

A construção do olhar de Vieira da Silva

Ângela Ancora da Luz

A opinião de críticos e historiadores da arte é convergente quando o assunto é o abstracionismo subjetivo e forte da pintura de Maria Helena Vieira da Silva. Ela chega ao abandono da figura por um caminho individual, que passa pela apreensão de objetos populares, como os motivos das bordadeiras, as guarnições decorativas e a azulejaria, tão significativos para a arte portuguesa, conforme observou Geraldo Ferraz ao comentar a segunda exposição individual da artista, em 1944, no Rio de Janeiro.

Para se compreender a construção do olhar de Vieira da Silva torna-se necessário observar sua vida entre Lisboa-Paris e Rio de Janeiro, perscrutando seus aprendizados, analisando as influências recebidas e a marca de sua individualidade, aspectos fundamentais na constituição de seu imaginário. De temperamento introvertido, viveu profundamente cada uma de suas experiências, no silêncio de seus próprios questionamentos. A artista nasceu em Lisboa, em 1908 e em 1927 já estava em Paris estudando escultura com Bourdelle e Despiau; pintura com Dufresne, Friesz e Léger e gravura com Stanley Hayter.

Lisboa, no início do século XX, ainda alimentava a reflexão dos pintores naturalistas, que marcaram o panorama artístico do final do século XIX, onde se destacaram o Grupo Leão, o Grêmio e a nova Sociedade de Belas Artes. A pintura portuguesa continuava a buscar, nas primeiras manifestações do século XX, o registro de imagens da memória rural, talvez num apelo nacionalista que já prenunciava uma atitude que se queria modernista. O certo é que, a exemplo do que acontecera no Brasil, a construção da modernidade em Portugal também encontrava resistências.

Quando Maria Helena Vieira da Silva vai para a França, a Escola de Paris era uma realidade, construída sobre os grandes pilares do mercado internacional: Picasso,

Matisse e Braque, conforme assinala Argan. (Argan, 1992, p.341). Na cidade moderna, ela se defronta com a pluralidade, conseqüência da liberdade artística que permitia outras formas de liberdade: a ética, a moral, a religiosa, a política e a nacional. A iluminação da cidade atraía os encontros noturnos, batizando a modernidade parisiense nos cafés de Montparnasse. Ali se reuniam artistas de diversas nacionalidades, de línguas diferentes, de raças e credos incomuns. Ali, o impressionismo deixava de ser exclusivamente francês e o expressionismo já não era tradicionalmente alemão. A Escola de Paris é aglutinadora e, ao mesmo tempo permite a autonomia da experiência artística. Pela arte os homens se aproximam e derrubam as fronteiras de suas nacionalidades e línguas. "Portanto a arte é linguagem, a única por sobre as línguas nacionais, permitindo a comunicação e o entendimento entre os homens de diferentes países".¹

A artista portuguesa descobre em Paris um universo novo, completamente diferente do que havia deixado em Lisboa.

O contato com Bourdelle, apesar de curto, pois o escultor morreria em 1929, foi muito enriquecedor. Ela pode compreender a importância da síntese, de algo totalmente diverso do naturalismo magistral de Rodin, que sinalizava uma outra proposta. A arte de Bourdelle recendia às esculturas arcaicas da Grécia enquanto se inclinava por um certo realismo da escultura romana. Além disso, o próprio escultor era um homem meditativo com reflexões preciosas que muito contribuíram para a aprendizagem da jovem artista portuguesa. Bourdelle era também desenhista e pintor. Seus afrescos eram trabalhados a partir da cor, porém, a construção das formas se dava através de linhas fortes, como as que surgiam nos cortes do mármore, quando a forma emergia da pedra.

