

ENCONTROS E DESENCONTROS

Nelson Aguilar
IFCH-Unicamp

Maria Helena Vieira da Silva chegou ao Brasil para destoar, em pleno Estado Novo, quando a paisagem artística se organiza como obra de arte total. O modernismo nascido no final dos anos dez em São Paulo, confirmado nos vinte no Rio, em Belo Horizonte, no Recife, alastra-se pelo país em projeto cultural da era Vargas. A arte adquire RG e, com o isolamento do país, por conta da guerra, a vocação nacionalista sobrepuja o viés internacionalista das vanguardas, a poética adquire um caráter oficial, dogmático. São os anos de ouro do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, da eclosão da arquitetura moderna e seu corolário pictórico e escultórico, da língua nacional cantada e do canto orfeônico, do inventário das danças dramáticas regionais, da invenção do ciclo literário e sociológico nordestino, da proposta de uma gramática da fala brasileira.

Maria Helena aconteceu de múltiplas maneiras, o que até hoje permanece na penumbra. Fez exposição no lugar de maior visibilidade do país, recebeu encomenda de órgão público federal, foi protagonista juntamente com o marido, o pintor Arpad Szenes, do curta-metragem *Esvadas* de Carlos Scliar e figurantes involuntários de uma foto-novela gótica na revista de maior circulação na época, entre outros feitos.

A conjugação de dois fatores, o fim da ditadura Vargas, com seu cortejo de horrores, da guerra, e a volta à Europa e o reconhecimento do mundo artístico internacional ao talento de Maria Helena como nome maior da abstração lírica, culminando no grande prêmio da 6ª Bienal de São Paulo (1961), lançou uma pedra sobre o período brasileiro. A própria artista me olhava com inquietude ao mencionar que estudaria aquela fase.

Dizer de Vieira da Silva que se trata do artista de maior talento e irradiação trazido pelo exílio da guerra não faz justiça devido à falta de verdadeiros pretendentes. Matisse desiste na última hora de vir ao Rio, em parte pela indignação dos familiares que lutou para o artista francês permanecer em solo pátrio, quando mais não fosse para dar apoio moral à luta contra o ocupante e dividir a cena com o grande rival, Picasso. Maria Helena renuncia e deposita as sementes do que só eclodiria na década seguinte com o advento da abstração marcado pela premiação de Alfredo Volpi como melhor pintor nacional durante a 2ª Bienal de São Paulo

(1953/4), ainda assim dividindo a láurea salomonicamente com Emiliano di Cavalcanti. Reúne em torno de si a poesia, as artes gráficas, a música, o cinema, a tal ponto que a omissão de seu aporte deixa lacunas no conhecimento artístico do período. Poucos pintores receberam as atenções de Cecília Meireles, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Arnaldo Estrela, Mariuccia Iacovino, Arthur Bosmans, Rui Santos, além dos colegas Alberto da Veiga Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Athos Bulcão, Augusto Rodrigues, Carlos Seliar, Eros Martins Gonçalves, Lasar Segall, Roberto Burle-Marx, do crítico de arte Ruben Navarra. Havia um ar de autonomia em seu fazer que desgostava os intrépidos defensores do modernismo brasileiro, partidários ferrenhos da pintura figurativa, da música narrativa, peças de teor épico, aptas a celebrarem as façanhas dos povos do Novo Mundo. Maria Helena encanta os líricos, os intimistas, os que não desdenham os interiores e certamente subscreve a fala de Stephen Dedalus ao sr. Deasy em *Ulisses* de Joyce: “a história é um pesadelo de que tento sempre acordar”.

Não se esconde, pelo contrário, expõe no Museu Nacional de Belas Artes, em julho de 1942, o ágora da arte brasileira, que hospeda a consagração de Portinari em 1939 e de Lasar Segall em 1943.

