

1970 – O ano de Vieira da Silva em Portugal
A grande exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian

Volume I
(versão corrigida e atualizada após defesa pública)

Francisco José Montalto Cambim

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Setembro, 2017

**1970 – O ano de Vieira da Silva em Portugal.
A grande exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian**

Volume I

Francisco José Montalto Cambim

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Setembro, 2017

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, especialização em Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Doutora Joana Margarida Gregório Baião.

“Quero pintar o que lá não está, como se lá estivesse.”

Vieira da Silva, 1969

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de manifestar a minha profunda gratidão à Doutora Joana Baião, orientadora desta tese, por todo o apoio prestado desde o primeiro momento: pela disponibilização, no arranque deste estudo, das informações disponibilizadas pela equipa do projeto Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - Catálogo Raisonné, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; pela ajuda na preparação da estrutura do trabalho, no acompanhamento muito próximo durante o desenvolvimento do mesmo e pelo contínuo incentivo ao desenvolvimento de novas linhas de investigação.

Estou igualmente muito grato à inspiração dada pela Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, quer nas suas aulas, durante o período letivo, quer nas conversas iniciais que levaram à escolha deste tema.

Este estudo contou igualmente com a preciosa colaboração da Fundação Calouste Gulbenkian. A disponibilização do Arquivo do Serviço de Belas-Artes e do Arquivo Fotográfico foi extremamente relevante para a concretização dos objetivos desta tese. Não posso deixar de agradecer a disponibilidade das arquivistas Dr^a Mafalda Melo de Aguiar e Dr^a Patrícia Marques, quer durante as visitas realizadas, quer na diligência com que responderam aos vários pedidos que lhes foram dirigidos.

Agradeço também à Dr^a Sandra Santos, do Centro de Documentação e Investigação da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, pelo seu contributo em diferentes fases do processo de investigação.

Não posso deixar de agradecer igualmente à Manuela Farinha e ao meu filho Francisco, pelo contributo na revisão de todo o texto da componente principal deste trabalho.

À minha esposa e aos meus filhos, pelo apoio durante estes dois anos de envolvimento neste projeto.

Finalmente, aos meus pais, por tudo aquilo que me conseguiram transmitir ao longo da sua vida.

1970 – O ano de Vieira da Silva em Portugal.
A grande exposição retrospectiva na Fundação Calouste
Gulbenkian

Francisco José Montalto Cambim

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a Grande Exposição Retrospectiva da pintora Maria Helena Vieira da Silva, realizada em 1970 nas Galerias de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian.

Esta exposição surgiu num momento em que a artista já gozava de grande reconhecimento internacional e foi organizada na sequência da realização de uma exposição retrospectiva itinerante, que teve o seu início no Musée nationale d’art moderne de Paris, passando posteriormente pelas cidades de Roterdão, Oslo e Basileia.

Realizada ainda durante o Estado Novo, e sabendo-se da conhecida posição de não apoio da artista ao regime português, a exposição beneficiou claramente do entusiástico apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Esta exposição foi verdadeiramente a primeira grande mostra da obra de Vieira da Silva em Portugal, mas também a maior exposição individual da obra da artista realizada até esse momento.

Além desta retrospectiva, que obteve uma receção entusiástica do grande público e da crítica de arte, quer especializada quer generalista, em Portugal, realizaram-se em simultâneo ou imediatamente após, outras pequenas exposições de Vieira da Silva, nomeadamente na *Galeria de São Mamede* e na *Galeria 111*. Estes elementos levam-nos a afirmar que 1970 terá sido o “ano de Vieira da Silva em Portugal”, aquele em que a obra desta artista obteve finalmente o merecido reconhecimento no seu país natal.

Visando a análise e estudo desta primeira grande exposição retrospectiva, será efetuada uma contextualização do percurso da artista antes da sua realização – com destaque para a receção da sua obra em Portugal antes de 1970 - e serão estudados, de forma detalhada, diversos aspetos da exposição organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1970 e eventos a ela associados, bem como a respetiva receção crítica em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Vieira da Silva, Exposição Retrospectiva, Fundação Calouste Gulbenkian

1970 – The Vieira da Silva year in Portugal.

The major retrospective exhibition at Calouste Gulbenkian
Foundation

ABSTRACT

This dissertation focuses on the major retrospective exhibition of painter Maria Helena Vieira da Silva that took place in 1970, in the Temporary Exhibition Galleries of the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon.

This exhibition occurred in a moment when the work of the artist had already a substantial international recognition and was organized as being part of an european series of exhibitions that started in Paris, at the Musée Nationale d'Art Moderne, and was followed by exhibitions in Rotterdam (The Netherlands), Oslo (Norway) and Basle (Switzerland).

The exhibition took place during the period know in Portugal as “Estado Novo”, a period normally associated with low openness in several areas, among them culture. It was public knowledge that Vieira da Silva was not a supporter of the political situation in Portugal, however, this exhibition had a very strong support, since the beginning, from the Calouste Gulbenkian Foundation.

This event was trully the very first large exhibition of the work of Vieira da Silva in Portugal, but at the same time the largest single exhibition of the artist ever made.

Besides from this large exhibition, that obtained an enthusiastic reception from the general public and the specialized and generalist art critic in Portugal, several other small exhibitions took place simultaneously or immediately after, such as the exhibitions at *Galeria São Mamede* and *Galeria III*, which indicates that 1970 was the year when finally the work of Vieira da Silva obtained the deserved recognition on its home country.

Aiming at the analysis and study of this first retrospective exhibition, a contextualisation of the artist career prior to this exhibition will be carried out - in particular the art critic reception of her work in Portugal before 1970 - and a detailed study of various aspects of the exhibition organized by the Calouste Gulbenkian Foundation in 1970 and events associated with it, as well as its generalist and art critic reception in Portugal.

KEYWORDS: Vieira da Silva, retrospective exhibition, Calouste Gulbenkian Foundation

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo e Palavras-chave	iv
Siglas e Abreviaturas	viii

INTRODUÇÃO

Definição e objeto de estudo	9
Metodologia e estrutura	11

CAPÍTULO I – A artista

I.1. Percorso Biográfico / Cronológico	13
I.2. Percorso artístico	
I.2.1. Vieira da Silva no contexto nacional (do início do século a 1970)	20
I.2.2. Vieira da Silva no contexto internacional: a “Escola de Paris e outras influências artísticas”	34

CAPÍTULO II – Antes de 1970: exposições e fortuna crítica

II.1. Exposições no estrangeiro	44
II.2. Exposições em Portugal	49
II.3. Fortuna crítica anterior à grande exposição retrospectiva de Lisboa (Portugal e estrangeiro) – uma seleção	56

CAPÍTULO III – *Exposição Vieira da Silva, 1970*

III.1. A génese da exposição	62
III.2. Inauguração	68
III.3. Análise da exposição	
III.3.1. Protagonistas	79
III.3.2. Obras expostas	83
III.3.3. Circuito e narrativa expositiva	87
III.3.4. Edições : cartaz e catálogo	98
III.3.5. Revista Colóquio – número dedicado a Vieira da Silva	105
III.3.6. Realização de eventos relacionados com a exposição	106

III.3.6.1. Visitas guiadas	107
III.3.6.2. Mesas-redondas e conferências	108
III.3.6.3. Outras atividades	117
III.4. 1970, o ano de Vieira: outras exposições em Portugal	
III.4.1. <i>34 Pinturas de Vieira da Silva</i> , Galeria São Mamede	120
III.4.2. <i>Vieira da Silva</i> , Galeria 111 (Lisboa) e Galeria ZEN (Porto)	123
III.4.3. <i>Novos sintomas na pintura portuguesa</i> , Galeria Judite Dacruz	125
CAPÍTULO IV – A exposição retrospectiva <i>Vieira da Silva</i> , 1970: receção crítica ...	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES DOCUMENTAIS	144

SIGLAS E ABREVIATURAS

AICA – Association Internationale des Critiques d’Art

CNAC – Centre National d’Art Moderne

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FASVS – Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

SBA – Serviço de Belas Artes

SNBA – Sociedade Nacional de Belas – Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

INTRODUÇÃO

Definição do objeto de estudo

A presente dissertação destina-se à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, especialização em Arte Contemporânea, no âmbito do curso de mestrado coordenado pela Professora Doutora Joana Cunha Leal, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O tema que se pretendeu abordar na presente dissertação teve origem numa referência efetuada pela Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, numa das suas aulas da unidade curricular Coleções e Museus de Arte em Portugal, relativamente à obra de Vieira da Silva e a exposições desta mesma artista, realizadas em Portugal, mas ainda não devidamente estudadas, em contexto de história da arte. Mais tarde, aprofundámos a troca de impressões anterior, genericamente sobre a enorme relevância da artista na pintura contemporânea do século XX e também sobre algumas das suas exposições realizadas em Portugal.

Após realizar uma breve investigação preparatória sobre a primeira exposição realizada pela artista em Portugal (Galeria UP, Lisboa, 1935) e sobre a grande exposição retrospectiva de 1970 (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970), decidi então que esta última seria o tema desta dissertação.

Escolhido o tema, este não poderia estar obviamente dissociado da artista e da sua obra de matriz tão diferenciadora. A sua presença mais regular no espaço expositivo português após esta mostra retrospectiva de 1970, bem como a presença permanente de parte da sua pintura em Portugal, nomeadamente após a abertura do Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva, em 1994, permitiram a descoberta da sua obra a um conjunto mais alargado da população portuguesa, na qual se inclui humildemente o autor.

O objeto de estudo do presente trabalho é, assim, a Exposição Retrospectiva *Vieira da Silva*, realizada em 1970 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Neste trabalho pretendemos identificar, entre outros, os seguintes aspetos: o conjunto de fatores que tornaram esta exposição tão diferente das anteriormente realizadas no âmbito da exposição itinerante e que contribuíram para a grande receptividade da mostra

de Lisboa; os elementos conjunturais que facilitaram a montagem da exposição; e o contexto que permitiu este “regresso a casa”, tão sucedido, de Vieira da Silva.

Este trabalho poderá também integrar aquilo que vem sendo considerado como uma nova disciplina da história da arte: a história das exposições. Trata-se de um debate recente, que foi originado, no final da década de 90, altura em que as exposições passaram a ser encaradas como caso de estudo para historiadores de arte e museólogos.

Em artigo recentemente publicado, e remetendo para um conjunto de autores que têm vindo a fazer várias reflexões acerca do papel das exposições e da sua relação com a história da arte, Joana Baião sintetiza: se para uma corrente, a história das exposições é considerada uma “disciplina complementar ou contígua da história da arte”, outros autores “defendem a autonomia disciplinar da história das exposições, verificando que esta é incompatível, epistemológica e metodologicamente, com a história da arte, devido às suas naturais diferenças; a história da arte está fundada na autonomia e perpetuidade do objeto artístico; a história das exposições tem um objeto de análise plural, efémero, cujo estudo tem de considerar a sua historicidade e especificidade espaço-temporal”¹.

