do artista é promover semelhante alargamento.

<sup>324</sup> BERGSON, 2006, p. 156.

móvel de um objeto imóvel. Podemos propor que a memória na obra de Vieira e Szenes é, assim, a atualização da “poesia” de vida dos artistas na “poesia” de vida dos espectadores. Argan sugere, a respeito da essência da *Escola de Paris*:

Entre as diversas correntes e tentativas individuais que, na primeira metade do século, entrecruzam-se no âmbito da *École de Paris*, o tema comum é o ideal romântico da arte como poesia e da poesia como vida. Portanto, a arte é linguagem, a única por sobre as línguas nacionais, permitindo a comunicação e o entendimento entre os homens de diferentes países.<sup>325</sup>

Isso significa dizer que, para além dos aspectos plásticos das obras, devemos estar atentos às posturas de vida dos artistas, aos exemplos e ensinamentos que eles nos deixam. Para além da herança material das obras de Vieira e Szenes, devemos procurar as lições reflexivas que eles empreendiam no nível da poética. A respeito do exemplo de Szenes, se destacaria, através de uma contínua reflexão sobre a pintura, conjugada a um grande domínio de habilidades técnicas, a realização de uma “obra-compêndio”, abrigo de múltiplas diferenças; diante delas, o importante é a própria “pesquisa”, deixada como herança da postura do artista para a atitude do observador. Já a respeito da obra de Vieira, ficamos com o comentário de Navarra:

A simples narração pode desconcertar o senso comum, mas o espírito é obrigado a lhe reconhecer uma ‘realidade’. Não é de ontem que a pintura vem confirmar a filosofia – arte e pensamento flutuam nas mesmas águas, e estamos desde os impressionistas em pleno Bergson...<sup>326</sup>

Muitos pintores se dedicaram ao estudo do espaço, poucos souberam encarnar, através dele, a descoberta subjetiva do tempo assim como o fizeram Vieira da Silva e Arpad Szenes. Tal proposição ecoa nas palavras de Murilo Mendes quando, residindo em Roma em 1968, resume a mensagem geral de seu conjunto de cartas para Vieira e Szenes ao procurar dizer ao casal de amigos: “Aqui em casa estão sempre vocês, no nosso pensamento e carinho, nas paredes, nos livros, nas coisas que evocam passagens da nossa vida, esperamos revê-los este ano em Paris.”<sup>327</sup> Essas poucas palavras, que mostram um momento de atenção do poeta para com os amigos, nos dão uma chave para a síntese da obra do casal, porque quando observamos a convergência das obras de Vieira da Silva e

---

<sup>325</sup> ARGAN, 1995, p. 344.

<sup>326</sup> NAVARRA, 1966, p. 191-192.

<sup>327</sup> Murilo Mendes [cartão postal] Roma, 27 jan. 1968 [a] bichos [autografa].

Arpad Szenes, percebemos que elas são marcadas pela ternura e a fugacidade próprias à espera ante os perenes reencontros.

Nas suas telas, vemos, a todo o tempo, “coisas” a evocarem passagens da “vida”, dessa vida efêmera que se altera incessantemente e que a arte faz permanecer em instantes de eternidade. São paredes, azulejos, edifícios, cidades, paisagens; outras vezes músicas, livros, cartas, peças de xadrez, cadeiras, cavaletes, telas, paletas e pincéis, indo de encontro às “pessoas” – de todos os tipos – que rondam semelhantes espaços; sejam espaços externos ou subjetivos e mesmo que oscilem entre a materialidade e a memória.

Temos pinturas e ilustrações de Vieira que se referem a poemas de Murilo; em contrapartida, poemas e textos críticos de Murilo que se referem a pinturas de Vieira. Nas horas vagas, Vieira toca seu harmônio, Murilo escuta Mozart, enquanto Szenes – sempre – desenha Vieira e Murilo. Os “retratos” feitos por Szenes reforçam todas as situações, lançando-as para um “nível além” de linguagem (metalinguagem). O pintor esquematiza obras retratando tantos amigos, que eles já nem cabem nas telas, só mesmo na lembrança (na metafísica lembrança dos cafés). Algumas vezes, Vieira também desenha Szenes, pinta a casa, o ateliê, e retrata ainda a si própria. Murilo e Navarra comentam Vieira, Szenes, a música, o encontro, a exposição... No fim das contas, as teias de relações – intersemióticas, metalinguísticas, culturais, cosmopolitas – estão formadas. Todos, artistas e poetas, críticos e público, sonoramente conversam na cadência cotidiana da “modernidade”; ou melhor, na atualização que a *École de Paris* faz da modernidade, onde se revela o valor do encontro com as coisas comuns.