Em 1943, Maria Helena marca posição aceitando a encomenda para magnificar um dos pavilhões da então Escola Nacional de Agronomia, cujas novas instalações se localizam no quilômetro 47 da antiga estrada Rio-São Paulo. O reitor Heitor Grillo, personalidade decisiva na racionalização do universo agrícola brasileiro, acata a sugestão da esposa Cecília Meireles de confiar à artista portuguesa o encargo de iluminar o refeitório dos estudantes com um painel de azulejos. A poetisa, casada que fora em primeiras núpcias, com o artista gráfico, pintor e ceramista português Fernando Correia Dias de Araújo, falecido em 1935, conhece, até por osmose, a riqueza dos ladrilhos ornamentados. A incumbência a Maria Helena tem um sentido latente, por parte de Cecília Meireles, o de realizar o trabalho de luto pela interrupção voluntária da vida de seu primeiro marido, responsável pela proposta de azulejos em estilo marajoara capaz de realçar os atributos da arquitetura neocolonial. Coube, no entanto, a Le Corbusier, contratado pelo Ministério de Educação e Saúde Pública para orientar a equipe de Lúcio Costa visando à construção da sede, a recomendação de utilizar azulejos à base da grande edificação. Daí acontece o primeiro ensaio de Portinari nessa técnica graças ao apoio dado pelo grupo reunido em torno de Paulo Rossi Osir, que organizaria a empresa Osiarte, especializada

na confecção do ladrilho pintado que já havia servido o neocolonial e agora socorre o modernismo.

Há outro determinante na encomenda do painel que vem da própria formação do professor Heitor Grillo, um dos maiores especialistas no combate às pragas que assolam a agricultura brasileira. O responsável pela transformação da Escola Nacional de Agronomia num centro de excelência de pesquisa tinha formação humanística, ampliada por sua atenção contínua à arte enquanto realizava especialização na área de química agrícola, tecnologia e economia rural na Europa. Prova disso é a encomenda que faz ao pintor Arpad Szenes de 14 telas que celebram os sábios responsáveis pelo desenvolvimento da botânica para dar o tom à sala da Reitoria. As reuniões do colegiado seriam presididas pelo professor Grillo e supervisionadas por Lamarck, Lineu e outras sumidades. O encontro de Cecília e Heitor extrapola o simples matrimônio, designa antes a convergência de dois educadores em busca do aprimoramento do ensino como abertura ao mundo. A agricultura não era considerada apenas do ponto de vista pragmático, mas como formação da paisagem, com tudo o que implica de sabedoria e contemplação. Para tanto, o fundador da Universidade Rural estava atento à visão oriental do jardim como modo privilegiado de estar no mundo. Cecília respondia no mesmo diapasão através do estudo da poesia chinesa e de sua tradução. No final da vida, Arpad lança um SOS aos amigos brasileiros, emitindo um último desejo: o de ver antes de falecer o registro fotográfico do panteão científico que pintara. Arpad se dedicara intensamente na pesquisa iconográfica a fim de restituir o espírito do pedido. A atriz Maria Fernanda, filha de Cecília Meireles, solicita a ajuda de Rubem Braga que fazia jornalismo cultural para a Rede Globo. Não conseguiram, no entanto, satisfazer o anseio do amigo.

A arte moderna coloca em simultaneidade o desenrolar temporal, não apenas mediante o exercício do cubismo analítico que resenha múltiplas posições do objeto no mesmo espaço. Tudo o que acontece na história da arte e que diz respeito à planeidade da tela pode ser declinado novamente na obra de arte em ruptura com o gosto clássico. O painel que celebra a prodigalidade da natureza na Escola Nacional de Agronomia em vias de se transformar na Universidade Rural Federal do Rio de Janeiro não escapa a essa regra. A natureza se dá, mas obedecendo à lei do cristal, aos eixos horizontais e verticais, formando tabuleiros alçados por losangos na base da árvore da vida onde as moças colhem frutos.

Embora recorrendo aos ditames da figuração, o painel é tratado de uma maneira abstrata. Em primeiro lugar, não recusa um lado “grande

realista”, à maneira de um alfandegário Rousseau, que expulsa todo o arsenal ilusionista em busca do traçado fresco do principiante. João Cabral de Melo Neto, um dos vizinhos de Maria Helena no bairro de Santa Tereza, notifica esse viés no artefazer de Juan Miró:

Miró sentia a mão direita
Demasiado sábia
E que de saber tanto
Já não podia inventar nada.