O aprendizado com Léger se dará num momento muito rico do artista, onde ele abandona a temática de objetos oriundos da sociedade industrial e introduz o homem no universo das engrenagens, dos discos e das locomotivas. Em Léger, a influência de Cézanne nunca será apagada, mormente após seus contatos com Picasso e Braque. A síntese da forma pela geometrização o aproxima de soluções semelhantes às que Malèvitch adotara antes de chegar ao suprematismo. Mas com Léger é diferente. A partir de 1921 ele vai permitir o domínio da figura humana em sua pintura, mesmo que esta surja como manequim. Nota-se uma certa busca do estático no contraponto com as engrenagens, símbolos de movimento. Esse imobilismo da forma o levará a procurar soluções onde a estabilidade de suas figuras se pronuncie a

¹ ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras. 1992, p. 344.

favor da pureza que perseguia. Isto o levará a procurar, novamente, a segurança das naturezas mortas e nelas criar o espaço através da cor.

É justamente nesta passagem, neste momento de busca e pesquisa, que Vieira da Silva estará aprendendo pintura com Léger. Esta necessidade de criar o espaço também se verifica na pintura da artista portuguesa.

A arte de Vieira da Silva exprime o espaço, seja através de paisagens panorâmicas, seja através de interiores (*A Biblioteca*, 1949, Museu de Arte Moderna da França), em sutis enquadramentos geométricos de linhas leves, tons pálidos e contidos nos quais se afirma uma viva sensibilidade.²

O casamento com o pintor húngaro Arpad Szènes, em 1930, contribuirá para a afirmação da artista, pois nas primeiras décadas do século XX, mesmo na Europa, a mulher tinha que ultrapassar muitas barreiras até se afirmar artisticamente.

Szènes fazia uma pintura com impregnações impressionistas, onde se pode observar, também, a influência de Cèzanne. Ele se fixara em Paris, a partir de 1925 e lá estudara com Lhote, Léger e Bissière. Assim, muitas questões comuns se descortinam nas preocupações de Vieira da Silva e Arpad Szènes que, entretanto, resultarão em produções independentes, com características individuais.

Em 1940, fugindo da guerra, o casal vem para o Brasil onde permanecerá por sete anos. É aqui, neste tempo brasileiro, que a arte de Vieira da Silva manifestará uma nova direção, que já estava subjacente em suas preocupações anteriores sem, entretanto, se manifestar. A vertente abstracionista, que se confirmaria a partir de sua permanência no Brasil.

A evolução de sua pintura, a partir de 1947, mostra-nos como o assunto representado se vai afastando progressivamente do seu aspecto real e de que forma esse afastamento se traduz por uma angústia que se repercute na técnica, ao mesmo tempo em que as formas se encaixam umas nas outras. O pincel toca firme ou roça apenas a tela, o toque treme de emoção, reprime o seu impulso, retoma depois o caminho iniciado, linhas descontínuas sobrepõem-se, encavalitam-se, abrindo e fechando o espaço. Cidades, ruas, o seu inextricável enovelamento, são os elementos predilectos desta pintura, para a qual nada acaba, nem começa.³

De acordo com Dora Vallier, é a partir de 1947, portanto após o período brasileiro, que Maria Helena Vieira da Silva se afasta do mundo natural em busca

² CHARMET, Raymond. *Dicionário da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil Ltda, 1969. P. 345

³ VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1980.P.228

da desrealização da forma, mantendo, subjetivamente, o vínculo com a natureza.

O período brasileiro foi muito rico para o casal. Aqui fizeram amigos, como Murilo Mendes e Cecília Meireles, participando da vida cultural da cidade. Aliás, nesta década, o Rio assumia uma posição importante no diálogo com a modernidade. Se a Semana de Arte Moderna havia confirmado São Paulo, como centro cultural, por excelência da década de 20, o Salão de 31, no Rio de Janeiro, faria o mesmo com o Rio, abrindo um canal de discussão bem significativo para a construção da arte moderna.

A década de 30 havia marcado profundamente a História do Brasil. A partir da Revolução, o Estado Novo começava a ser construído, procurando a valorização do homem, do trabalho e da cultura. Eram sinais efetivos de mudança. O Salão de 31, ou Salão dos Tenentes, ou ainda Salão Revolucionário, acabaria por tornar-se o palco das discussões de artistas afinados com a modernidade. Entre os organizadores do Salão encontrava-se Cândido Portinari.