Figura 74 - Vieira da Silva. *Bordado húngaro*. 1946.  
Óleo sobre tela. FASVS, Lisboa.

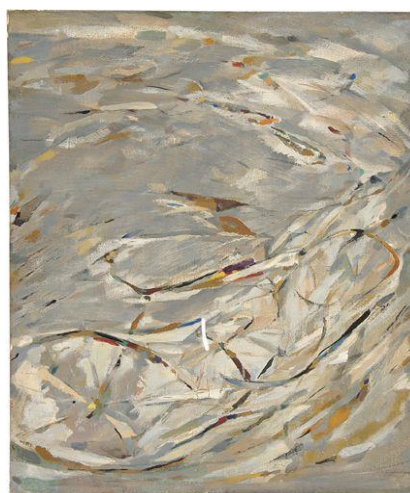


Figura 75 - Arpad Szenes. *O ciclista*. 1954.  
Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. FASVS.

## REFERÊNCIAS

### 1. Fontes Primárias

BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: INCM, 1978.

BULCÃO, Athos. Bicho-sol, Bicho-lua. In: MORAIS, F. (Coord.). *Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. (Texto e notas por Luciana Stegagno-Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Arpad Szenes*. In: RODRIGUES, M. T. P. (Org.). *Contemporâneos: mostra do Acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes*. Apresentação Gilvan P. Ribeiro. Texto crítico de Leila Maria F. Barbosa, Marisa Timponi P. Rodrigues. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 1997.

\_\_\_\_\_. Conjunto de cartas para Vieira da Silva e Arpad Szenes: 1943 – 1975. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [carta] Correias, Sanatório Bela Vista – Estado do Rio de Janeiro, 13 nov. 1943 [a] Bichos [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [carta] Rio de Janeiro, 31 mai. 1947 [a] bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [carta] Roma, 26 abr. 1969 [a] Bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [cartão postal] Madri, 13 jun. 1953 [Sem destinatário no cartão]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [cartão postal] Bruxelas, 5 jun. 1954. [a] Arpad [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [cartão postal] Roma, 27 jan. 1968 [a] bichos [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [carta] Roma, 26 abr. 1969 [a] Bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

Murilo Mendes [cartão postal] Roma, 08 jun. 1970 [a] bicho [autografa]. Acervo. Juiz de Fora: MAMM/UFJF.

MORAIS, Frederico. (Coord.). *Tempos de Guerra: Hotel Internacional, Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, mar./abr. 1986 (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro) [Catálogo].

NAVARRA, Ruben. *Jornal de Arte*. Campina Grande: Edições da Comissão Cultural do Município, 1966.

SALDANHA, Ione. Nous sommes de gauche. In: MORAIS, F. (Coord.). *Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

VIEIRA DA SILVA. Entrevista para O Diário Popular. In: *Jornal da exposição Vieira da Silva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de arte Moderna, 1988.

VIEIRA DA SILVA. Vivíamos assim como uma borboleta. In: MORAIS, F. (Coord.). *Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

## 2. Obras subsidiárias

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte e Crítica de Arte*. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BALDASSARE, M.I. O retrato como projeção do ser do artista. In: SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.

BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 385-412.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

\_\_\_\_\_. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: textos essenciais: os gêneros pictóricos*. v. 10. São Paulo: Ed.34, 2006.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas*. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Louis-Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coletânea de Textos Organizada por Gilles Deleuze).

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B. (Org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977 (Poétique).

\_\_\_\_\_. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*. Paris: PARIGRAMME, 2010.

GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado das Letras, 1995.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org., apres. e notas). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. Rumo ao mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org., apres. e notas). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. A Revolução da Colagem. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org., apres. e notas). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Colagem. In: \_\_\_\_\_. *Arte e Cultura* (prefácio de Rodrigo Naves). São Paulo: Ática, 1996.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. “A ascensão do Cubismo”. In: CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 251-263.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. O mito da pintura. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed 34, 2004. v. 1. p. 17-24.