As duas moças e os vendedores desafiam os cânones do bem desenhar com vistas a formas ora expansivas, ora contraídas, que movimentam o painel em correntezas de diferentes intensidades. Kandinski afirma que o grande realismo “se esforça por eliminar o elemento estético exterior, a fim de exprimir o conteúdo da obra pela restituição simples (“inestética”) do objeto em sua simplicidade e nudez”. Quando o elemento estético que daria à forma o qualificativo de bonita é reduzido ao mínimo torna-se o elemento abstrato mais importante. Se Henri Rousseau dá lições a Picasso, é através dessa via. Maria Helena atribui a Heitor dos Prazeres, Djanira, Luís Soares o frescor incomparável dos inocentes. Além do mais, os motivos ornamentais são de uma concisão minimalista, a pintora desenha apenas o arabesco necessário e despojado para ornar o vestido das personagens, a copa da árvore, a coleta dos alimentos. Os ladrilhos são utilizados como mosaicos que recolhem ou emitem luz de acordo com uma tonalidade mais fria ou mais quente do branco, formando um tabuleiro tonal subjacente à variação colorística. O azul, raiz do azulejo, registra várias gradações que vão do ultramarino ao celeste, do anil ao lavanda, ocasionalmente solto, quase livre dos limites, à maneira de Léger, quando proclama a autonomia da cor. A pincelada vem à tona mesmo no módulo frio, determinado, através de vibrações que animam o interior, fazendo de cada peça um desafio a hábitos retinianos. Maria Helena figurativa é combatida pela abstrata presente nas bases cristalinas como elemento reiterativo que evolui do quadrado ao triângulo, chamando atenção para o ponto de partida enxuto. Tudo o que se converte em floração, em postura orgânica, tem sua origem no mundo mineral das formas geométricas.

O rosto redondo da oficiante da fertilidade à esquerda da árvore da vida se contrabalança pelo da direita que desenvolve uma conduta oval. A copa da árvore assemelha-se a um mapa astronômico com planetas, insetos em forma de estrelas como as borboletas. Os melhores artistas sabem operar a metamorfose do símbolo em forma, em existência.

A encomenda incide sobre um refeitório de estudantes. Não se trata do espaço nobre da Escola Nacional de Agronomia, constituído pelo prédio da Reitoria, que ocupa o centro do campus. A artista estrangeira é lançada aos limites, ao conjunto residencial estudantil. Não poderia ser diferente em época de modernismo nacional. Um lugar mais evidente suscitaria críticas e ressentimentos da parte dos que defendem a cultura nacional em tempos de guerra e ditadura. A artista produz uma variante do projeto que leva em conta a glorificação estadonovista do homo brasiliensis tal como cantada por Portinari no ciclo do Ministério da Educação e Saúde Pública. A artista portuguesa tece o que Michel Foucault chamaria de heterotopia, ou seja, a justaposição num só lugar de vários espaços, vários assentamentos. O eixo do mundo gravita em torno da árvore da vida, que propicia conhecimento eterno aos de quem dela se servem. Esse tema procede das miniaturas persas que espelham o jardim como depositário dos múltiplos sentidos que orientam os homens na terra. Nesse espaço, o dia-a-dia da vida prosaica é suspenso mediante a irrupção de um território sagrado, um paraíso (a palavra vem do persa) terrestre. No painel esse sentido emerge da parte central, sobretudo da copa da árvore que constitui um sucedâneo do microcosmo, um jogo de xadrez onde as peças são borboletas, pássaros, folhas, flores, frutos. Os módulos superiores não são repetíveis, as mínimas mudanças dão ao todo uma organizada exuberância barroca. A passagem do mundo subterrâneo escandido por losangos e quadrados ao cima da árvore se faz pelo tronco, pela postura e pelos padrões das vestimentas das personagens. Maria Helena passa aos futuros agrônomos um topos contemplativo, onde vêem o motivo vegetal à semelhança de um mandala. O olhar se depara com um labirinto e procura a saída através de arabescos vegetais. Perde-se no emaranhado qual no interior de um exemplar majestoso da arte da paisagem, cujos pontos altos estão entre o estilo “montanha e água” da era Song, no extremo oriente, e o século de ouro da pintura holandesa, numa tela, por exemplo, de Jan van Goyen. O espectador se perde qual numa trilha, onde a geografia e os GPS se silenciam. Somente através de vestígios o olho se recobra e encontra o caminho, uma camada de azul que hesita em se mostrar inteiramente impregnada, a circunvolução de uma fruta fosforescente pelo isolamento cercado de azul. Esse conjunto de azulejos, um dos mais importantes do país, passa batido do público interessado há décadas, auferindo apenas um sucesso de estima por parte dos aspirantes a agrônomo e ex-alunos. Deixou de animar um refeitório e passou a ornar anonimamente uma sala de estudos, de jogos.