O que representou esta grande mostra para o panorama cultural do país pode ser compreendido a partir dos conflitos entre a tradição e a modernidade. Tratava-se da XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, que seguia uma organização afinada com os acadêmicos. Lúcio Costa, jovem arquiteto diretor da Escola Nacional de Belas Artes havia procurado reformar o ensino de arte e injetar no salão a visão do novo. Contudo, as forças tradicionalistas não permitiram que seus sonhos se concretizassem naquele momento.

O clima de tensão que antecedeu o Salão era tão intenso que foi fixado nas paredes da Escola um boletim desmentindo os "boatos a respeito do caráter exclusivista moderno do Salão de 31" e confirmando que seria "como os anteriores", um certame aberto a todas as correntes, mesmo as de vanguarda, que até hoje se retraíam diante dos júris oficiais.⁴

A década de 30 ficaria marcada pela força do Salão Revolucionário, que abria espaço ao diálogo. Manuel Bandeira, um dos membros do júri foi alvo de muitas críticas pelo fato de não ser artista plástico. Não se concebia que alguém, que não fosse artista ou ligado diretamente à arte, pudesse julgar tais obras. Por outro lado, a liberdade que fora dada aos participantes gerara uma tal disparidade de resultados que tornava a tarefa do júri muito difícil. Ao invés das seções tradicionais, pintura, escultura, desenho, gravura, enfim, da distribuição das obras de acordo

⁴ VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão 31*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p. 27

com um critério que era tradicional das grandes mostras, no Salão de 31 a montagem não seguiria estes padrões. As obras foram divididas entre salas modernas e salas acadêmicas. Os modernos eram os "tenentes" e os acadêmicos, os "gerais".

Toda esta discussão foi muito importante, pois a arte moderna estava entrando no circuito oficial, abalando alicerces solidamente construídos.

Foi na superfície tranqüila desta literal pasmaceira que surgiu, com o fragor alarmante de um petardo, o ato verdadeiramente subversivo do Sr. Lúcio Costa: um Salão livre e moderno na Escola de Belas Artes. (...) Desprezando o prestígio sagrado dos medalhões da arte oficial, o Sr. Lúcio Costa entregou, resoluto e desabusado, a organização do Salão a espíritos jovens e livres (alguns dos quais recusados, por sinal, dos salões anteriores...): Anita Malfatti, Manoel Bandeira, Candido Portinari e Celso Antonio.⁵

Portinari emergia no cenário brasileiro, consagrando-se como pintor oficial, com uma obra onde a forma já era moderna, mas o espaço mantinha-se tradicional. A tensão de sua pintura se dá na dicotomia das vertentes clássicas e modernas, na fusão de muitas influências como o "Cubismo, que aparece na constância da presença de Picasso e, além disso, a influência de alguns artistas da Escola de Paris, do Muralismo Mexicano, do Quatrocento italiano e dos ensinamentos da Escola de Belas Artes". (Zílio, 1997, p.91).

Ainda na mesma década, outras manifestações eram sentidas, confirmando a presença do Rio de Janeiro no diálogo com o modernismo paulista. O Núcleo Bernardelli se reunia nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, onde um grupo de pintores buscava novos caminhos, rompendo com a morna acomodação do ensino tradicional. Pancetti, um nucleano emblemático, encontrava soluções modernas para pintar as marinhas com as quais sua pintura é identificada até hoje. Longe do rigor da academia, ele era um autodidata que dialogava com Edson Motta, Milton da Costa e Manoel Santiago, outros membros do núcleo, seguindo a liberdade da mão no gesto criador.

A arquitetura moderna no Brasil se desenvolvia a passos largos, alavancada pelo grupo de arquitetos oriundos da Escola Nacional de Belas Artes, onde nomes como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer referenciam a procura de novas soluções, sempre em consonância com as idéias de Gropius e Le Corbusier.