LOPES, José Leite. *Uma história da Física no Brasil*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2004.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1886-1994*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

\_\_\_\_\_. Anos 30/40: Efervescência Artística. In: *Projeto Arte Brasileira. Anos 30/40*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1987. p. 7-14.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó: Argos, 2009.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PONTES, Heloisa. Autoria, autoridade e parcerias em perspectiva. In: SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.

SILVA LOPES, Almerinda da. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.  
COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SIMIONI, A.P.C. *et al.* (Org.). *Criações Compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.

STEINER, G. *Lições dos Mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986.

### **3. Livros e Catálogos**

AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007 [Catálogo].

*Arpad Szenes, Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 1999 (Introdução de José Sommer Ribeiro) [Catálogo].

*Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 (Introdução de José Sommer Ribeiro) [Catálogo].

*Au fil du temps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer/FASVS, 2010 (Textos de Ana Ruivo, Marina Bairrão Ruivo e Sandra Santos) [Catálogo].

*Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997. (Introdução de José Sommer Ribeiro e Jorge Molder; textos de Alain Tapié, José Augusto França e Guy Weelen) [Catálogo].



BOURDONNAYE, Chantal. *Portraits de Vieira da Silva par Arpad Szenes*. Paris: Éditions La Différence, 1983 (Col. Point-Ligne-Surface).

*Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, correspondência 1932-1961*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda/FASVS, 2013 (textos de José Manuel dos Santos, Marina Bairrão Ruivo, Valéria Lamego, Sandra Santos).

MACEDO, Suianni Cordeiro. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*. Jundiaí: Paco editorial, 2012.

PHILIPE, Anne. *O Fulgor da Luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa: Rolim, 1995.

*Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 (Introdução de Nelson Aguilar) [Catálogo].

ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva 1980-1992: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

VALLIER, Dora. *Chemins d'approche: Vieira da Silva*. Paris: Galilée, 1982 (Écritures/figures).

*Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012 [Catálogo].

*Vieira da Silva nas coleções internacionais: em busca do essencial*. Lisboa: Assirio & Alvim/FASVS, 2004.

*Vieira da Silva, Arpad Szenes: nas coleções portuguesas*. Lisboa: Casa de Serralves/Secretaria de estado da cultura: fev./abr. 1989 [Catálogo].

#### **4. Artigos em livros ou periódicos**

AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva: encontros e desencontros. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007.

\_\_\_\_\_. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997.

BAIRRÃO RUIVO, Marina. Vieira da Silva, agora. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: MAM, 2012.

BUENO, Maria Lúcia. Os Mundos da Arte de Milton Dacosta. In: *Perspectivas*. São Paulo, 17-18. 1994/1995. p. 267-285.

\_\_\_\_\_. As transformações da condição de artista plástico na modernidade: uma perspectiva de análise a partir do espaço do ateliê do artista. In: *Proj. História*. São Paulo, (24), jun. 2002. p. 223-238.

FRANÇA, George. *A Harpa, o Quadro e a Sereia: Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes*. BOLETIM DE PESQUISA NELIC. Dossiê Murilo Mendes, v.3. 2010/1.

LAMEGO, Valéria. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In: AGUILAR, N. (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007.

LIAN, H. Vieira da Silva e a música brasileira. In: AGUILAR, N. (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007.

MORAIS, F. Tempos de arte. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

MORICONI, Ítalo. In: INIMIGO RUMOR. n. 2. Rio de Janeiro: Sette Letras, maio-ago. 1997.

RIBEIRO, José Sommer. Helena e Arpad. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 1999.

\_\_\_\_\_. Arpad Szenes. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 1999.

SANTOS, Sandra. O futuro começa agora: 1947-1961, anos de reencontro e consolidação. In: *Escrita íntima*. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda/FASVS, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. Escrituras da história e da memória. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 205-225

\_\_\_\_\_. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: *Remate de Males.*, Dossiê “Literatura como arte da memória”. Campinas, 26 (1), v. 2, jan./jun. 2006. p. 31-45.

TAPIÉ, Alain. Arpad Szenes: o raciocínio poético. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997.