Alguns equívocos no Novo Mundo ajudam a entender a peculiaridade da vida do casal Szenes no Rio de Janeiro. *O Cruzeiro*, o mais importante semanário brasileiro da época, usou os pintores como veículo para ilustrar um conto gótico. A revista começava a empregar os recursos da fotoreportagem, graças aos esforços do fotógrafo refugiado de guerra Jean Manzon que havia praticado no periódico francês paradigmático do gênero, *Vu*. Desta vez, graças ao concurso do fotógrafo Salomão Scliar, irmão caçula do pintor Carlos, este, de fato, grande amigo de Maria Helena e Arpad, a publicação brasileira recebeu farto material iconográfico. A veia historiônica dos pintores, no entanto, proporcionou matéria para respaldar uma estória fantástica, aclimatada de maneira irretorquível por tomada da Pensão Internacional, arruinado casario neoclássico no ambiente tropical do morro de Santa Tereza, topos metafísico. Luxo durante a primeira guerra mundial e abrigo do casal Nijinsky, decadente na segunda, a hospedaria, nesse último avatar, encantava somente imaginações poderosas e bolsos escassos. Arpad comparece com mais frequência na reportagem, sempre com o cigarro pendente no canto dos lábios, chegando a ocupar página inteira. Essa importância do marido em detrimento da esposa não contribuía para Maria Helena amar a nova pátria adotiva. O colega Emeric Marcier em seu livro de memórias fala em tentativas de suicídio. Carlos Scliar contou que a artista ficara furiosa com o oportunismo jornalístico. Além do mais, a narrativa sucumbe pelo estilo sublitérario de David Nasser, cultivador implacável do sensacionalismo.

A arte moderna faz a revisão radical de todas as questões levantadas pela história da arte. Vieira da Silva inscreve-se nesse desafio ao questionar a perspectiva, dispositivo que cria a ilusão da terceira dimensão num veículo que possui apenas duas. O cubismo nasce da contestação da abordagem baseada na visão monocular do espaço renascentista. Nada impede que a tela comungue múltiplos aspectos do visível, a perspectiva passa a ser considerada um hábito arraigado, uma demissão da atividade do olhar. O modernismo pictural vê a teoria da relatividade, as geometrias não-euclidianas, os novos instrumentos óticos como subversores do aspecto único de mundo. Nesse exato momento, surge a arte de Chirico a lembrar que o artifício da profundidade acrescenta uma dimensão nostálgica, melancólica, de algo definitivamente perdido, aos cenários onde se descortina a atmosfera metafísica. Paul Klee, um dos mais ardentes inquisidores da arte acadêmica, não fica alheio ao imaginário do pintor italiano e passa a investigar a perspectiva nas obras, nas aulas da Bauhaus. Trata-a, no entanto, como um dos muitos problemas com que seu fazer se

defronta. A singularidade de Vieira da Silva reside na constante perseguição da terceira dimensão sem negar a prevalência da segunda. Por ter obtido uma quase ubiqüidade, arvora-se entre os grandes artistas do século.

No ano próximo, festeja-se o centenário de seu nascimento, vinte anos mais tarde do que Fernando Pessoa, ambos tendo vindo ao mundo num 13 de junho.

Instalada num dos laboratórios da modernidade, a escola de Paris nos anos trinta, em 34, pinta o *Ateliê, Lisboa*, encenando 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. A linha de horizonte elevada indica um posto de observação baixo, a linha do horizonte passa por cima de nós, o que permite contemplar tanto a face superior quanto a inferior do sólido constituído pelo recinto. Os habitantes da câmara resumem-se a duas telas rendadas limitadas por tubos que se independem do papel circunscritivo e passeiam pelo entorno formando elipses, quadrados incompletos. Ao pé de uma das telas, um simulacro de trezinho elétrico faz um trajeto interrompido subitamente. Até essa sugestão fortemente figurativa participa da geometria do quadro, pois os trilhos compõem apenas uma fração de elipse marcada por três pinceladas diversas sugerindo vagões. *Ateliê, Lisboa* atinge um patamar elevado de abstração. Tem a ver com a famosa tela de Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*, com a posição de marido e mulher invertidos por algum curioso efeito especular.