Em 1940, o Salão Nacional de Belas Artes atendendo aos interesses dos modernos cria uma sala só para eles, no âmbito do Salão. Surgia, assim, a Divisão

⁵ JÚNIOR, Peregrino. O Salão N° 38. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, Ano III, n.45, 12/09/1931.

Moderna⁶ sinalizando a legitimação da arte de uns poucos artistas que passaram a se inscrever diretamente naquela divisão. É o caso de Pancetti, por exemplo, que envia para o salão a tela "O Chão", recebendo o Prêmio de Viagem ao exterior em 1941. É uma obra de síntese, pouco detalhada, mas que revela um sentido agudo de representação da natureza fora dos padrões da academia. As cores baixas, as largas pinceladas de cor, a despreocupação com a perspectiva exata, nos remetem a Cézanne. Apesar da crítica refutar a genialidade de Pancetti, "O Chão" sustentava os passos de uma nova geração de artistas.

A arte no Brasil gravitava em torno do Salão e, conseqüentemente, da Divisão Moderna. É evidente que o conflito entre as duas vertentes antitéticas se acentuava, à medida que os modernos imprimiam sua presença no panorama cultural do Rio de Janeiro. Durante toda a década, percebe-se o desejo dos acadêmicos em deslocar os modernos do espaço conquistado, coisa que eles quase conseguiram. Em 1946 o Salão não aconteceu pois os que buscavam uma nova remodelação que respaldasse a produção tradicionalista. Isto porque, no ano anterior, os modernos tinham conseguido novo avanço. O Prêmio de Viagem ao estrangeiro, que se alternava a cada ano entre acadêmicos e modernos, passa a ser específico para cada Seção. Aliás, pelo mesmo decreto, o nome Divisão é substituído por Seção, ou seja, tenta-se minimizar o sentido "divisionista" imposto pelo poder da própria palavra, conciliando e unindo as duas partes. Na verdade, o resultado foi inverso. Cada vez mais se acirravam os ânimos e os que defendiam o primado da regra e da norma, não se conformavam em assistir o crescimento dos modernos. Eles aproveitaram a "gaucheria" dos modernos para agir politicamente e impedir a afirmação daquela ala. Por força de um Decreto-Lei a pretensão dos ultra-acadêmicos seria atendida, porém, não duraria muito tempo o gosto de vitória no paladar acadêmico. Logo o decreto seria revogado e o Salão retornaria, em 1947, com as suas duas divisões. Isto porque, o nome de "Seção" não fora absorvido pelos seus participantes. Na verdade havia uma divisão entre eles e, conseqüentemente, o nome se ajustava ao que as duas partes desejavam manifestar: sua alteridade, a diferença marcante entre as duas estéticas defendidas. O Salão de 1947 sinalizava a lenta agonia dos acadêmicos.

Foi um fracasso o último "salão dos artistas nacionais", realizado no Museu Nacional de Belas Artes. As intenções reacionárias da iniciativa eram evidentes. Pretenderam os seus fundadores substituir o Salão Nacional, que não abriu em 1946, pelos motivos de todos conhecidos. Inimigos notórios da arte moderna

⁶ A Divisão Moderna foi criada pela Portaria Ministerial nº 140 de 25 de julho de 1940.

foram os organizadores desse salão. Sustentavam esses adeptos da "arte dirigida" que os modernos eram comunistas e que a arte abstrata era coisa do diabo, vinda diretamente de Moscou. Graças a essas intrigas, algumas autoridades ignorantes, inclusive um ex-ministro da Educação, voltaram a hostilizar abertamente a arte moderna, do que resultou o desaparecimento do Salão Nacional.⁷