## 5. Teses e dissertações

CESAR, Marisa Flório. *O ateliê do artista: tramas do intervalo*. Rio de Janeiro: 2002. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte)/ Escola de Belas Artes – UFRJ

FARIA, Marco Antonio Barroso. *Vida e criação: a religião em Bergson*. Juiz de Fora: 2009. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião)/ Instituto de Ciências Humanas – UFJF

PEREIRA, A. R. T. *Viagens e Souvenirs: uma conversa entre Cecília Meireles e Vieira da Silva*. Campinas: 2008. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp.

## 6. Outros meios

*Arpad Szenes: cronologia da obra*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/arpad>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

BAIRRÃO RUIVO, Marina. *Ateliers, a arte a partir de um espaço*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasview/185>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. *La bibliothèque en feu* (Comentário/obra de Vieira da Silva). Disponível em: <<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?p?headline=102&visual=2&langId=1&q=V>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. *Marie Hélène* (Comentário/obra de Arpad Szenes). Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=65557&visual=2&langId=1%3E>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

Câmara municipal de Lisboa: *Azulejos na Estação de Metro da Cidade Universitária*. Disponível em: <<http://www.cm-lisboa.pt/em/equipments/equipment/info/azulejos-na-estacao-de-metro-da-cidade-universitaria>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

*Casa-Atelier Vieira da Silva: histórico*. Disponível em: <<http://www.fasvs.pt/casa-atelier/historico/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

MORAIS, José Álvaro. *Ma femme chamada bicho*. Produção: Centro Português de Cinema para a Fundação Gulbenkian. Lisboa: 1977. DVD. 80 min.

Museu de Arte Murilo Mendes: *histórico*. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/historico.html>>. Acesso em: 01 jan. 2015.

PUNTER, Martha. *Maria Helena X*. (Comentário/obra de Arpad Szenes). Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/acercamore/107>>. Acesso em 07 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Enfant au cerf-volant*. (Comentário/obra de Arpad Szenes). Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/acercamore/115>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. *Conversation bleue*. 1949. (Comentário/obra de Arpad Szenes). Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/acercamore/111>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

*Vieira da Silva, Arpad Szenes: Ateliers*. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasview/8>>. Acesso em: 23 dez. 2013.

## 7. Imagens

Figura 1 - Christopher-Richard Nevinson. *Un atelier à Montparnasse*. Pintura. 1926. In: GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*. Paris: PARIGRAMME, 2010.

Figura 2 - Vieira da Silva. *Vista de nossa janela no Rio ou Corcovado*. Pintura. 1940. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007 [Catálogo].

Figura 3 - Ateliê do Alto de São Francisco. Fotografia. 2013. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/outrasimage/497>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

Figura 4 - Arpad Szenes. *Vieira da Silva no ateliê*. Pintura. 1946. In: MORAIS, F. (Coord.). *Tempos de Guerra*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986. (foto de capa).

Figura 5 - Arpad Szenes. *Maria Helena VII*. Pintura. 1942. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo]. p. 89.

Figura 6 - Arpad Szenes. Pintura. Sem data. Disponível em: <[http://www.ganino.com/\\_media/artists:arpad\\_szenes:canir273.jpg](http://www.ganino.com/_media/artists:arpad_szenes:canir273.jpg)>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Figura 7 - Vieira da Silva. *Atelier, Lisbonne*. Pintura. 1935-1936. Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/acercaimage/103>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

Figura 8 - Vieira da Silva. *Corcovado*. Pintura. 1943. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007 [Catálogo].

Figura 9 - Vieira da Silva. *Dislocation du Labyrinthe*. Pintura. 1982. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012 [Catálogo]. p. 95.

Figura 10 - Arpad Szenes. *Paysage*. Pintura. 1967. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/image/534>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

Figura 11 - Arpad Szenes. *Les Dunes*. 1976 Óleo/ papel Marouflê/ Tela. 92 x 65 cm. Col. Galeria Nasoni, Porto. In: *Vieira da Silva, Arpad Szenes: nas coleções portuguesas*. Lisboa: Casa de Serralves/Secretaria de estado da cultura: fev./abr. 1989 [Catálogo]. p. 480.