No seu texto, a autora conclui que, apesar desta discussão ao redor do tema, “não deixa de ser consensual o reconhecimento da importância das exposições como objeto de estudo, (...). As exposições determinam o modo como a obra de arte é mostrada e recebida, influenciando o seu impacto no panorama artístico geral, na crítica da arte e no mercado.”²

¹ BAIÃO, Joana, “Memórias de exposições: o projeto Rais Expo”, MIDAS [Online], 6 | 2016, posto online no dia 24 de Março 2016, consultado no dia 8 Setembro 2017. URL: <http://midas.revues.org/969> ; DOI : 10.4000/midas.969. Remetemos para alguns dos autores e artigos citados neste texto: GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009; GREENBERG, Reesa. “‘Remembering Exhibitions’: From Point to Line to Web”, in *Tate Papers Issue 12*, Autumn 2009; PARCOLLET, Rémi e SZACKA, Léa-Catherine. “Écrire l'histoire des expositions: réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions”, in *Culture & Musées* N.º 22 – *Documenter les collections, cataloguer l'exposition* (dir. Gérard Régimeau). Avignon: Université d'Avignon / Actes Sud, 2014; SOURIAU, Judith. “L'histoire des expositions: une nouvelle histoire de l'art?”, in *Association Thes-Arts*. URL: http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=59 (consultado em dezembro 15, 2013)

² Idem.

Metodologia e estrutura

A metodologia de investigação teve por suporte a recolha, revisão bibliográfica e análise de documentação relativa ao período anterior à realização da exposição (1930-1970), nomeadamente para contextualização do momento artístico em Portugal e internacionalmente.

Pretendeu-se, num primeiro capítulo, apresentar uma breve biografia da artista e analisar documentação que permitisse desenhar o percurso da sua obra e respetiva atividade expositiva, durante os anos anteriores a 1970.

No segundo capítulo, abordamos o período que antecedeu a exposição retrospectiva de Lisboa, apresentando uma listagem das exposições realizadas pela artista no estrangeiro (não exaustiva) e das exposições realizadas em Portugal. Completamos este capítulo com uma seleção da fortuna crítica do período anterior à mostra de Lisboa.

No terceiro capítulo, utilizando como fonte principal o Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian (adiante designada FCG), analisou-se a documentação disponível sobre a Exposição Retrospectiva de *Vieira da Silva*, realizada em 1970, nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG. Procurou-se entender de que modo esta mostra se relacionou com as edições anteriores da itinerância em várias cidades europeias (Paris, Roterdão, Oslo, Basileia), e de que modo a sua organização se enquadrou no contexto da ação cultural da FCG e, mais genericamente, no contexto político, social e cultural do Estado Novo.

Será disponibilizada informação sobre a génese da exposição de Lisboa, sobre os principais protagonistas envolvidos na sua organização e produção, sobre a inauguração, sobre os aspetos que diferenciaram o conjunto de obras expostas em Lisboa das mostras anteriores da itinerante, sobre o circuito expositivo e respetiva leitura crítica, sobre as edições preparadas especialmente para esta montagem e sobre a programação paralela relacionada com a exposição. Finalmente, fizemos igualmente referência a outras exposições de Vieira da Silva, realizadas no mesmo período em Lisboa e no Porto, algumas em simultâneo com a exposição da FCG, e que permitiram ao público português poder finalmente contactar com a obra de Vieira da Silva de uma forma muito abrangente.

Neste capítulo, ao contrário dos anteriores, optámos por incluir imagens, não só para ilustrar a forma como decorreu o evento - nomeadamente o momento da sua inauguração pelo Chefe do Estado, ou a primeira visita de Vieira da Silva à exposição -, como também para melhor entender os vários elementos relacionados com a montagem e o espaço expositivo.

No quarto capítulo, apresentamos um resumo da receção crítica quer à mostra inaugural da exposição itinerante (em Paris), quer à exposição de Lisboa. Para esse efeito, foi efetuada uma recolha, tão diversa quanto o possível, de artigos publicados nessa época, onde é possível observar a receção crítica à exposição proposta não só por críticos nacionais e estrangeiros, especializados e generalistas, da geração mais antiga e da “nova crítica”, mas também do público português que visitou entusiasticamente a exposição.

Nas considerações finais, procuramos demonstrar os aspetos únicos que diferenciaram a exposição de Lisboa, quer na época, quer relativamente às mostras anteriores da exposição itinerante, destacando o contexto que esteve associado a esta exposição, que permitiu no “regresso” da artista a Portugal, a obtenção inequívoca do reconhecimento da crítica e o aplauso do público.

A dissertação foi construída com base no acesso a diversas fontes de informação disponíveis em Portugal, nomeadamente documentação disponível no Arquivo e na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, no Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna, no Centro de Documentação e Investigação da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva e na Biblioteca Nacional. Foram igualmente importantes, principalmente no arranque da investigação, as informações disponibilizadas pela equipa do projeto Catálogo raisonné online das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, promovido pela FCG e pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CAPÍTULO I – A artista

I.1. Percurso Biográfico / Cronológico³

Maria Helena Vieira da Silva nasceu em Lisboa a 13 de Junho de 1908, filha única de Marcos e Maria da Graça Vieira da Silva. Sendo filha única, cresceu de forma isolada do mundo, refugiando-se na leitura e na música.

Os livros e os catálogos da biblioteca do seu avô materno, fundador do jornal *O Século*, ultrapassaram nas suas preferências as brincadeiras típicas de uma criança da sua idade. Fruto da sua sensibilidade à música, começará muito nova a aprender piano.

Ainda durante a infância realizou com os pais viagens a Inglaterra, França e Suíça (país onde o pai viria a falecer em 1911). Assistiu em Hastings (1913) à representação de *Sonho de uma noite de verão*, peça teatral que perdurará na sua memória, tal como os Bailados Russos, a que assistirá em Lisboa em 1917.

Durante a sua adolescência começou a desenhar assiduamente e recebeu lições de desenho de Emília Santos Braga e de pintura com Armando de Lucena, professor da Escola de Belas Artes de Lisboa. Dedicou-se também à escultura, tendo estudado anatomia na Faculdade de Medicina de Lisboa.

O academismo do ensino em Portugal, mas também a instabilidade política que se vivia à época, levou a que com dezoito anos decidisse partir para Paris. Durante os seus primeiros tempos em Paris visitou frequentemente museus e galerias e inscreveu-se na Académie de la Grande Chaumière, onde frequentou as aulas de escultura dirigidas por Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929).

Ainda durante o primeiro ano da sua estadia em Paris, Vieira da Silva realizou uma visita a Itália, onde observou com muita atenção as pinturas de alguns mestres italianos representantes da pintura de Siena, que iriam no futuro influenciar a sua pintura.

³ Os pormenores específicos mencionados nas notas biográficas de Vieira da Silva foram na sua maioria retirados de: *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970 ; *Arpad Szenes - Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1999; BAIÃO, Joana. *Vieira da Silva*. Coleção Pintores Portugueses. Lisboa: Quidnovi, 2010; CESARINY, Mário. *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984; e ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva (1908-1992) – À procura do espaço desconhecido*. Colónia: Taschen, 2004.

Em 1929, frequentou na Académie Scandinave as aulas do escultor Charles Despiau (1874-1946). Desencantada com essa forma de arte, abandonou a escultura, tendo posteriormente destruído todos os seus trabalhos, dedicando-se definitivamente à pintura. Ainda nesse ano, também na Académie Scandinave, começou a estudar pintura com Charles Dufresne (1876-1938), Henry de Waroquier (1881-1970) e Othon Friesz (1879-1949); e começou a frequentar igualmente a Academia de Fernand Léger. À noite dedicou-se à gravura no Atelier 17, dirigido pelo artista inglês Stanley Hayter (1901-1988). Nesta época, Vieira da Silva vivia no Medical Hotel.

Em 1930, Vieira da Silva casou-se com o pintor húngaro Arpad Szenes⁴ (1898-1985), que tinha conhecido dois anos antes na Académie de La Grande Chaumiére e com quem viria a ter uma longa relação^{5 6}.

A partir de 1930, começa a marcar presença em alguns eventos expositivos da capital parisiense, entre os quais o Salão de Outono (onde expõe uma natureza-morta, em 1930) e o Salão dos Independentes (em 1931, onde apresenta duas pinturas)⁷. São desta época telas como *Les balançoires* (1931) e *Le quai de Marseille* (1931).

No ano seguinte, iniciou uma relação profissional e de amizade com a galerista Jeanne Bucher⁸, que desempenhará um papel de grande relevo no arranque da sua carreira⁹.

⁴ **Arpad Szenes** (1897-1985) – pintor de origem húngara. As suas obras iniciais apresentaram uma matriz figurativa de influência surrealista. Mais tarde, enveredou por um abstracionismo de raiz informalista. Realizou múltiplas exposições individuais e coletivas, um pouco por toda a Europa e também em Portugal. Parte significativa da sua obra, encontra-se reunida na Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, em Lisboa. Sobre Arpad Szenes ver: BERGER, René. *Arpad Szenes, Pour l'Art*. Lausana: 7 outubro 1960; BOUDAILLE, George. Arpad Szenes – “Dire plus avec moins” in *Les Lettres Françaises*. Paris: 9 dezembro 1965.

⁵ Sobre esta relação, recordamos as palavras da própria pintora: “A nossa vida foi uma vida maravilhosa. Toda a gente se espanta! Dois pintores que se amam e vivem uma vida inteira juntos!” in PHILIPPE, Anne. *O Fulgor da Luz*. Lisboa: Edições Rolim, 1995, p. 70.

⁶ A correspondência, muitas vezes apaixonada, entre os dois artistas encontra-se reunida em *Escrita Íntima. Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Correspondência 1932-1961*. [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2013.

⁷ SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. 1903-1945*. Tome troisième (MF-Z). Dijon: L'Echelle de Jacob, 2006; SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire des Indépendants : répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1920-1950*. Dijon: L' Echelle de Jacob, 2008.

⁸ **Jeanne Bucher** (1872 – 1946), galerista e amiga do casal Vieira da Silva – Arpad Szenes. Sobre esta personalidade, v. DEROUET, Christian e LEHNI, Nadine (dir.). *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946*. Strasbourg / Genève: Musées de la ville de Strasbourg / Skira, 1994. Vieira da Silva viria a recordar que: “Aprendi muito com Jeanne Bucher. Gostava muito dela. A sua presença foi importantíssima para mim. Havia entre nós uma ternura e uma amizade profundas: era mais velha do que a minha mãe e mais nova do que a minha avó.” In PHILIPPE, Anne. *O Fulgor da Luz*. Lisboa: Edições Rolim, 1995, p. 28.