A importância de críticos como Antonio Bento, foi muito grande para a sustentação da discussão entre os tradicionais e os modernos. Mais tarde, outros nomes vieram dar um outro fôlego à vertente da crítica moderna, com nomes como os de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. O período em que Maria Helena e Arpad Szènes viveram no Brasil presenciou o acordar da crítica que, pelo embate das duas vertentes antitéticas, era instigada a se posicionar. Mesmo os que primeiro se pronunciaram a favor da arte plurívoca, como Rubem Navarra, não conseguiam ainda absorver a própria pluralidade de muitos modernos e não assimilavam a perda da figura. Mário de Andrade, reconhecido nome do modernismo, ao ver as obras de Maria Helena na exposição de 1942 no Museu Nacional de Belas Artes chegou a observar que elas possuíam "muito mais bordado do que outra coisa". (Pontual, 1987, p.171)

A Divisão dos Modernos no Salão Nacional de Belas Artes fora criada no ano de 1940, coincidentemente quando Maria Helena Vieira da Silva e seu marido Arpad Szènes chegam ao Brasil. Eles se fixam no Rio de Janeiro, vivendo entre nós durante sete anos. Observe-se que este tempo, em sua latitude e espaço, é, exatamente o da grande discussão suscitada no âmbito dos salões nacionais. O Rio de Janeiro era o palco das controvérsias. A Escola Nacional de Belas Artes situava-se na Av. Rio Branco, onde hoje está o Museu Nacional de Belas Artes, junto a Cinelândia que, com seus bares e cafés era o ponto de convergência de artistas, escritores, jornalistas e poetas. As idéias que ali se discutiam contrariavam as normas rígidas defendidas pela Escola, do outro lado da avenida. Artistas como Portinari, José Pancetti, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Antonio Bandeira e Goeldi eram importantes para o Rio de Janeiro e para a construção da modernidade. Bandeira percorrerá um caminho muito próximo ao de Vieira da Silva.

Desde o início dos anos trinta, Maria Helena procurava encontrar soluções formais que rompessem com a figuração normal. Antes de vir para o Brasil, nos anos de 1935-1936 ela trabalhou em Lisboa, e lá expôs suas pinturas onde se observa a preocupação com a geometrização e a fragmentação da forma numa

⁷ BENTO, Antonio. As Arte. Feitiço contra feiticeiro. *Diário carioca*. Rio de Janeiro, p.3, 5 de outubro de 1947

aproximação ao abstracionismo, embora sua pintura ainda seja sustentada pela representação figurativa de paisagens expressivas.

Aqui no Rio, depois de um curto período morando em Copacabana, o casal descobre Santa Tereza, uma espécie de "Montmartre brasileira", onde passa a residir numa pensão. O Silvestre, ateliê montado por Arpad Szenes chegou a ter perto de 200 alunos e se tornou palco de discussões, onde a modernidade era o tema por excelência. Por temperamento, Arpad Szènes era mais expansivo, enquanto Vieira da Silva se retraiu. A importância do casal foi muito grande para o contexto cultural da cidade, apesar de que, a artista ainda não havia rompido totalmente com a figuração. Mas suas propostas já sinalizavam para um outro momento que, no entanto, só iria ocorrer após o fim da II Guerra Mundial, quando o casal retornar para a Europa e, finalmente, a artista portuguesa obterá o reconhecimento pela sua obra.

Não se pode desconhecer que durante este período brasileiro, ela amadureceu suas idéias e construiu o seu olhar no silêncio de muitas experiências vividas. Dos amigos que fez no Rio de Janeiro, devemos considerar os poetas Cecília Meireles e Murilo Mendes. Por esta época, o casal já havia se mudado para o Flamengo, vindo a residir numa casa de emigrantes russas. Foi lá que conheceu Murilo Mendes. O lugar era alegre e reunia a nata da boemia culta, que simpatizava com os modernos, declamava poesias e discutia literatura. É neste ambiente que Maria Helena Vieira da Silva continua a desenvolver sua pesquisa com o objetivo de repensar a discussão da representação do espaço. A poesia, a discreta visão de elementos decorativos da casa dos emigrantes russos, a memória da arte popular de seu país, das colchas de retalhos coloridos, que formavam um mosaico sem precedentes, onde o espaço se traduzia na fusão de suas partes, persistem em seu imaginário.