Figura 12 - Vieira da Silva. *Cristal*. Pintura. 1970. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012 [Catálogo]. p. 89.

Figura 13 - Arpad Szenes. *Le Rubi*. Pintura. 1962. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997 [Catálogo]. p. 98.

Figura 14 - Arpad Szenes. *Développement vertical*. Pintura. 1967. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997 [Catálogo]. p. 109.

Figura 15 - Arpad Szenes. *Près du Mont Saint-Michel*. Pintura. 1980. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997 [Catálogo]. p. 132.

Figura 16 - Arpad Szenes. *Algarve II*. Pintura. 1970. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997 [Catálogo]. p. 114.

Figura 17 - Vieira da Silva. *Retrato de família ou O ateliê, o casal*. Pintura. 1930. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 [Catálogo]. p. 22.

Figura 18 - Arpad Szenes. *Le Couple*. Pintura. 1933. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 [Catálogo]. p. 18.

Figura 19 - Arpad Szenes. *Le Couple*. Pintura. 1940-1947. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo]. p. 87.

Figura 20 - Arpad Szenes. *Le Couple*. Pintura. 1942. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo]. p. 87.

Figura 21 - Arpad Szenes. *Interior*. Pintura. 1930. Col Millenium BCP. Disponível em: <<http://fasvs.pt/exposicoes/image/532>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 22 - Vieira da Silva. *Natureza-morta azul*. 1932. Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 23 - Vieira da Silva. *Villa des Camélias*. Pintura. 1932. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/maria-helena-vieira-da-silva/villa-des-cam-lias-1932#close>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

Figura 24 - Vieira da Silva. *A árvore na prisão*. Pintura. 1932. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/maria-helena-vieira-da-silva/villa-des-cam-lias-1932#close>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

Figura 25 - Vieira da Silva. *La Scala ou Os olhos*. Pintura. 1937. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

Figura 26 - Vieira da Silva. *O quarto de azulejos*. Pintura. 1935. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 17.

Figura 27 - Vieira da Silva. *Ballet ou Os Arlequins*. Pintura. 1946. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva 1980-1992: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

Figura 28 - Vieira da Silva. *Os arlequins*. Pintura. 1939. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 24

Figura 29 - Vieira da Silva. *O mensageiro ou O Arauto*. Pintura. 1939. Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 30 - Vieira da Silva. *O corredor sem limite*. Pintura. 1942-48. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 41.

Figura 31 - Vieira da Silva. *Enigma*. Pintura. 1947. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 36.

Figura 32 - Vieira da Silva. *Biblioteca*. Pintura. 1949. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

Figura 33 - Vieira da Silva. *A partida de xadrez*. Pintura. 1943. Disponível em : <<http://abrancoalmeida.com/tag/vieira-da-silva/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 34 - Vieira da Silva. *Segunda memória*. Pintura. 1985. Vieira da Silva. *Enigma*. Pintura. 1947. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 83.

Figura 35 - Vieira da Silva. *Le festin de l'araignée*. Pintura. 1949. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

Figura 36 - Arpad Szenes. *Maria Helena I*. Pintura. 1940. In : *Arpad Szenes, Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 1999 (Introdução de José Sommer Ribeiro) [Catálogo].

Figura 37 - Arpad Szenes. *Maria Helena III*. Pintura. 1939. Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 38 - Vieira da Silva. *L'atelier*. Pintura. 1940. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 39 - Vieira da Silva. *Sylvestre*. Pintura. 1943. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 40 - Vieira da Silva. *La sirène*. Pintura. 1936. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 20.

Figura 41 - Vieira da Silva. *História trágico-marítima*. Pintura. 1944. Disponível em: <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 42 - Vieira da Silva. *O incêndio II* ou *O Fogo II*. Pintura. 1944. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998.

Figura 43 - Vieira da Silva. *As treze portas*. Pintura. 1972. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 76.

Figura 44 - Vieira da Silva, *Abrigo antiaéreo* ou *Le métro*. Pintura. 1940. Disponível em: <<http://fasvs.pt/colecao/acercaimage/104>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 45 - Vieira da Silva. *Le calvaire*. Pintura. 1942. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 30.