Composição, 1936, assume os acontecimentos gráficos de *Ateliê, Lisboa* em torno de um eixo vertical central. Desta vez, a elipse domina a tela. Uma das arestas do cubo cenográfico é valorizada até se transformar em ponta de flecha preste a invadir o horizonte. A perspectiva ascendente, vertiginosa, ousada equilibra-se graças ao eixo vertical reiterando a estrutura de *Madonna de pescoço comprido* de Parmigianino, onde o élan ascensional da mãe de Deus ecoa num desfile de colunas. A tela entrelaçada, tecida por oblíquas que formam planos em losango, incita o olhar a perscrutar a profundidade, mas, no entanto, um gesto do pintor denega esse efeito ao executar garatujas por estilete ou cabo de pincel acima da superfície transpassada. Um dos analistas de Vieira da Silva, Dora Vallier, interpreta a introdução do acidental em obra fortemente estruturada como vontade de minimizar o papel do cálculo. O reerguimento do chão estriado feito por

ripas, dessa vez, denuncia a posição superior do observador, mas o dispositivo central está suficientemente flexível para afirmar sua estatura vertical. A elipse central em torno da armação marca uma passagem ao espelho curvo nessa composição bastante marcada por ângulos agudos. Para propor esse andaime, Vieira da Silva recorre a traços cuja função é delimitar, facilmente identificáveis ainda mais por serem negros. Se fortalecem a estrutura, enfatizam-na de maneira um tanto rígida. O negro aprisiona as cores muito saturadas das elipses vermelhas, do esteio azul em diagonal e da rede amarelo cádmio que se encostam no centro da elipse que, por sua vez, reúne as cores vivas por faixas. As paredes emitem um branco azulado homogêneo, formado por pinceladas unidas, mais vigorosas na altura do plano retangular que é interceptado pela elipse. Em contrapartida, o chão é feito por cores dispostas por um pincel pouco carregado, de onde a consistência de guache. Uma mancha vaporosa corta as lajes que convergem em direção ao fundo, reforçando a imagem da flecha em vias de alcançar o alvo. Essas lajes não seguem um comportamento linear, mas se conduzem como correntes na medida em que são quase sinuosas, como trepadeiras. Os eventos ocorrem realmente no interior de um ambiente fechado? De qualquer maneira, a própria forma de vigamento que sustém o conjunto é confirmada pela existência de uma linha central que recebe como limite a borda superior da própria tela. Arpad Szenes afirma que os cursos de anatomia que sua mulher seguiu na Escola de Medicina aberto aos alunos da Escola de Belas-Artes, em Lisboa, proporcionou-lhe um desenho “forte e estruturado”.

Quando comecei a estudar 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.

As obras do início do período brasileiro não se distinguem quase da fase precedente. A presença do Brasil se acusará em sua obra progressivamente. *O metrô*, 1940, retoma o motivo de pequenos módulos para constituir a um só tempo o fundo e as formas. Uma fileira de personagens apresentados em plano, de frente ou de perfil, é erigida pelo entrecruzamento dos quadrados ou dos triângulos descontínuos como as tesselas de um mosaico. Nesse conjunto, os brancos são ressurgências da

faixa branca dos ladrilhos tratada com guache. A personagem do meio deslocada para baixo parece avançada e faz assim ressaltar o piso onde a rede irregular das linhas dos ladrilhos determina uma curvatura que solicita uma perspectiva curvilínea, presente em miniaturas medievais. As letras inscritas em cada ladrilho realçam a planeidade do suporte, procedimento recorrente na passagem do cubismo analítico ao sintético, nas colagens que proclamavam a profundidade rasa mediante o uso de recursos tipográficos. Há uma afinidade entre o tema e os meios picturais colocados em ação ao nível do próprio pathos da cena. Este pathos se explicitava por ocasião da exposição de Vieira da Silva no Museu Nacional de Belas Artes do mesmo quadro, em 1942, sob o título *Abrigo anti-aéreo*. Torna-se retrospectivamente evidente que a artista já havia pressentido o corredor do metrô como um lugar de refúgio contra os bombardeios. O pintor 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, entre as quais uma mulher de saltos altos. O conjunto é tratado à maneira de um afresco pompeiano subitamente revelado. Uma estrutura espacial induz uma significação pática exprimindo a mesma situação humana através de circunstâncias históricas e sociais diferentes. A heterogeneidade dos signos figurativos (máquina de escrever, animais, instrumentos, signos ideográficos) se resolve numa unidade cuja natureza pática, afetiva poderia estar indicada pela única palavra aqui decifrável: afetho.

Harmônio e xadrez, 1941, revela um interior no qual duas personagens – uma limitada a um perfil parcial – estão em vias de jogar xadrez enquanto outro toca o teclado. Os objetos: tabuleiro, teclado, partitura, dispostos em diagonal, ao mesmo tempo conformados e separados, conferem ao espaço onde figuram uma tensão. Uma alternância entre luzes e sombras, bem mais que entre os signos, cria correspondências entre o traje dos jogadores de xadrez, o tabuleiro, as pinceladas entrecortadas e amplas na zona próxima das pernas do instrumentista, o teclado, as partituras chegando até a fazer do fundo da sala um espaço de jogo entre a fulguração e as trevas.