Enquanto procura os caminhos da simplificação, ela se identifica, cada vez mais, com a pintura de Bissière, Paul Klee e Torres Garcia. O limite da figura para o não representacional. A colcha de retalhos onde o fragmento encontra seu lugar de expansão.

Em 1926, Torres Garcia fixara-se em Paris, portanto, quase ao mesmo tempo de Vieira da Silva. Desde os seus primeiros contatos com a sua obra, ela observara a inclinação construtiva do artista uruguaio e sua paleta monocromática. Estes dois pontos estarão sempre em suas discussões na procura da não representação. Aqui no Rio, em 1942, Vieira da Silva encontra um discípulo de Torres Garcia. Trata-se de Carmelo Arden Quin que se encanta com a pintura da artista portuguesa. Ele leva para Montevidéo fotos de obras da pintora e as mostra para seu

mestre. Em breve, é o próprio Torres Garcia que irá publicar um artigo, na revista *Alfar*, sobre a pintura "Guerra" de Vieira da Silva.

Garcia observa a capacidade da artista construir pela desconstrução, onde ressalta o abandono narrativo e a não preocupação descritiva, aspectos que apontam seu envolvimento com a arte abstrata.

Toda esta procura, não isentou seu olhar de construir a partir da interioridade. Talvez aí se justifique a atração por Paul Klee, pois podemos observar uma certa sintonia, não de resultados, mas de busca interior, de um mundo não corrompido, que ainda pode ser pensado, seja a partir de um desenho infantil, como no caso de Klee, ou, no seu caso, da arte popular, no trabalho dos artesãos portugueses. "Mas Maria Helena vê o mundo projetado sobre a cortina do seu olhar interior, e se essa atmosfera de hermetismo não chega a ser abafante, é porque a matéria parece evaporar-se no claro-escuro de seu mosaico". (Pontual, 1969, p.542).

Nestes sete anos de vida brasileira, a artista sedimentou suas vivências e pode traduzi-las num jogo de encaixes, de dissimulações de formas, de neutralizações do espaço, como se verifica a partir de 1947, portanto, depois de sua estadia no Rio de Janeiro. É interessante constatar que, em 1927, Vieira da Silva vai para a França no auge da discussão da arte moderna, quando as vanguardas ainda estão sendo construídas. Depois ela vem para o Brasil no momento em que o debate da modernidade era suscitado por artistas como Carlos Scliar, Athos Bulcão e muitos outros nomes já consagrados da modernidade brasileira. O recorte destes dois nomes se dá pelo fato de que ambos se tornaram amigos de Maria Helena e Arpad.

Athos Bulcão participou do Grupo Dissidente junto com artistas que saíam da Escola Nacional de Belas Artes ou que se negavam a nela ingressar pelo simples fato de declararem sua rejeição às regras e normas acadêmicas. Bulcão trabalhou com Niemeyer e Cândido Portinari, o que sinaliza a aproximação de Vieira da Silva e Arpad Szênes ao círculo de artistas emblemáticos da arte moderna no Brasil. Não se pode deixar de pensar na riqueza das trocas culturais entre o casal que veio se abrigar conosco e os artistas que aqui lutavam para derrubar a "bastilha" acadêmica. Sem dúvida alguma podemos afirmar que Maria Helena, não só encontrou entre nós a terra para a germinação de suas idéias como foi, ela mesma, semente para a produção de muitos frutos na vertente do abstracionismo. Ela sempre afirmava que, no Brasil, ela havia aprendido sobre a Europa.

Arpad Szênes também muito contribuiu entre nós, até pela sua capacidade de fazer alunos e de lhes transmitir suas conquistas e lhes entregar suas próprias ques-

tões. Não importa que se fixasse na figura de sua mulher para criar retratos de profunda expressão, ou, até mesmo, naturezas mortas onde, de repente, se vislumbra o toque de um Klimt na adoção de determinado padrão pictórico.

Entre seus alunos encontram-se Almir Mavignier, Ivan Serpa e Frank Schaeffer, que se tornariam nomes significativos para a pintura moderna no Brasil.