⁹ As primeiras exposições individuais de Vieira da Silva, realizadas em Paris e em Nova Iorque, foram organizadas através de Jeanne Bucher. Após a morte da galerista, em 1946, a relação da artista com a galeria manteve-se, através de Jean-François Jaeger, sobrinho-neto e sucessor de Jeanne Bucher.

Ainda em 1932, começou a frequentar a Académie Ranson, sendo aluna de Roger Bissière (1886-1964), artista de referência da Escola de Paris.

Influenciada por uma tela de Pierre Bonnard, que observara na Galeria Bernheim –Jeune, na qual o artista apresenta uma toalha quadriculada de importância fundamental na composição, Vieira da Silva desenvolveu posteriormente uma linguagem pictórica que incide sobre a invenção de uma espacialidade própria, composta de perspectivas, malhas e quadrados, estes a lembrar os azulejos da sua cidade natal Lisboa¹⁰. Esta nova dimensão do espaço é utilizada pela primeira vez na tela *Atelier, Lisbonne* de 1934, obra que será apresentada na exposição itinerante de 1969-70 como elemento “evocador (...) quadro da artista que figurou como a sua mais remota criação”.¹¹

Por essa altura, juntamente com Arpad, Vieira da Silva começou a frequentar as reuniões dos *Amis du Monde*, grupo de artistas e intelectuais de esquerda que se reuniam no café Raspail, para discutir arte e política.¹² É neste grupo que encontra muitos dos artistas com quem privará ao longo da vida.

Em junho de 1935, apresentou pela primeira vez em Lisboa as suas obras numa exposição organizada por António Pedro (1909-1966) na Galeria UP, a que se seguiu uma exposição conjunta com Arpad Szenes, que foi apresentada no ateliê dos artistas, situado no Alto de S. Francisco, junto ao Jardim das Amoreiras. Depois de alguns meses em Lisboa, o casal regressa a Paris, de onde volta a sair em 1939, no início da Segunda Grande Guerra.

Destaque-se que, ao casar com Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva perdera a nacionalidade portuguesa, sendo considerada, a partir desse momento, cidadã húngara. Pouco tempo depois do casamento, Arpad perdeu a cidadania húngara, por não ter voltado à Hungria durante algum tempo¹³. Assim, Vieira e Arpad passaram à “situação de apátridas residentes em França”¹⁴.

Jean François Jaeger (n. 1924), sobrinho de Jeanne Bucher, diretor da Galerie Jeanne Bucher, após a morte da fundadora. Ao longo de uma carreira de setenta anos promoveu, entre muitos outros, artistas como Reichel, Vieira da Silva, Szenes, Bissière, Tobey, Hadju e de Stael.

¹⁰ RIBEIRO, José Sommer in *Arpad Szenes - Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1999, p.4.

¹¹ *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, junho/julho 1970, p.5.

¹² BAIÃO, Joana. *Vieira da Silva*. Coleção Pintores Portugueses. Lisboa: Quidnovi, 2010, p.25.

¹³ Ver RUIVO, Marina Bairrão. “De Lisboa a Budapeste” in *Escrita Íntima. Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes Correspondência 1932-1961* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2013, p. 24 e 26.

¹⁴ CESARINY, Mário. *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984, p. 51.

Uma vez em Portugal, país declarado neutral face à guerra que se vivia na Europa, a pintora procurou readquirir a nacionalidade portuguesa, chegando a casar novamente, desta vez através de uma cerimónia católica¹⁵. Apesar das diligências realizadas pela artista¹⁶ e por alguns amigos, as barreiras burocráticas não foram ultrapassadas e o Estado português negou aos artistas a nacionalidade portuguesa. Receando o pior, o casal acabou por partir para o Brasil em junho de 1940.

Durante este período de permanência no Rio de Janeiro, apesar da distância física que a separava da Europa, Vieira da Silva produziu algumas obras que refletem a sua angústia face aos acontecimentos nessa realidade distante, como *Le métro* (1940) (que lembra o refúgio dos parisienses no metropolitano de Paris, durante os tempos da guerra), *La forêt des erreurs* (1941), *Le calvaire* (1942) e *Le désastre ou La guerre* (1942).

Em 1943, pintou *La partie d'échecs*, considerada uma das suas obras primas. No ano seguinte, ainda antes do fim da guerra, pintou a tela *Libération de Paris*, representando uma rua daquela cidade, onde figuram as bandeiras tricolores da França, comemorando a sua libertação, em agosto de 1944, acontecimento que, entretanto, teria chegado ao conhecimento da pintora.

Neste período de permanência no Brasil, Vieira da Silva estabeleceu fortes laços de amizade com alguns artistas brasileiros, nomeadamente com Cecília Meireles (1901-1964) e Murilo Mendes (1901-1975), que muito se empenharam na difusão da sua obra, tendo este inclusivamente preparado um texto para o catálogo da exposição de Lisboa realizada em 1970.

O regresso a Paris ocorreu apenas em 1947, ano em que Vieira da Silva retomou o seu trabalho no ateliê do Boulevard Saint Jacques. Desta época distinguem-se obras como *Bibliothèque* (1949), uma tela "inundada de luz e de cor, de perspectivas entrecruzadas e de fortes diagonais que atravessam a composição"¹⁷ e *La Gare Saint-*

¹⁵ O casamento realizado anteriormente em França tinha sido um casamento civil. O casamento católico realizou-se em Lisboa, na Igreja de S. Sebastião da Pedreira, tendo sido precedido da conversão de Arpad à religião católica.

¹⁶ Mário Cesariny, no livro acima referido, apresenta detalhadamente o texto do requerimento apresentado por Vieira nos Registos Cíveis Centrais de Lisboa, indicando como fonte a revista *Flama*, datada de 19 de junho de 1970.

¹⁷ RIBEIRO, José Sommer. *Arpad Szenes - Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1999, p. 5.

Lazare (1949), na qual “as perspectivas são muito mais ordenadas marcando de forma prodigiosa a sucessão de planos valorizados por uma sóbria gradação de cores”.¹⁸

Durante a década de cinquenta os seus trabalhos conhecem cada vez maior divulgação, através de numerosas exposições em França e noutros países. Em resultado dessa atividade expositiva e de um maior reconhecimento, as aquisições das suas telas e o seu prestígio aumentam. Em Portugal, com raras exceções, a sua obra continua relativamente desconhecida. São dessa época algumas das telas que virão a ser expostas em maior destaque na retrospectiva de Lisboa, como *Échec et mat* (1949-1950) e *Le promeneur invisible* (1951).

O ano de 1956 acabará igualmente por ser marcante na vida de Vieira e de Arpad, pois diversos fatores de ordem política levaram o casal a obter a nacionalidade francesa. Nesse ano, mudaram-se para a casa-ateliê da Rue de l' Abbé Carton, em Paris.

O ano de 1959 foi quase integralmente destinado à elaboração das gravuras destinadas ao livro do poeta René Char (1907-1988), *L' inclémence lointaine*. Mais tarde, este virá a escrever um poema que fará parte do catálogo da exposição de Lisboa¹⁹.

Vieira continuará a expor um pouco por toda a Europa; contudo é no Brasil que obterá a consagração mundial, ao ser galardoada com o Prémio Internacional de Pintura na VI Bienal de S. Paulo, em 1961.

Ao longo dos anos sessenta continua o seu forte reconhecimento, através de exposições e encomendas. São deste período as encomendas para os vitrais da igreja de Saint-Jacques em Reims e os cartões para a manufatura das tapeçarias de Beauvais e Gobelins, uma nova forma de expressão na obra da artista, que viria mais tarde a estar também representada na retrospectiva de Lisboa.

São também desta década algumas das telas da artista com maior reconhecimento pelo público e pela crítica internacional, como sejam *L'étê* (1961), *L' enterprise impossible* (1961-67), *Au fur et à mesure* (1963), *Stèle* (1964), realizada durante a doença e morte da sua mãe, *Bibliothèque* (1966) e *Mai 68* (1968).

Em Portugal viviam-se os anos da ditadura. Apesar de um reconhecimento cada vez maior por parte dos seus pares, da crítica especializada favorável no seu país natal e

¹⁸ RIBEIRO, José Sommer. *Arpad Szenes - Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1999, p. 5.

¹⁹ Trata-se do poema “nove agradecimentos a Vieira da Silva”

de uma generalizada vontade de promover a sua obra em Portugal, a organização de uma grande exposição dedicada a Vieira da Silva foi sendo permanentemente adiada²⁰. Isso pode ser atribuído ao mercado de arte pouco expressivo²¹, à falta de um público não especialista interessado, ou mesmo ao facto de a pintora viver e trabalhar longe do País.

Outro fator que poderá ter pesado na não organização de uma grande exposição individual da artista em Portugal, nas décadas de 1950 e 1960, poderá estar relacionado com a sua conhecida oposição ao regime. Apesar de nunca deixar de visitar Portugal, Vieira da Silva não concordava com a ditadura que se vivia em Portugal e decerto não queria estar associada à atividade cultural de um regime autocrático, que ao longo da década de 1950 endurecera e aumentara a ação das forças policiais repressivas, as práticas de censura e a intimidação e uso de medidas de coação sobre a opinião pública e sobre os cidadãos. Assim, o contexto para a organização de uma exposição só viria a ser propiciado no final da década de 1960, no âmbito da atividade da Fundação Calouste Gulbenkian (criada em 1956), e num ambiente marcado pela aparente abertura política da “primavera marcelista”, como analisaremos com maior detalhe no Capítulo III deste trabalho.

Após a revolução de abril de 1974, o Estado Português reconheceu Vieira da Silva com a mais alta condecoração atribuída até então a artistas e intelectuais, a Grã-Cruz da Ordem de Santiago da Espada²². Em 1975, por ocasião do primeiro aniversário do 25 de abril, a artista realizou duas composições dedicadas ao tema, ambas publicadas em cartaz pela FCG (*A poesia está na rua I* e *A poesia está na rua II*)²³, tendo um deles sido escolhido como imagem oficial das comemorações da revolução nesse ano²⁴.

Indiferente a todas as honras, Vieira da Silva continuará essencialmente preocupada com a sua pintura. São desta década algumas obras de referência da artista,

²⁰ De notar, que apesar de tudo, existia algum interesse na maior promoção da obra da artista em Portugal, pois em 1966 foi realizada uma exposição de Vieira da Silva em Lisboa, organizada pela Academia dos Amadores de Música, constituída por obras pertencentes a colecionadores portugueses. Faremos referência a esta exposição no Capítulo II deste trabalho.