Alguns anos mais tarde, Vieira da Silva fornecerá a chave de *Harmônio e xadrez* numa guache que se intitula *Interior* ou *O Harmônio, a biblioteca, o xadrez*, 1946. Repete a disposição da primeira versão, desenvolvendo, no entanto os elementos figurativos e a perspectiva métrica. Além do teclado e do tabuleiro, figura um outro “signo-forma”, promissor em Vieira da Silva: a biblioteca. Este se encontrava já em estado

de esboço n^o *A mesa redonda*, mas agora é desenvolvido plenamente. A biblioteca forma um fundo, tão sensível quanto o som de cada uma das teclas do teclado, produzindo um notável efeito sinestésico. O pintor pratica piano e procura obstinadamente os equivalentes dos sons nas cores. As linhas retas que formam as tábuas do assoalho revelam sua importância na constituição do espaço: primeiro a personagem da esquerda as acolhe em virtude de sua transparência, ou melhor, tornam-se o padrão de sua vestimenta; em seguida, as retas se erguem tomando o aspecto da lombada dos livros na biblioteca. Da mesma maneira, as diagonais das paredes laterais, que constituem as molduras, o espelho, a lareira, se resolvem nas estantes da biblioteca. O tabuleiro cujas tonalidades são mais acentuadas insiste sobre sua presença enquanto elemento estruturante das próprias dimensões do espaço. A obliquidade do tabuleiro inscreve-se no espaço perspectivo sem verdadeiramente participar da gênese da profundidade.

A mesa redonda, 1940, transita entre a Europa e o Brasil. A tela torna-se uma toalha riscada por linhas negras sobre as quais são exibidas cartas de baralho. Os riscos da toalha que deixam por sua vez entrever um outro quadro dificilmente visível, assim como cada uma das figuras das cartas que são formas heráldicas que chegam eventualmente a se liberar de seus retângulos, criam uma interação operante. As formas lineares, em losango, de cada carta – à exceção de uma Rainha e de uma outra vazia onde transparece uma espécie de biblioteca – são magnificamente sublinhadas pelo grande losango vermelho que açambarca a zona central inferior, tirando sua força de sua cor que constrói o espaço sem necessitar de um traçado. O losango, componente essencial de muitos quadros da primeira fase européia, perde aqui um pouco de sua eficácia, por conta da multiplicação obsessiva, e atinge uma certa solenidade. O quadro atesta a simultaneidade na própria superfície, exibindo três planos intercambiáveis, a saber, o das cartas, o dos riscos e o que é apenas entrevisto. Mesmo essa ordem é contestada por aparições inesperadas.

Vista de nossa janela no Rio ou Corcovado, 1940, um dos primeiros quadros onde o meio se interpõe, ensina sobre as modalidades do encontro de Vieira da Silva no Brasil. Tentando restituir o Corcovado, o pintor escolhe mostrar as similitudes entre a paisagem urbana e o acidente geográfico. No primeiro plano, traça o retângulo constituído por duas fachadas de casas geminadas, cortado pelo triângulo da inclinação do telhado. A seguir, acima delas, duas outras aparecem, sublinhadas somente pelos triângulos de suas coberturas; enfim, o Corcovado constitui o terceiro andar deste quadro que funciona por patamares. 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 as cores quentes que irradiam sobretudo à direita do quadro, e a janela da direita, azulada, condensa as cores do céu, construções e as próprias fachadas.

Corcovado, 1943, amplifica o efeito do anterior, encenando dois blocos convergentes de pequenas casas vistas de frente, suplantadas por casas vistas transversalmente, de onde se erguem por sua vez duas outras casas em fachada, encimadas pelo Corcovado. O céu noturno comunica com as fachadas pelo azul que, misturado ao branco, adquire uma fosforescência. As pinceladas atormentadas, indicando uma zona de vegetação e marcando assim algumas fachadas, chegam a sugerir um movimento que capta a irrupção de tempestades tropicais. 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 eã formal anterior.