A importância do casal é, portanto, inequívoca para se compreender melhor a arte moderna no Brasil.

Pelo círculo de artistas e de intelectuais que souberam naturalmente atrair à sua volta, pelo trabalho criador que realizaram e mostraram ao público enquanto pintores e pela extensão da troca até o ensino doméstico da arte (no caso de Arpad), os dois, melhor do que os demais emigrados da época, inclusive o eficiente Leskoschek, terminaram plantando uma semente nova e promissora no ambiente. A fertilização que nos trouxeram, com a obra produzida ou a reflexão provocada, faz deles a cabeça de ponte para a passagem e a irradiação do abstracionismo que os anos 50 erigiram em hegemonia.⁸

Em seu retorno à Europa eles se fixam, definitivamente, em Paris. Maria Helena sofrera com o calor do Brasil e com as dificuldades financeiras que enfrentara daí o seu desejo de retorno, até porque as possibilidades na Europa se abriam no pós-guerra. Por seu turno, Arpad Szènes, apesar de desejar permanecer no Brasil, sabia que na França as oportunidades seriam bem maiores. É o que acontece. A obra de Vieira da Silva é amplamente reconhecida a partir do seu retorno, no final da década de 40. Em 1956 ela se naturaliza francesa, continuando a perseguir os caminhos da abstração, já agora bem definidos.

Ela possui uma caligrafia própria, onde se pode observar que, apesar da fina sintonia com os movimentos do abstracionismo europeu, seu caminho é individual. Sua pintura forte e subjetiva conseguira desrealizar os arranjos geométricos em manchas que se encaixam harmonicamente. Não se pode afirmar que ela tivesse eliminado o resíduo geométrico, a preocupação com a síntese, como também não se pode afirmar que ela houvesse adotado o lirismo espontâneo da gestualidade dos informalistas.

Sua imaginação enreda elementos que transitam do gráfico para a mancha pictórica vibrante. Ela desenvolve um idioma abstrato pessoal que, para alguns críticos revela afinidades com o trabalho de Giacometti e Paul Klee. Em suas composições,

⁸ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.p.167

a força do mosaico continua presente, como uma possível reminiscência das colchas de retalhos, onde a trama não deixa perceber o início nem o fim da composição. Estas características se opõem ao "estilo europeu", ou seja, ao primado da arte informal, onde a matéria, a caligrafia e o gesto se associam livremente no impulso interior do artista. Em Maria Helena é como se houvesse uma premeditação, uma busca da figura a partir da sua eliminação. Ainda encontramos a linha, porém se apresenta de modo descontínuo, criando uma trama onde o espaço se compartimenta ou se expande através do uso da cor. Estas características vinham sendo trabalhadas desde sua estadia no Brasil, como observou Joseph-Émile Muller.

Já nas obras por ela criadas durante a guerra, nas quais se pode identificar personagens e objetos, justapõe de modo obsessivo uma multidão de quadradinhos, retângulos, losangos, deformando-os e dispondo-os de tal maneira que a superfície da tela parece, alternadamente retesar-se e distender-se.⁹

A sensação do retesar e distender revela a tensão que a artista consegue imprimir à sua pintura, aonde a matéria vai se tornando cada vez mais sutil, mas ainda assim pode manifestar a força de sua interioridade.

Enquanto Maria Helena assiste o reconhecimento de sua pintura, Arpad Szênes prossegue ensinando. Lygia Clark frequenta seu ateliê em Paris, aperfeiçoando seu aprendizado, o que nos leva a pensar na importância subliminar do pintor em relação à formação de artistas tão significativos no panorama da modernidade no Brasil.

Em 1961 Vieira da Silva recebe o grande prêmio de Pintura da VI Bienal de São Paulo. Dirigida por Mário Pedrosa, a VI Bienal reuniu 51 países, apresentando 10 salas especiais, onde se destacavam as de José Clemente Orozco, Jacques Villon, Kurt Schitters e Julius Bissier. As representações estrangeiras permitiam o diálogo das produções, colocando o Brasil em vivo contato com a arte de outros países. A premiação, por sua vez, não só representava a projeção do artista no panorama artístico internacional como significava, para ele próprio, o recebimento de uma quantia bem significativa. Na época, Cr\$100.000,00. Maria Helena Vieira da Silva recebe o Prêmio de Pintura da VI Bienal de São Paulo, o que foi muito importante para ela pelos dois motivos apontados.