²¹ MELO, Alexandre. “Os Anos 60” in *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007.

²² Atribuída em 9 de dezembro de 1977. URL: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=154&list=1>, pesquisa “Maria Helena Vieira da Silva” (acedido em 13 de setembro de 2017).

²³ Fonte : site da FASVS (acedido em 12 de junho de 2017).

²⁴ De acordo com testemunho da poetisa e amiga Shopia de Mello Breyner (1919-2004) no filme *Ma femme chamada Bicho*, realizado por José Álvaro de Morais, em 1976.

entre as quais *New Amsterdam I e II* (1970), *Les trois fenêtres* (1972-73), *Bibliothèque em feu* (1970-74) e *Arcane* (1970-78).

A primeira metade da década seguinte é atravessada pela doença e posterior morte de Arpad, em 1985. São dos anos seguintes obras como *Chemins de la paix* (1985), *Déchirure* (1984-1985), *Le secret* (1986), *La voix de la sagesse* (1990), *L'issue lumineuse* (1983-1986) e *Le retour d' Orphée* (1982-86), que patenteiam “uma comunhão entre Vieira e Arpad, que a morte não conseguiu destruir”²⁵.

Nos anos seguintes Vieira da Silva deslocou-se com frequência a Portugal, quer para acompanhar as obras de reprodução em azulejo da sua obra *Le métro* (1940), que ficou exposta na estação Cidade Universitária do Metropolitano de Lisboa, mas também para inaugurar diversas exposições dedicadas à obra de Arpad.²⁶

Em 13 de junho de 1988, data do seu octagésimo aniversário, a pintora inaugurou em Lisboa uma exposição antológica da sua obra, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o Centre national d'arts plastiques de Paris, que seguidamente foi também apresentada na capital francesa, no Grand Palais. Nessa ocasião, o Estado Português voltou a condecorar a artista, desta vez atribuindo-lhe a Grã-Cruz da Ordem da Liberdade²⁷, distinção destinada a personalidades que tinham lutado contra a ditadura, mas no seu caso específico, também destinada a reconhecer o apoio que sempre deu a artistas portugueses exilados²⁸. Nesse ano recebeu também a Medalha da Cidade da Câmara Municipal de Lisboa e foi eleita membro da Royal Academy of Arts.

Em 1990, ano em que adoece gravemente, foi criada em Lisboa a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

Nesse ano e no seguinte, continuam a realizar-se exposições da artista, das quais se destacam, pelo seu caráter de retrospectiva, as exposições apresentadas na Fundação

²⁵ RIBEIRO, José Sommer. *Arpad Szenes - Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1999, p.5.

²⁶ Destas realçamos, ainda em 1985, a exposição *Retratos de Vieira*, organizada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. No ano seguinte, realizou-se uma exposição na Galeria Nasoni, no Porto. Em 1987, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian apresentou a exposição *Arpad Szenes Luz-Portugal*.

²⁷ Formalmente atribuída em 16 de julho de 1988. URL: <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=154&list=1>, pesquisa “Maria Helena Vieira da Silva” (acedido em 13 de setembro de 2017).

²⁸ Esta faceta será lembrada através da exposição *Amigos de Paris*, realizada em 2012, no Museu Arpad Szenes – Vieira da Silva. Nela é evocada a relação do casal com alguns desses artistas exilados (Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins).

March em Madrid e na Europália, em Bruxelas²⁹. Ainda em 1991, é distinguida pelo Estado Francês com o grau de “Officier” da Légion d’Honneur.

Por essa altura, a doença limita já muito a capacidade da artista para continuar a desenvolver o seu trabalho, acabando Vieira da Silva por falecer a 6 de março de 1992, na sua casa-ateliê de Paris.

I.2.Percurso artístico

I.2.1. Vieira da Silva no contexto nacional (do início do século a 1970)

De acordo com o crítico de arte Alexandre Melo, na primeira metade do século XX assistiu-se em Portugal “ao arrastar de um modernismo incipiente em luta constante contra a permanência do naturalismo e do romantismo lírico”³⁰. Este mesmo autor, considera igualmente que neste período terá ocorrido algum fulgor apenas na segunda década do século “graças à obra de Amadeo de Souza-Cardoso, acompanhado por Almada Negreiros, (...) e com o impulso proporcionado pela vinda do casal Delaunay para Portugal durante a I Guerra Mundial”³¹.

Segundo Pinharanda³², de um ponto de vista histórico, os anos 20 e 30 em Portugal foram sinónimo de uma crise profunda, tal como em todo o mundo ocidental, caracterizados pela procura da estabilidade política e económica.

A instauração da ditadura na sequência do golpe de 26 de Maio de 1928, e a instituição do Estado Novo em 1933, tiveram implicações no isolamento do país face às

²⁹ Exposições *Vieira da Silva*. Madrid: Fundación Juan March, 17 de maio a 7 de julho de 1991; e *Vieira da Silva dans les collections portugaises*. Bruxelas (no âmbito da Europália): Museu de Arte Moderna, 27 de setembro a 8 de dezembro de 1991.

³⁰ MELO, Alexandre. “Os Anos 60” in *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007, p. 13.

³¹ Idem.

³² PINHARANDA, João Lima. “Portuguese Art in the Twentieth Century” in *Contemporary Portugal : politics, society and culture*. Ed. António Costa Pinto. New York: Columbia University Press, 2003.

vanguardas que por essa altura se desenvolviam na Europa, acabando por afetar seriamente o clima cultural que se vivia em Portugal.³³

O Estado Novo viria a impor uma nova mensagem a transmitir ao povo português, e é nesse sentido que, segundo Fernando Rosas, se tornou necessário encenar as realidades das obras do regime na família, nas escolas, nas aldeias, nas oficinas, nas ruas, no lazer, no quotidiano. Será assim “necessária a propaganda. Não deixada ao livre-arbítrio de cada um, mas como propaganda do Estado. Como «política do espirito»”³⁴. Esta política terá como centro orientador o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), António Ferro (1895-1956) como seu responsável e uma atividade que se estenderá aos anos 30 e 40, que terão sido, segundo o mesmo autor, o período áureo do próprio regime.

A década de trinta ficou marcada pelo surgimento de alguns nomes fundamentais da pintura portuguesa do século XX, entre os quais encontramos Vieira da Silva, que inicialmente “marginalizada no meio artístico português, depois de estudar em Paris (...) veio a afirmar-se como um dos mais singulares valores da abstração e da chamada École de Paris”³⁵.

Nessa década que Raquel Henriques da Silva baliza entre “o 1º Salão dos Independentes [1930] e a Exposição do Mundo Português [1940]”³⁶, António Pedro e Vieira da Silva terão sido os “dois artistas que se distanciam definitivamente das heranças do modernismo português.”³⁷ De acordo com esta historiadora de arte, António Pedro vivia então o período mais importante da sua produção plástica e era o principal organizador de eventos coletivos não oficiais. Por sua vez, Vieira, numa fase inicial da sua carreira, trabalhou por essa altura, brevemente, no seu ateliê de Lisboa,

³³ Cito MELO, Alexandre. “Os Anos 60” in *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007, p. 13.: “A ditadura protagonizada por Salazar, quer se considere ou não que foi uma ditadura fascista, foi talvez menos feroz e menos espectacular que as suas congéneres europeias, mas foi também muito mais longa (1926-1974) e não menos castradora em relação a todos os aspectos do desenvolvimento económico, social e cultural de Portugal. Salvo momentos de excepção limitados no tempo, foi um período em que predominou uma atitude oficial de isolamento em relação às correntes que, a nível internacional, iam fazendo a história da modernidade”.

³⁴ ROSAS, Fernando. “O Estado Novo nos anos 30” in MATTOSO, José (dir.) *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.318.

³⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte Portuguesa no século XX – uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016, p. 122.

³⁶ SILVA, Raquel Henriques da. “Anos 30 – O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do modernismo” in PERNES, Fernando (coord.) *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p. 90.

³⁷ Idem.

expondo igualmente nesse período, numa mostra promovida por António Pedro, as primeiras obras abstratas que a cidade pôde ver, depois da exposição de Amadeo de Sousa Cardoso, em 1916.

É neste período que se destacam igualmente as Exposições de Arte Moderna e outras atividades culturais promovidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 por António Ferro. Vieira, talvez na esperança de conseguir a nacionalidade portuguesa para si e para o seu marido, não se recusa a participar absolutamente nas ações promovidas pelo regime nascente. Antes de partir para o Brasil, participa no Concurso de Montras do Chiado, organizado pelo SPN, onde será premiada com a sua intervenção *Bailado de Tesouras*, para a cutelaria Sheffield House. Na sequência deste prémio, e no âmbito da preparação da Exposição do Mundo Português, recebeu uma encomenda para a realização de uma grande pintura, que executou inspirando-se na paisagem de Lisboa³⁸. Na véspera da inauguração da exposição, uma comitiva que incluía o chefe de gabinete de Salazar visitou os trabalhos e considerou o painel de Vieira inapropriado para o evento, tendo o mesmo sido retirado. Este trabalho, que aliava pintura e colagem num baixo relevo, terá sido eventualmente uma das pinturas de maior dimensão realizada em toda a vida da artista.

A década de quarenta é marcada por um primeiro período que corresponde aos anos da Segunda Guerra Mundial e um segundo período pós-guerra, em que Portugal continua sobre influência das políticas do Estado Novo.

Vieira da Silva, desiludida com o Estado Português, acaba por partir para o Brasil em junho de 1940. Durante a sua estadia no Brasil, as suas pesquisas abstratas sofreram uma pausa. Nesse período pintou essencialmente retratos, paisagens, naturezas mortas e algumas obras de caráter mais figurativo, alusivas à catástrofe que decorria na Europa, nomeadamente *Le désastre (La guerre)* (1942) e, mais tarde, *La Libération de Paris* (1944).

O exílio no Brasil foi doloroso para Vieira e a suas obras dessa época refletem não só o seu mal-estar face ao que se passava na Europa, a dor da guerra e o sofrimento das populações, mas também o desenraizamento neste novo país, a intolerância ao calor

³⁸ Trata-se de um painel decorativo, um panorama de Lisboa, datado de 1939, que devido à sua grande dimensão (150,5 x 217,5cm), terá sido terminado com a ajuda de uma amiga. *Au fil du temps, percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2008, p.55.

do Rio de Janeiro e a saudade da Europa. A este respeito diria a pintora, anos mais tarde: “Os quadros que fiz no Brasil eram muito escuros. Não sei porquê. Não creio que tenha sido resultado das minhas preocupações. Devia ser qualquer coisa com a minha vista. Provavelmente eu via os quadros mais claros do que os pintava. Não sei. Enfim, foi uma época de tensão, aquela do Brasil”³⁹.