Silvestre, 1943, apresenta uma edificação envolta por vegetação. Esse quadro narra por assim dizer a luta das formas abstrato-cristalinas e das formas orgânico-vivas. Constatam-se compromissos, com a reprodução do lambrequim que decora a galeria integrada à fachada da casa – arabesco que combate as partes tectônicas no seio da própria superfície e a parede que beira a vegetação, decomposta em ladrilhos, como se tratasse de grandes azulejos.

Essas três obras que se dão como “vistas” denotam a mesma dificuldade dos quadros precedentes. Ao contrário de algumas pinturas pertencentes à fase européia na qual o artista acolhia ao mesmo tempo a estrutura e o acidente, depara-se agora com composições demasiadamente calculadas. Se se excluir *Corcovado*, onde o pintor se arriscou em uma fatura um tanto empastada, em pinceladas entrecortadas, deixando por isso seu próprio estilo aflorar a um dado sensível, anterior à percepção, as outras paisagens atestam um bloqueio, uma inibição em relação a um emprego livre de meios puramente picturais.

Os retratos também não marcam uma volta às fontes da fecundidade do pintor. *Retrato de Murilo Mendes*, 1942, pelo alongamento da figura lembra os retratos de Modigliani a quem, todavia, a aplicação na volumetria está ausente. O vitral e o quadro púrpura dividido em xadrez que envolvem a personagem, a camisa cujo motivo redobra os de sua

cercania se interrompem, no limite, sem integrá-lo, diante do rosto do modelo cujo espaço é heterogêneo ao do quadro. A fim de atenuar o contraste, Vieira da Silva tenta explorar o caráter hierático da figura, insistindo mais sobre as circunstâncias biográficas de que sobre as linhas, as cores, a textura que poderiam criar um espaço. Com efeito, o simbolismo do vitral e a atitude de cruzado dada à personagem produzem um retrato alegórico do poeta católico.

Retrato pretende testar um domínio da técnica. É enquadrado por faixas que desempenham o papel de passe-partout, e está pintado num cartão amarelo que se torna um ponto de partida para o tratamento do rosto. A imobilidade deste alude às figuras do baralho. *Retrato* evoca o estilo neoclássico, e dá à figura um aspecto emblemático: tem o ar de estar vestida com uma toga, apesar do partido do pintor de apresentá-la de perfil.

A meu ver, Vieira da Silva se deixou guiar pelo sistema promovido por pintores brasileiros, como Cândido Portinari. Sacrificou-se através dele às considerações da *Neue Sachlichkeit* defendidas pelo grupo dos pintores alemães que, durante a República de Weimar, escolheram denunciar ao público os eventos subtraídos a seu conhecimento e apreciação trazendo-os à luz do dia. Portinari não age diferente quando realiza o retrato de um negro em 1937. Integra-o em sua galeria de personalidades políticas, intelectuais ou mundanas da época, no momento em que a obliteração das diferenças étnicas ainda estava na pré-história.

Morte do rei de paus enriquece a iconografia das cartas de baralho em sua obra. O corredor direito em diagonal cria uma distância em perspectiva que se presta à disposição helicoidal. O negro constitui o fundo do guache tanto que os planos de viés das cartas deitadas assemelham-se a ataúdes abertos e preparam um espaço às personagens erguidas. Participam de um plano que se divide em duas alas: uma aérea, correspondente ao encontro de quatro figuras e outra terrestre composta pela reunião festiva das entidades do baralho.

A mesma estrutura espacial é reiterada no *Desastre*. Constitui uma reflexão sobre o drama da guerra, guerreiros montados sobre cavalos brancos diante da multidão. A figuração do êxodo é dada pelas direções divergentes tomadas pelas montarias e o caminho que atravessa o guache ao alto. Áreas deixadas em reserva, o emprego do carvão que dá a obra uma caligrafia mais aberta, a presença dos brancos fazem respirar o conjunto.

Harpa-sofá, 1942, pertence a um grupo de obras que focalizam a trama linear no centro da superfície pictural, deixando disponível a zona

marginal. O pintor tenta elaborar uma cercania vibrátil que acolhe a mulher e o filho. A malha negra do sofá empalhado recebe as luzes e as pinceladas de cor, visando produzir a integração com o desenho das túnicas das personagens. A função do pequeno quadro seria de distanciar o evento principal explorando a evidência das escalas.

Mulher no canapé retoma esse motivo, mas troca a trama do sofá contra uma textura disseminada em volta da figura deitada. A relação entre o evento principal e a janela, que mostra a baía de Guanabara, se faz pela diagonal introduzida à esquerda, e prolongada pela vista. Em seguida, o pintor teria obliterado a profundidade da perspectiva por um desenho gravado sobre a tela.