A repercussão da premiação também foi significativa no contexto da

⁹ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p.542.

arte no Brasil. Não só Maria Helena era um pouco "nossa", por ser portuguesa e por ter vivido no Brasil, como porque, através dela se confirmava a revelação da arte abstrata entre os nossos vanguardistas. O próprio Mário Pedrosa se alinhava com os críticos de sintonia abstrata, na vertente da geometria. Maria Helena apresentava uma produção onde o resíduo geométrico, apesar de dissolvido, ainda respirava, mesmo quando investia em técnicas de reprodução como a serigrafia, a litografia e a gravura em metal.

A década de 50, no Brasil, tinha colocado frente a frente os pintores modernos, em minoria, contra a maioria dos tradicionalistas. Se os primeiros eram poucos, por outro lado, possuíam força, pois trabalhavam com a linguagem de seu tempo. Já os conservadores, numericamente superiores, enfraqueciam-se a cada ano, pelo mesmo motivo: não dominavam a linguagem atual.

O Salão Nacional de Arte Moderna é criado em 1951, no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que a Bienal de São Paulo realiza sua primeira grande mostra. O Brasil encontrava o caminho da modernidade. Esta que vinha sendo buscada desde os primeiros modernistas, batizada e crismada por tantos artistas ao longo das décadas de 30 e 40, como Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes.

A construção do olhar de Vieira da Silva se observa na imbricação dos elementos da herança pátria, que sempre alimentou seu imaginário, e na superposição de outras imagens e experiências como as vividas em Paris e no Rio de Janeiro.

Bibliografia

Livros

ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

CHARMET, Raymond. *Dicionário da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil Ltda, 1969

DRAGUET, Michel. *Chronologie de l'art du XXe. Siècle*. Paris : Flammarion. 1997

LUZ, Angela Ancora. *O Salão Nacional de Arte Moderna-tensão e extensão da modernidade no Brasil. Década de 50*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ. 1999

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1980

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol.II, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Periódicos

BENTO, Antonio. As Arte. Feitiço contra feiticeiro. *Diário carioca*. Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1947.

Resumo

Para se compreender a construção do olhar de Vieira da Silva, torna-se necessário observar sua vida entre Lisboa-Paris e Rio de Janeiro, analisando as influências recebidas no contexto cultural destes centros. O contato com os artistas franceses na Paris de 1927, quando a cidade era o pólo aglutinador de todas as tendências vanguardistas deve ser considerado. A vinda de Vieira da Silva para o Rio de Janeiro, por ocasião da II Guerra Mundial, num momento de grandes transformações culturais no país, seria outro ponto. Foi sob estas influências que se moveu o espírito de Vieira da Silva, na memória ancestral da arte de seu país, da azulejaria, dos motivos das bordadeiras, que impregnaram sua pintura e lhe conferiram a identidade de artista portuguesa, mesmo quando optou pela França para viver junto com Arpad Szenes.

Palavras-chave: Arte moderna, abstracionismo, pintura

Abstract

To understand the development of the vision of Vieira da Silva, one must examine her life between Lisbon-Paris and Rio de Janeiro, analyzing the influences she received in the cultural context of those centers. The contact with French artists in the Paris of 1927, when the city was meeting point of all avant-garde artists, must be considered. Vieira da Silva's move to Rio de Janeiro during World War II, at a moment of great cultural change in Brazil, would be another point. The spirit of Vieira da Silva moved under these influences, in the ancestral memory of her country's art, of the decorative tiles, of the patterns of embroiderers, that permeated her art and gave her the identity of a Portuguese artist, even when she moved to France to live with Arpad Szenes.

Key-words: Modern art, abstractionism, painting