Durante a sua estadia no Brasil, realizou uma primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1942, a que se seguiu dois anos depois uma exposição na galeria Askanasy na mesma cidade; e mais tarde, em 1946, expôs, conjuntamente com Arpad, no Palácio Municipal de Belo Horizonte.

Deste lado do Atlântico, em Portugal, no início dos anos 40, as movimentações artísticas assumiam múltiplas direções. Por um lado, predominava uma cultura oficial em que os modernismos se refletiam essencialmente através de elementos folclóricos, destacando-se Almada Negreiros (1873-1970) - essencialmente através da sua colaboração com o Arquiteto Pardal Monteiro (1897-1957), por exemplo, na execução dos painéis das gares marítimas de Lisboa - e outros artistas como, por exemplo, Mário Eloy (1900-1951), Domingos Alvarez (1906-1942) ou Eduardo Viana (1881-1967), que aceitavam participar nas Exposições de Arte Moderna do SPN, adaptando o seu trabalho à estética pretendida pelo regime, não deixando contudo de apresentar uma obra original e vanguardista. Por outro lado, alguns artistas interessavam-se por novas propostas plásticas e teóricas, tais como o surrealismo, o neo-realismo ou o abstracionismo⁴⁰.

Segundo Rui Mário Gonçalves⁴¹, foi nos anos 40 que os artistas “diversificaram as suas pesquisas e tipos de manifestação pública”⁴² e passaram a estar agrupados em

³⁹ Entrevista a Carlos Scliar em Paris, 18 de fevereiro de 1986 in *Tempos de Guerra. Hotel Internacional. Pensão Maná*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

⁴⁰ Não compete no âmbito deste trabalho fazer a caracterização destes movimentos. Sobre estes contextos ver: FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1984; GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988; PEREIRA, Paulo (coord). *História da Arte Portuguesa*. Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995; PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999; ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte Portuguesa no século XX, uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016.

⁴¹ **Rui Mário Gonçalves** (1934-2014), professor, crítico e historiador de arte português. Recebeu o Prémio Gulbenkian de Crítica de Arte em 1963. Nesse mesmo ano partiu para Paris onde foi bolseiro da Fundação durante três anos. Colaborou em jornais como *A Capital*, *Diário de Notícias*, *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e em revistas da especialidade como a *Colóquio*.

⁴² GONÇALVES, Rui Mário. “Anos 40. O tempo do Estado Novo e o pós-guerra português” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p.161.

torno de três grandes tendências: o abstracionismo geométrico (representado por Lanhas e Nadir), o neo-realismo (Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, entre outros) e o surrealismo (António Pedro, Cesariny, Vespeira, entre outros).

Foi através de António Pedro e António Dacosta (1914-1990), que surgiram em Portugal as primeiras pinturas surrealistas. Quando, em 1940, organizaram uma exposição em Lisboa, estes artistas marcaram dessa forma o início do vanguardismo dos anos 40, criando simultaneamente uma rutura com a arte exibida na Exposição do Mundo Português. De acordo com Gonçalves, foram estes dois artistas, juntamente com Cândido Costa Pinto (1912-1976), outro pintor de matriz surrealista, e Vieira da Silva, os pintores portugueses mais modernos do início dessa década, pois em seu entender, “as suas obras representaram, como se viu, o drama da época e a circunstância portuguesa”.⁴³

No final da década de 1940, por ocasião da realização de uma exposição coletiva do Grupo Surrealista de Lisboa (1949), foram apresentados alguns raros quadros abstracionistas não geométricos de António Dacosta (1914-1990) e de Fernando Azevedo (1923-2002). Este último, em 1970, viria a ter um papel relevante na organização da exposição retrospectiva de Vieira da Silva em Lisboa, enquanto colaborador da FCG.

Na segunda metade da década de 40, o Neo-Realismo foi o movimento que mais artistas jovens congregou. Alguns destes artistas começaram a organizar as Exposições Independentes, assim designadas devido à ausência de compromissos estéticos dos artistas participantes. Entre estes artistas, encontramos Júlio Pomar (n. 1926), Fernando Lanhas (1923-2012) e Nadir Afonso (1920-2013), estando os dois últimos desalinados em relação aos restantes artistas, porquanto já nessa altura praticavam o abstracionismo geométrico.

A partir de 1946, começaram a realizar-se as Exposições Gerais de Artes Plásticas organizadas pelo MUD (Movimento de Unidade Democrática) na SNBA, onde

⁴³ GONÇALVES, Rui Mário. “Anos 40. O tempo do Estado Novo e o pós-guerra português” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p.163.

vieram a expor muitos dos artistas desta nova geração, que, ao participar, se comprometiam a não expor nas iniciativas do SPN.

Vieira da Silva, exilada no Brasil, não participou em nenhuma das exposições realizadas em Portugal. Apesar de tudo, não deixou de estar presente com as suas obras noutros eventos expositivos. Assim, em 1945, os seus trabalhos foram expostos em Paris, no Salon des Réalités Nouvelles, por intermédio de Jeanne Bucher. No ano seguinte, com organização da galerista, realizou-se uma exposição individual em Nova Iorque, na Galeria Marian Willard, onde foram expostas obras executadas durante a estadia no Brasil.

A demissão de António Ferro, em 1949, de responsável do Secretariado Nacional de Informação (a entidade que sucedeu ao SPN, a partir de 1944), “marca o fim de uma época no domínio da política cultural e de propaganda do Estado Novo”⁴⁴. Esta entidade, que representava a política cultural oficial, não deixou, apesar de tudo, ao longo dos anos seguintes, de apresentar importantes exposições, como a retrospectiva da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, realizada em 1959.

Contudo, os anos 50 em Portugal foram marcados por alguns acontecimentos de grande relevância na vida cultural do País, dos quais merece destaque, em 1956, a criação em Lisboa, da Fundação Calouste Gulbenkian⁴⁵.

A ação da FCG, no domínio da cultura, foi habilmente negociada entre o seu Presidente vitalício Azeredo Perdigão⁴⁶ e o Presidente do Conselho Oliveira Salazar (1889-1970), em limites estabelecidos de não intervenção do poder político⁴⁷, apesar de

⁴⁴ ROSAS, Fernando. “O Estado Novo nos anos 30” in MATTOSO, José (dir.) *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.320.

⁴⁵ A Fundação Gulbenkian, foi criada em 1956, por vontade testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), com o estatuto de instituição privada de utilidade pública, cujos principais objetivos estavam ligados à arte, à beneficência, à ciência e à educação em geral.

⁴⁶ **José de Azeredo Perdigão** (1896-1993), advogado. Foi o primeiro presidente, a título vitalício, da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo exercido esse cargo desde 1956. Através da Fundação, teve um papel determinante no desenvolvimento da cultura em Portugal, criando bibliotecas itinerantes, a Orquestra Gulbenkian, exposições de arte, na atribuição de bolsas de estudo à criação artística e na construção do primeiro centro de arte moderna em Portugal, entre outras. Foi agraciado com as mais elevadas ordens de mérito do Estado Português.

⁴⁷ “A Fundação não depende do aparelho político e funciona como um Estado no Estado, situação de inteira independência que lhe permite premiar os bons e castigar os maus”. MARGARIDO, Alfredo. “A primeira revista estética portuguesa no estrangeiro” in *KWY Paris 1958-1968*. Lisboa: CCB/Assírio & Alvim, 2001, p. 77.

a fundação contar na sua administração com um elemento nomeado pelo Estado - o embaixador Theotónio Pereira.

A criação da FCG trouxe novas perspetivas à atividade cultural em Portugal, assegurando com independência o que o Estado rejeitava em nome da tradição artística nacional. A Fundação desempenhou também um papel relevante na sociedade portuguesa, num momento em que o País estava a atravessar uma fase de profundas transformações sociais. Por essa altura, os portugueses viviam cada vez mais em cidades, o número de alfabetizados superava o de analfabetos e alguma prosperidade económica refletia-se no crescimento da classe média.

A autonomia da FCG face ao Estado foi possível graças aos elevados recursos financeiros de que dispunha, aspeto que parece ter-se conjugando com a perda do ímpeto propagandístico inicial do regime, que por essa altura parecia moderar consideravelmente as suas ambições ideológicas. Para tal, não terá sido irrelevante o despedimento político de António Ferro em 1950 e sua posterior morte em 1956.

Outros eventos ocorreram em 1956, ano que se tornou uma referência dessa década: a realização da última *Exposição Geral de Artes Plásticas* na SNBA, com carácter retrospectivo; a organização, na mesma sociedade, da *1ª Exposição dos Artistas de Hoje*⁴⁸; e a constituição da Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura⁴⁹, que iria desempenhar no futuro um papel relevante na divulgação desta arte. Curiosamente, foi igualmente nesse ano que Vieira da Silva e o seu marido obtiveram a nacionalidade francesa. Neste período, são de destacar ainda as duas importantes exposições de Artes Plásticas organizadas pela FCG, nas quais se pretendia fazer um balanço geral da arte portuguesa, sendo também premiados artistas nacionais em várias áreas da produção plástica⁵⁰.

⁴⁸ A *1ª Exposição dos Artistas de Hoje* realizou-se em Fevereiro de 1956. Foi organizada por um conjunto de artistas que boicotavam as bienais e que não emprestaram obras para a exposição *30 anos de Cultura*, organizada nesse ano pelo SNI. Neste grupo de artistas encontravam-se, entre outros, Júlio Resende, Sá Nogueira, Fernando de Azevedo, Fernando Lanhas, Joaquim Rodrigo e Vespeira.

⁴⁹ Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, fundada em 1956. É uma cooperativa portuguesa que visa promover a gravura enquanto forma de arte.

⁵⁰ *1ª Exposição de Artes Plásticas* (1957) e *2ª Exposição de Artes Plásticas* (1961). Sobre este tema, ver OLIVEIRA, Leonor. “Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969”. Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: junho 2013.

Em termos gerais, pode-se afirmar que nos anos iniciais da década de 1950 o clima artístico continuava a estar centrado nas polémicas entre figurativos e abstratos.

Contudo, segundo Pinharanda, dá-se o alargamento “do núcleo das problemáticas em confronto e emergem novas sensibilidades estabelecidas através de sínteses ou deslocamentos da situação inicial”⁵¹.

Segundo Rui Mário Gonçalves, nesta década verificou-se “uma separação abissal entre o gosto oficial e a vanguarda artística (...), exigindo uma notável força de vontade dos artistas inovadores”⁵². Para este autor, as vanguardas continuavam a estar agrupadas e a desenvolver-se em torno dos três vetores simultâneos já identificados no final da década anterior. Assim, entre os neo-realistas, foram também razoavelmente aceites alguns pintores figurativos como João Hogan (1914-1988), Júlio Resende (1917-2011) e Nikias Skapinakis (n.1931). No abstracionismo, aos artistas do Porto (Lanhas e Afonso), juntou-se em Lisboa o pintor Joaquim Rodrigo (1912-1997). Aos surrealistas, juntou-se durante os anos 50 o pintor Manuel D’Assumpção (1926-1969), entre outros. Neste grupo, António Pedro abandonou durante este período as suas experiências com desenho, escultura, cerâmica, tendo-se dedicado ao teatro.