Em 1943, Vieira da Silva executa a decoração da sala do restaurante dos alunos da Escola Nacional de Agronomia, no estado do Rio, em azulejos. Faz um painel dividido em oito partes distribuídas pela parede da sala. No centro, coloca a peça maior. A partir do piso, onde se encontra os elementos mínimos freqüentes na pintura do artista, os losangos e os quadrados, duas jovens colhem os frutos de uma árvore coberta de formas redondas, de folhas, de pássaros, de borboletas. As duas figuras femininas são estilizadas para poder se introduzir numa coluna vertical de azulejos; o pintor traça os contornos das jovens na junção dos ladrilhos, conservando um aspecto mais acidentado ao tronco da árvore. A ligação entre o solo e a folhagem é assegurada pelas formas verticais do tronco e as jovens. A relação entre a parte superior da peça e a base repousa sobre a alternância do negro e do claro nos dois setores. Além disso, Vieira da Silva emprega dois tons para os azulejos brancos, um indo ao cinza, outro mais claro, o que garante um acréscimo de luminosidade no interior do painel que a luz exterior reaviva. A artista tenta jogar na parte superior da peça com as formas arredondadas dos frutos – que não simétricos e homogêneos, como quase todas as folhas e atravessam os azulejos em diagonal, constituindo os ramos laterais da árvore.

Respeitando o dueto das moças, e trabalhando como guardiões, dois painéis simétricos verticais se erguem de cada lado do motivo central: à esquerda, uma mulher trazendo na cabeça um cesto de ananás está de pé sobre azulejos onde se inscrevem, formas em losango, alusão clara à configuração da bandeira brasileira. De outro lado, um homem traz nos braços um cesto contendo frutos tropicais. A personagem usa um chapéu de palha redondo e adquire assim um contorno semelhante ao da mulher: quanto ao cesto apresentado pela figura masculina, Vieira da Silva encontra

nele um análogo na figura da mulher, à qual confere um ventre protuberante, que sugere o estado de gravidez.

O conjunto dos painéis da escola de Agronomia revela a influência temática do Mural dos ciclos econômicos (1936-44) de Cândido Portinari efetuado para a construção do Ministério de Educação e de Saúde Pública. As duas figuras que guarnecem a peça central do painel de azulejos são variantes um pouco menos volumétricas das personagens atléticas de Portinari.

A grande campanha de Maria Helena corresponde à poesia de Cecília Meirelles, onde as imagens estão ora flutuando, ora plantadas à terra. Comportam-se como evocações, como oferendas. A poesia de Cecília exhibe um jogo atilado de paradoxos, desenraizamento e enraizamento, universo e província, abstração e prato pintado. Quando a pintora faz a capa da coletânea de poesias *Vaga música* limita-se a desenhar uma concha. Todo o mar (português, como queria Fernando Pessoa?) num molusco helicoidal.

Há uma influência temática local na obra de Maria Helena. Assim *História Trágico-Marítima* prolonga a iniciativa de Lasar Segall na *Nau dos Imigrantes*. A artista portuguesa narra uma estória mais terrível através de uma vinheta que irrompe em meio a um horizonte marítimo qual um vagalhão que engole navio e tripulantes.

Vale a pena rever toda a fase brasileira à luz do que a artista fez depois de sua volta à Europa, quando conquista o respeito e a admiração do circuito artístico. Telas e desenhos preciosos das coleções da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, Gilberto Chateaubriand, Jean Boghici, Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, Palácio do Governo do Estado de São Paulo, Roberto Marinho contam a fase pós-exílio.

Muitas obras deixadas no Brasil emigraram ao hemisfério norte. Acervos preciosos que Maria Helena deixou com amigos foram liquidados. Um depoimento conta que a própria artista dava obras a seus favoritos, enfatizando que valiam alguma coisa e que poderiam socorrê-los na hora necessária. A generosidade da pintora nesse sentido só ocorreu a partir dos anos cinqüenta, antes se tratava mais de reconhecimento aos que a acudiram no exílio de guerra. As exceções devem-se a Gilberto Chateaubriand e a Murilo Mendes que souberam conservar um grupo de obras importantes. A própria Maria Helena adquiria obras daquele período. Tenho a impressão que vislumbrava essa fase como se pertencesse a uma outra vida e, ao mesmo tempo, se surpreendendo pela própria resistência em enfrentá-la. Os anos brasileiros foram difíceis.