Figura 46 - Vieira da Silva. *Le Désastre* ou *La Guerre*. Pintura. 1942. Disponível em : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 47 e 49 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes*. Pintura. 1937. Disponível em : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 48 e 50 - Vieira da Silva. *Le jeu de cartes* ou *La mort du roi de pique*. Pintura. 1942. Disponível em : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 51 - Pablo Picasso. *Mulher ao espelho*. Pintura. 1932. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4609|A%3AAR%3AE%3A1&page\\_number=258&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4609|A%3AAR%3AE%3A1&page_number=258&template_id=1&sort_order=1)>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 52 - Jacques-Louis David. *Liberté des Cultes*. Final do século XVIII. Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte\\_%C3%A0\\_jouer](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_%C3%A0_jouer)>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 53 - Jacques-Louis David. *Cartas de baralho*. Final do século XVIII. Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte\\_%C3%A0\\_jouer](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carte_%C3%A0_jouer)>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 54 - Vieira da Silva. *La dame de cœur*. Pintura. 1940. In: Arpad Szenes, *Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo]. p. 68.

Figura 55 - Vieira da Silva. *Le roi, la reine, le valet*. Pintura. 1937. *Au fil du temps*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer/FASVS, 2010 [Catálogo]. p. 145.

Figura 56 - Vieira da Silva. *Os jogadores de cartas*. Pintura. 1947-48. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 40.

Figura 57 - Vieira da Silva. *Echec et mat*. Pintura. 1949-50. In: ROSENTHAL, G. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen, 1998. p. 50.

Figura 58 - Vieira da Silva. *A Liberação de Paris*. Pintura. 1944. Disponível em : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 59 - Vieira da Silva. *La ruée des losanges*. Pintura. 1947. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012 [Catálogo]. p. 42.

Figura 60 - Vieira da Silva. *La Bataille des Couteaux*. Pintura. 1948. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 61 - Vieira da Silva. *Batalha dos vermelhos e azuis*. Pintura. 1953. Disponível em : <<http://abrancoalmeida.com/tag/vieira-da-silva/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 62 - Arpad Szenes. *Bicho grega*. Pintura. 1943. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 [Catálogo]. p. 14.

Figura 63 - Arpad Szenes. *Maria Helena XVI*. Pintura. 1945. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 [Catálogo]. p. 20.

Figura 64 - Arpad Szenes. *Maria Helena XII*. Pintura. 1942. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo]. p. 86.

Figura 65 - Arpad Szenes. *No ateliê*. Pintura. 1945. In: *Retratos: Arpad Szenes, Vieira da Silva*. RJ/SP: Museu Chácara do céu/Museu Lasar Segall, 1997 [Catálogo]. p. 19.

Figura 66 - Arpad Szenes. *Marie Hélène IV*. Pintura. 1942. In: *Arpad Szenes, Vieira da Silva: período brasileiro*. Lisboa: FASVS, 2000 [Catálogo].

Figura 67 - Arpad Szenes. *Maria Helena X*. Pintura. 1942. Disponível em : <<http://fasvs.pt/colecao/acercaimage/107>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 68 - Arpad Szenes. *Marie Hélène*. Pintura. 1948. Disponível em : Disponível em : <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 69 - Arpad Szenes. *Portrait de Vieira*. Pintura. 1948. Disponível em : <<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao/Pesquisa>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 70 - Arpad Szenes. *Portrait méthaphorique de Vieira*. Pintura. 1949-1950. *Au fil du temps*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer/FASVS, 2010 [Catálogo]. p. 171.

Figura 71 - Arpad Szenes. *Retrato de Vieira*. Pintura. 1947. In: *Centenário de nascimento: Arpad Szenes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FASVS, 1997 [Catálogo]. p. 83.

Figura 72 - Vieira da Silva. *Le promeneur invisible*. Pintura. 1949-51. Disponível em : <<http://teorificios.com/?p=395>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 73 - Arpad Szenes. *Retrato de Maria Helena*. Pintura. 1942. Disponível em : <<http://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=100&artist=651&lang=en>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 74 - Vieira da Silva. *Bordado húngaro*. Pintura. 1946. Disponível em : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9819/vieira-da-silva>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 75 - Arpad Szenes. *O ciclista*. Pintura. 1954. Disponível em : <<http://fasvs.pt/colecao/acercaimage/112>>. Acesso em: 15 fev. 2015.