Ainda de acordo com Gonçalves, só mais tarde se viria a vislumbrar algum reflexo, ainda que esporádico, da pintura de Vieira da Silva nos trabalhos dos surrealistas, e em especial na obra do pintor Manuel D’Assumpção, que procurou seguir a noção do espaço que Vieira tinha introduzido – possivelmente por influência direta da tela *L’ intérieur rouge* (1951) -, bem como em Fernando de Azevedo, que terá sofrido influência de obras como *La Gare Saint-Lazare* (1949), *Ville nocturne* (1949) ou bibliotecas de Vieira, executadas entre 1949 e 1955⁵³. Fernando Azevedo terá entendido a pintura de Vieira da Silva como “produtora de espaços kafkianos e desse modo ela contribuiu para a fortificação de uma concepção de espaço dramático que se constitui em simultaneidade com as formas e que, não imitando o mundo visível, também não o

⁵¹ PINHARANDA, João Lima. “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in Pereira, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

⁵² GONÇALVES, Rui Mário. “Anos 50. Realismos e Abstraccionismos” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p. 177.

⁵³ GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988. p. 71.

rejeita”⁵⁴. Este espaço, construído a partir da bidimensionalidade inicial do suporte, foi designado por José-Augusto França⁵⁵ como “espaço ambíguo”⁵⁶.

Pinharanda refere também que, na década de 50, a pintura de Vieira da Silva, e/ou a da 2ª Escola de Paris, que Vieira integrou, terá tido igualmente influência, provavelmente em menor escala, no trabalho de Menez (1926-1995), Vespeira (1925-2002) e Albertina Mântua (1929-2017).⁵⁷

Opinião diferente apresenta Almeida, para quem a influência de Vieira da Silva na pintura em Portugal não chegou a exercer-se, a não ser como “exemplo de abstracção” e “como farol de liberdade e afirmação criativa”, acrescentando que, no plano formal, esta terá sido quase nula, pois por essa altura e ainda posteriormente durante muitos anos, “a sua pintura era simplesmente desconhecida ou pouco compreensível para o público e para a maioria dos outros artistas portugueses”⁵⁸.

Sobre esta última afirmação de Almeida, consideramos que a mesma poderá não ser totalmente precisa, pois Vieira da Silva, apesar de distante, mantinha efetivamente contacto com os jovens artistas, principalmente a partir de 1957, ano a partir do qual a pintora e o seu marido começaram a ser procurados e a ajudar artistas portugueses, alguns deles bolseiros da FCG, que iam tentar a sua sorte em Paris⁵⁹. O contacto com Vieira e Arpad viria a ser muito importante no desenvolvimento das carreiras de alguns destes artistas⁶⁰, devendo contudo ser realçado que isso não se refletiu necessariamente

⁵⁴ GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988., p. 74.

⁵⁵ **José-Augusto França (n. 1922)**, historiador, sociólogo e crítico de arte português. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa (1944) e doutor em História pela Universidade de Paris (1962). Partiu para Paris, como bolseiro do estado francês em 1959 (até 1963). É professor catedrático jubilado da Universidade Nova de Lisboa e considerado um nome maior da historiografia da arte em Portugal. É autor de uma vasta bibliografia, especializada em história da arte, publicada, ao longo de mais de quarenta anos, em Portugal, em França, em Itália e em Espanha. Colaborou com numerosas publicações, nomeadamente, em Portugal e em França.

⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto. “A Pintura Não-Figurativa e o «Espaço Ambíguo»” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 1957.

⁵⁷ PINHARANDA, João Lima. “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 601.

⁵⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte Portuguesa no século XX – uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016, p. 122.

⁵⁹ Relativamente a estes artistas escreveu Vieira: “Nós ambos [Vieira da Silva e Arpad Szenes] acompanhamos com muito interesse o desenvolvimento artístico dos jovens pintores portugueses que aqui nos procuram, incutindo-lhes coragem e orientando-os quanto possível no início das suas carreiras.” Carta de Vieira da Silva para a presidência da FCG, incluída no processo da bolseira Lourdes Castro; citada em *Amigos de Paris* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2012, p. 3.

⁶⁰ Como por exemplo José Escada, Lourdes Castro, René Bertholo, Jorge Martins, Henrique Silva ou Nuno Siqueira.

numa influência formal no trabalho dos jovens pintores portugueses, que eram autónomos e procuravam seguir as suas próprias vias. Sobre este aspeto, refere Pinharanda que o casal acabaria por desempenhar um papel “único no relacionamento do meio artístico português com a arte internacional”⁶¹.

Foi também durante a década de 50 que novos tipos de arte, como a gravura e a fotografia apresentaram grande desenvolvimento. Na gravura, entre muitos outros, destacaram-se artistas como João Hogan (1914-1988), José Júlio (1916-1963), Cipriano Dourado (1921-1981), Sá Nogueira (1921-2002) e António Charrua (1925-2008). Na fotografia, notabilizaram-se Costa Martins (1922-1996) e Vitor Palla (1922-2006), entre outros.

A crítica de arte continuou em franco desenvolvimento, tendo surgido críticos como Mário Dionísio⁶², José-Augusto França e Fernando Guedes⁶³. De acordo com Rui Mário Gonçalves, o primeiro foi “o principal doutrinador do neo-realismo”⁶⁴, o segundo mais ligado aos artistas surrealistas e ao abstracionismo lírico e o último concentrou a sua atenção nos artistas do Porto e nos abstrato-geométricos.

Por esta altura, Vieira da Silva, que tinha regressado a Paris em Março de 1947, vinha obtendo um reconhecimento cada vez maior da sua obra e expondo em várias cidades europeias e nos Estados Unidos.

Logo desde o final dos anos 40, a artista regressou a Portugal em várias ocasiões, com estadias em que aliava o trabalho no seu ateliê de Lisboa aos passeios por Cascais e Sintra e pelas feiras de artesanato que a pintora tanto gostava de visitar⁶⁵.

O reconhecimento internacional e o interesse que, em Portugal, alguma crítica especializada demonstrava pelo seu trabalho, teve algumas consequências na atividade

⁶¹ PINHARANDA, João Lima. “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p. 601.

⁶² **Mário Dionísio** (1916-1993), crítico literário e de artes plásticas, escritor, pintor e professor. Foi autor de obra literária diversa. Colaborou em diversas publicações periódicas, entre as quais a *Seara Nova*, *Diário de Lisboa* e *Mundo Literário*. Foi um dos principais impulsionadores das Exposições Gerais de Artes Plásticas.

⁶³ **Fernando Guedes** (1929-2016), poeta, ensaísta, crítico de arte e editor. Fundou a Editorial Verbo. Desempenhou diversos cargos de prestígio em entidades das áreas das Letras, do Ensino Universitário, das Belas-Artes e da História da Arte. Colaborou com a *Colóquio – Revista de Artes e Letras* entre 1963 e 1970.

⁶⁴ GONÇALVES, Rui Mário. “Anos 50. Realismos e Abstraccionismos” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras. 1999, p. 178.

⁶⁵ Testemunho de Manuel Cargaleiro à FASVS, outubro de 2008. Referido em *Au fil du temps. Percursos fotobiográficos de Maria Helena Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, novembro, 2008.

expositiva no seu país natal ou organizada por instituições portuguesas. Assim, em 1953 – ano em que obteve o prémio de aquisição na 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo – é convidada por José-Augusto França para apresentar alguns guaches na Galeria de Março, que não obtiveram comprador; no ano seguinte, é convidada para representar Portugal na 27ª Bienal de Veneza; em 1955 representa Portugal na Bienal de Caracas (onde ganhou o 3º prémio); e em 1956 volta a expor em Lisboa, na Galeria Pórtico, numa mostra organizada por um grupo de jovens⁶⁶, que mais tarde inaugurou a nova vaga da emigração de artistas portugueses. Nesta exposição, foi apresentado um reduzido número de obras (5 óleos e 29 guaches), “secundárias”⁶⁷, de acordo com França, na quase totalidade oferecidas pela artista a familiares e amigos em Portugal. Segundo Gonçalves⁶⁸, Diogo de Macedo, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), terá nessa ocasião adquirido um desses trabalhos para o museu. Tal afigura-se-nos altamente improvável, uma vez que a exposição na Galeria Pórtico se realizou em dezembro de 1956 e o guache existente na coleção do MNAC está assinado e datado pela pintora no canto inferior direito, com a indicação do ano de “57”. Aliás, de acordo com a informação existente num dos recentes catálogos da coleção deste museu, esta obra foi adquirida em 1957 (assim, fora do contexto da exposição na galeria Pórtico)⁶⁹, sendo esta efetivamente a primeira aquisição feita à artista pelo Estado Português⁷⁰.

Assim sendo, neste período, enquanto que um pouco por toda a Europa e Estados Unidos as suas obras maiores eram expostas, bem acolhidas pelo público e algumas adquiridas pelas grandes coleções e museus, em Portugal apenas foi possível ver “guaches e têmperas de pequeno formato”⁷¹, que não terão despertado grande entusiasmo no público lisboeta.

⁶⁶ Os artistas portugueses que nessa época desenvolveram grande parte das atividades da Galeria Pórtico, foram essencialmente os mesmos que posteriormente formaram o grupo KWY.

⁶⁷ FRANÇA, José-Augusto. “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa”, in *Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 8.

⁶⁸ GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988, p. 71.

⁶⁹ **Casas** (1957). Guache e têmpera sobre papel, 35 x 64 cm. MNAC: Inv. 1679. Sobre esta obra escreveu Raquel Henriques da Silva: “... *Vieira da Silva desenvolve nestas obras de maturidade uma linguagem fortemente autoral que a converteu, nestes anos, em protagonista decisiva da chamada Segunda Escola de Paris.*”(URL: www.museuartecontemporanea.gov.pt, consultado em 30 de junho de 2017).

⁷⁰ LAPA, Pedro e TAVARES, Emília (Org.). *Arte Portuguesa do século XX. 1910-1960*. MNAC – Museu do Chiado – Catálogo da Coleção, Vol. II. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2011, p. 418

⁷¹ GONÇALVES, Rui Mário. “Anos 50. Realismos e Abstraccionismos” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p. 193.

Segundo Gonçalves, foi no final da década de cinquenta que “a não-figuração surgiu como um conceito alargado do abstracionismo, que passava a aceitar formas não contornadas e que para além do conceito de forma pura e de cor pura, passava a propor o do espaço puro”⁷². Também de acordo com este autor, a pintura de Vieira da Silva surgiu assim “como exemplo maior da criação do espaço ambíguo”⁷³. Em 1957, a sua obra era apontada pela crítica, quer como exemplo da síntese realismo-abstracionismo, quer como exemplo de ambiguidade estética.

Os anos 60, foram um período em que se começou a abandonar a persistente dialética entre figuração e abstração. Para Alexandre Melo, esta década foi um “período de experimentação e de confluência de vários movimentos e correntes estéticas”⁷⁴. Outros historiadores de arte, citados por Almeida, afirmaram que esses anos “têm sido unanimemente considerados como uma década de ruptura”⁷⁵.

Esse período foi marcado pela emergência de uma nova geração de artistas e agentes culturais e pela afirmação de novas linguagens na produção artística nacional, em maior relação com o que ia acontecendo no plano internacional. Tal foi possível também devido à emigração de um largo número de artistas, que abandonaram o país durante esse período, quer por razões políticas ou motivados pelo desenvolvimento da sua carreira e pela procura de novas tendências estéticas. Muitos desses artistas acabaram mais tarde por ganhar notoriedade fora do país, quer ao nível da crítica, quer do próprio mercado. Desde logo, importa referir a emergência do grupo KWY, que apresentou um novo modelo, em que os artistas deixaram de se apresentar agrupados por tendências⁷⁶. Este grupo de artistas realizou a sua primeira exposição em Lisboa, na SNBA, justamente no início da década. Em Paris, acabaram por manter uma relação de

⁷² GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988, p. 67.

⁷³ Idem.

⁷⁴ MELO, Alexandre. “Os Anos 60” in *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007, p. 14.

⁷⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “OS ANOS SESSENTA ou o princípio do fim do processo da modernidade” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras. 1999, p. 213. Citação de RODRIGUES, António. “*Anos 60/Anos de ruptura*”, [cat. exposição], ed. Lisboa 94/CML.

⁷⁶ Sobre este grupo, escreveu GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988, p. 99. : “O grupo KWY formou-se em Paris (1959), adoptando como sigla três letras que não existem no alfabeto português, para manifestarem a sua distanciação mental. Em 1960 era constituído pelos pintores portugueses René Bértholo (n.1935), Lourdes Castro (n.1930), Gonçalo Duarte (1935-1986), Costa Pinheiro (n.1932), José Escada (1934-1980), João Vieira (n.1934), pelo alemão Jan Voss e pelo búlgaro Christo Javacheff.”

proximidade com o casal Arpad-Vieira da Silva, que apoiou o lançamento da revista homónima do grupo, participando com obras em vários números.

Foi igualmente em 1960, que Paula Rego (n. 1935), artista portuguesa formada em Londres, onde mais tarde viria a fixar-se, apresentou uma obra intitulada *Salazar a vomitar a pátria*. Refere Almeida que: “Com essa obra de surda raiva expressionista, a artista fez a sua entrada gritante numa carreira que o tempo haveria de consagrar como fulgurante até aos nossos dias”⁷⁷.

No início desta década, mais precisamente em 1961, Vieira da Silva recebeu o Grande Prémio da Bienal de São Paulo, o que certamente também terá trazido grande estímulo aos artistas portugueses.

Neste período muitos outros artistas portugueses obtiveram um maior reconhecimento dos seus trabalhos, por uma crítica cada vez mais especializada. Entre estes, para citar só alguns, encontramos Nikias Skapinakis (n. 1931), Alberto Carneiro (1937-2017), Joaquim Rodrigo (1912-1997), Ângelo de Sousa (1938-2011), Costa Pinheiro (1932-2015), Helena Almeida (n.1934), Menez (1926-1995), ou os então ainda muito jovens António Palolo (1946-2000) e Eduardo Batarida (n.1943).

Será igualmente pertinente realçar, ainda relativamente à crítica de arte, que foi nesta década que se realizou o Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses (1967), organizado pela Association Internationale des Critiques d’Art (AICA), de que terá resultado a criação, dois anos depois, da Secção Portuguesa da AICA, presidida então por José-Augusto França⁷⁸.

O ano de 1963 foi o ano em que decorreu a última exposição do Salão de Arte Moderna da SNBA, e em que foi constituída, no Porto, a Cooperativa Árvore, por iniciativa de um grupo de intelectuais e de artistas independentes e oposicionistas.

Nesta época surgiram também novos agentes que muito vieram dinamizar o mercado de arte em Portugal. Na primeira metade da década, apenas as galerias Diário de Notícias, em Lisboa, a Divulgação (em Lisboa e no Porto) e Alvarez, no Porto,

⁷⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto de Almeida. “OS ANOS SESSENTA ou o princípio do fim do processo da modernidade” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p. 221.

⁷⁸ Sobre a crítica de arte em Portugal, ver BARÃO, Ana Luísa. “A Profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)”. Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Arte e Design apresentada à Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Porto: 2015.

davam os primeiros passos no sentido do desenvolvimento do mercado de artes plásticas em Portugal. A acompanhar este desenvolvimento, surgiram em 1964 as primeiras galerias-livraria, a Buchholz e a Galeria 111, esta última propriedade de Manuel de Brito (1928-2005) que nos anos seguintes terá um papel muito relevante, ao trazer para Portugal muitas obras de Vieira da Silva, que virão a constituir a coleção de Jorge de Brito⁷⁹. Posteriormente, em 1967, foram inauguradas as galerias Quadrante e São Mamede e, em 1969, a galeria Judite da Cruz.

Como veremos, em 1970, ano da realização da grande retrospectiva de Vieira da Silva em Lisboa, realizaram-se igualmente outras exposições sobre a obra de Vieira da Silva, em três destas galerias, algumas simultaneamente ao grande evento promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Durante o decénio de 1960, apenas a cooperativa Gravura, na primeira metade da década, e a Academia dos Amadores de Música, em 1966, apresentaram pequenas exposições da obra de Vieira da Silva. Neste mesmo ano a pintora recebeu em França o Grande Prémio das Artes.

Entretanto Vieira da Silva continuou a realizar grandes exposições um pouco por todo o mundo e a ver a sua obra aclamada pela crítica e pelo público. Apesar do relativo afastamento do nosso país, tal não a impediu de representar Portugal na 10ª Bienal de São Paulo, em 1969.

A Fundação Calouste Gulbenkian, como já referimos anteriormente, continuou nesta década a abrir caminho à aproximação à arte internacional, através do seu programa de bolsas, mas também a introduzir uma nova forma de encarar o fenómeno artístico. Da sua ação resultaram as já referidas Exposições de Artes Plásticas (1957 e 1961), mas também, entre outras iniciativas, a realização de exposições itinerantes pelo interior do país e a atribuição de prémios a artistas e à crítica de arte⁸⁰.

De acordo com Almeida, foi essencialmente por falta de condições políticas e estéticas que a obra de Vieira não pôde ser integrada no panorama da pintura

⁷⁹ **Jorge de Brito** (1927-2006). Empresário e colecionador de arte. Terá sido o maior colecionador de obras de Vieira da Silva, que terá começado a adquirir em 1968-1969. Em 1970, já possuía bastantes obras da artista que foram apresentadas na Exposição Retrospectiva da FCG. Ao longo dos anos foi aumentando a sua coleção de obras de Vieira. Muitas dessas obras, algumas delas de referência, viriam mais tarde a ser cedidas em depósito ao Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva.

⁸⁰ Na primeira edição do Prémio de Crítica de Arte (1962-65), o prémio foi atribuído a Mário de Oliveira.

portuguesa, justamente até à exposição retrospectiva de 1970 e posteriormente à revolução de 1974, ano a partir do qual passou a vir mais regularmente a Portugal e a expor institucional e comercialmente com maior frequência. Anteriormente, a sua obra pertencia a um contexto mais vasto da pintura europeia e ao contingente mais avançado da segunda geração da Escola de Paris.⁸¹

Este foi o contexto nacional que antecedeu a realização da primeira grande retrospectiva de Vieira da Silva em Portugal, a qual segundo o mesmo autor, trouxe “um grande reconhecimento público e institucional a uma artista, que aos poucos, ganhara igualmente um estatuto mítico que, mais do que verdadeiros continuadores ou discípulos, gerou uma corte de indefectíveis admirações”⁸².

I.2.2. Vieira da Silva no contexto internacional: a “Escola de Paris” e outras influências artísticas

Após as suas primeiras experiências em Paris, nomeadamente a visita ao Louvre e outros museus e galerias da cidade, Vieira da Silva realizou no verão de 1928 uma viagem de estudo a Itália. Nesse périplo que fez sozinha e de comboio, viajando sempre em terceira classe, visitou Milão, Verona, Pádua, Veneza, Bolonha, Florença, Pisa e Génova⁸³. Nessa viagem, Vieira terá tido a oportunidade de conhecer a pintura de mestres italianos do século XIV e XV, como Piero della Francesca (1415-1492), Giotto (1266-1337), Simone Martini (1284-1344), os irmãos Lorenzetti (Pietro e Ambrogio), Masaccio (1401-1428) e Paolo Uccello (1397-1475).

Segundo Gisela Rosenthal⁸⁴, é nesta viagem que Vieira terá entendido a rutura entre a pintura dos antigos e dos contemporâneos. De acordo com a mesma autora, na sua pintura, estes primitivos italianos tinham transformado a representação do espaço simbólico do sagrado, através da introdução da perspetiva central no mimetismo do

⁸¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte Portuguesa no século XX – uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016, p. 122.

⁸² ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “OS ANOS SESSENTA ou o princípio do fim do processo da modernidade”. PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999, p. 234.

⁸³ *Au fil du temps, parcours fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2008, p. 31.

⁸⁴ ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva (1908-1992) - À procura do espaço desconhecido*. Colónia: Taschen, 1998, p. 16.

espaço que o olhar humano projeta. Estes pintores organizavam o espaço no sentido ascensional e linearizado, sobretudo no contraste entre uma perspetiva frontal e a profundidade do campo nascente. Nesta viagem Vieira parece ter descoberto um novo conceito de espaço que irá influenciar a sua pintura no futuro.

Ainda segundo Rosenthal, a influência do paisagismo urbano primitivo do pintor da escola sienense Ambrogio Lorenzetti (1290-1348), particularmente visível no fresco *Efeitos do Bom Governo* (1337-40), terá tido influência nas pinturas de paisagens citadinas de Vieira: “O amplo panorama que une a cidade e os seus arredores campestres à representação das mais variadas actividades humanas, proporcionou-lhe [a Vieira] uma visão da imensidão do mundo. Como um elo longínquo, o enorme mural respondeu, com a adaptação modeladora do espaço, à sua representação da unicidade do ser (...).”⁸⁵

Uma viagem a Marselha, poderá ter também tido influência na pintura de Vieira da Silva. Nessa viagem terá ficado impressionada pela beleza do mar, do céu e do porto, vistos através da rede metálica dos vigamentos da ponte. Nos trabalhos que resultaram desta viagem, a procura da configuração do espaço é visível em *Le pont transbordeur* (1931), possivelmente a sua primeira aventura na pintura não-figurativa.

Os ateliês que frequenta até 1933 (Dufresne, Waroquier, Friesz e Bissière), pouca ou nenhuma influência terão tido na sua obra⁸⁶. Pequenas exceções poderão ter ocorrido com Friesz (1879-1949), um mestre de composição que terá influenciado a geometria no espaço que Vieira irá reinventar no futuro⁸⁷, e Bissière e a sua representação pictórica através de pequenos quadrados que, a partir dos anos 50, poderá ter tido influência na procura de Vieira de uma forma diferente de captar o espaço.

No ano seguinte após a sua chegada a Paris, Vieira da Silva descobriu a pintura de Joaquín Torres-García⁸⁸ na Galeria de Jeanne Bucher⁸⁹. Torres-García foi um pintor

⁸⁵ ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva (1908-1992) - À procura do espaço desconhecido*. Colónia: Taschen, 1998, p. 16.

⁸⁶ BAIÃO, Joana. *Vieira da Silva*. Coleção Pintores Portugueses. Lisboa: Quidnovi, 2010, p. 20.

⁸⁷ “O Portuguesismo na obra da pintora Vieira da Silva, visto através de uma grande retrospectiva” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 21 junho 1970.

⁸⁸ **Joaquín Torres-García** (1874-1949), pintor, desenhador, escultor e escritor uruguaio. Participou em vários movimentos europeus vanguardistas no século XX, enquanto estabeleceu o seu próprio estilo pictográfico e construtivista. Em 1934 regressa ao Uruguai e funda a *Asociación de arte constructivo* e publica *Círculo Y Cuadrado*, revista através da qual divulga no seu país natal os movimentos de vanguarda com que contactara na Europa. O desenvolvimento do seu trabalho levou-o a produzir um dos repertórios mais marcantes da abstração sintética. Sobre Torres-García v. “[J. Torres-García”, [cat. Exposição]. Lisboa:

uruguaio que alcançou, nos finais dos anos 20 e princípio dos anos 30, algum sucesso em Paris, com o seu trabalho caracterizado por composições compartimentadas que ofereciam uma alternativa à abstração de linhagem cubista. É justamente a criação desses novos caminhos para o abstracionismo e essa nova construção e organização do espaço pictórico, que interessaram de imediato a Vieira da Silva.

Torres-García viria a ter um lugar cimeiro no designado movimento construtivista parisiense, tendo criado, juntamente com Michel Seuphor⁹⁰, a revista de arte abstrata *Cercle et Carré*. Na primeira exposição do grupo de artistas representativos deste movimento, que adotou o mesmo nome da revista, participaram entre outros Hans Arp (1886-1966), Le Corbusier (1887-1965), Fernand Léger (1881-1955), Wassily Kandinsky (1866-1944), Antoine Pevsner (1888-1962) e Kurt Schwitters (1887-1948).⁹¹

Em 1943, quando ainda estava no Rio de Janeiro, Vieira da Silva fez chegar a Torres-García, que por essa altura já tinha regressado ao seu país natal, reproduções de alguns dos seus trabalhos e também uma carta a reafirmar a sua admiração pela obra do pintor e em que o considera como seu mestre. Torres-García respondeu a Vieira enviando-lhe alguns dos seus livros e escrevendo um artigo⁹² para o jornal uruguaio *Alfar* onde elogia o trabalho de Vieira, referindo especialmente a tela do ano anterior *Le désastre ou La guerre* (1942), que considerou uma obra de grande valor plástico mas também um marco da história da humanidade⁹³. Posteriormente os dois artistas iniciaram uma correspondência, fruto da admiração mútua, que duraria até à morte do pintor em 1949. Através desta correspondência os artistas partilharam essencialmente experiências formais sobre a sintetização das formas. Os dois artistas nunca se chegaram a conhecer pessoalmente.

Segundo Rui Mário Gonçalves, na pintura de Vieira da Silva encontram-se também influências de pintores anteriores ao século XIX, como Masolino (1383-1447) e Piranesi (1720-1778). No final do século XIX e início do século XX, os antepassados

FASVS, 1996 e AROCENA, Nicolás et al. “*A Intuição e a Estrutura: de Torres-García a Vieira da Silva, 1929-1949*” [cat. exposição], Lisboa: Museu Coleção Berardo; Valência: IVAM, 2008.

⁸⁹ A Galeria de Jeanne Bucher foi inaugurada em 1925 e estava localizada na Rue de Cherche-Midi (Boulevard du Montparnasse).

⁹⁰ **Michel Seuphor** (1901-1999), pseudónimo do pintor belga Fernand Bercklaers. Participou em vários movimentos de vanguarda na Holanda, Bélgica e França.

⁹¹ RIBEIRO, José Sommer. [sem título] in *J. Torres-García* [cat. exposição], Lisboa: FASVS, 1996, s.p.

⁹² TORRES-GARCÍA, Joaquín. *La pintura de Vieira da Silva*. Montevideo: Alfar, 1943.

⁹³ RIBEIRO, José Sommer. [sem título] in *J. Torres-García* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 1996, s.p.

imediatos são Claude Monet (1840-1926), Paul Cézanne (1839-1906), Edouard Vuillard (1868-1940) e Robert Delaunay (1885-1941).⁹⁴

As obras figurativas dos anos 30, especialmente *Autoportrait* (1930) e *Marseille Blanc* (1931) parecem refletir uma grande compreensão da obra de Henri Matisse (1869-1954), “onde o espaço é dado pelas superfícies de cor, pelo ritmo e pela conciliação entre a cor e a luz”⁹⁵. Acabando por conhecer pessoalmente Georges Braque (1882-1963) e Henri Matisse em 1937, Vieira parece ter tido uma ligação espontânea com esta primeira geração da Escola de Paris, cuja pintura tinha abandonado a tradicional representação espacial, em favor da fixação das impressões de luz e dos reflexos de cor.

Podendo contemplar a obra de vários pintores de diversas gerações que por essa altura expunham em Paris, foi a pintura de Paul Cézanne (1839-1906) que maior impacto teve sobre Vieira, devido ao seu acentuar de novas formas na plasticidade espacial. Numa visita ao Louvre, Vieira conheceu vários quadros de Cézanne, entre eles *Les joueurs de cartes* (1883-96), que a impressiona⁹⁶. Nele, o recorte espacial que abrange a mesa e os jogadores, dá lugar a um outro espaço visualizado através de uma janela opaca, onde é possível reconhecer dois vultos, também voltados um para o outro, reconhecíveis como sombras e que parecem estar tão concentrados como as figuras que jogam cartas no primeiro plano. É esta representação da continuidade e descontinuidade espaciais que vai interessar Vieira e que estará representada nas suas construções anos mais tarde. A sua tela *La partie d'échecs* (1943), e outras que se seguirão dentro da mesma temática, terá provavelmente sofrido essa influência do quadro de Cézanne, dando início a um período de experimentação de novos caminhos na sua pintura⁹⁷.

⁹⁴ GONÇALVES, Rui Mário, “Redescoberta do Passado” in *Suplemento Extra/A Capital*. Lisboa, 5 julho 1970.

⁹⁵ CORNE, Eric. “*A Intuição e a Estrutura : de Torres-Garcia a Vieira da Silva, 1929-1949*” [cat. exposição]. Lisboa: Museu Coleção Berardo; Valência: IVAM, 2008, p.33.

⁹⁶ Sobre este assunto encontramos este pequeno texto de Max Poul Fouchet: “Vieira da Silva eut la revelation de son univers au Louvre devant les “Joueurs de carte” de Cézanne. «Cette toile, dit-elle, est toujours le saint Pierre de mon ciel»”. “90 tableaux au Musée d’ Art Moderne: Paris consacre une femme peintre dont chaque toile raconte un rêve” in *Paris-Match*. Paris: 11 outubro 1969.

⁹⁷ HARAMBOURG, Lydia: “In *La partie d’échecs* one can clearly see the beginning of Vieira da Silva’s move from figuration toward abstraction”, in *Hommage à Jorge de Brito*. [cat. exposição]. Paris: Tajan, 2011, s.p.

Na tela *Retrato de família* (1930), Vieira parece demonstrar uma primeira apreensão da dimensão existencial do espaço, através da repetição de aberturas e portas em consecutivas perspetivas.

A tentativa de unir a abstração e a figuração, acabou por marcar a pintura de Vieira até ao fim da década de 40, não sem que a pintora procurasse compreender os novos paradigmas das artes plásticas, observando o trabalho de artistas pertencentes a diferentes vanguardas, tais como Corot (1796-1875), Cézanne, Matisse, Picasso (1881-1973), Braque, Modigliani (1884-1920) e Duchamp (1887-1968). A sua pintura virá a sintetizar no futuro algumas problemáticas vanguardistas, como as do cubismo original, do surrealismo, da figuração e do abstracionismo.

A pintura de Pierre Bonnard (1867-1947), pela “fusão colorida que fixa o deslumbramento da luz sobre os motivos do real”⁹⁸ e a utilização que faz da quadricula, terá sido outra das influências de Vieira da Silva. Na pintura de Vieira, o encontro com Bonnard e Cézanne parece ter conduzido “à perceção dos múltiplos espaços na tela e à sua construção”⁹⁹, desde logo com os primeiros ensaios sobre o espaço fechado (ver, por exemplo, *Atelier, Lisbonne*, de 1934), a que se seguirão telas com “o traço a romper os limites, estilhaçando sobre a tela a unidade e fazendo da bidimensionalidade um terreno de polissemia”¹⁰⁰.

O abstracionismo surgido no final do século XIX, nascido de uma intensificação do experimentalismo e do confronto de possibilidades que procurou fugir aos motivos pictóricos do fauvismo, do expressionismo e do cubismo, acabou igualmente por influenciar Vieira da Silva. Após o final da 1ª Guerra Mundial, a emergência do dadaísmo e do surrealismo como tendências artísticas, fará com que progressivamente a abstração se torne um dos movimentos históricos de vanguarda na arte.

Segundo Raquel Henriques da Silva, “os pintores que se consideram abstratos têm, à partida, duas matrizes estilísticas e estéticas de referência : o abstracionismo geométrico, proposto por Mondrian e Malevich, ou o abstracionismo lírico de

⁹⁸ CORNE, Eric. *A Intuição e a Estrutura : de Torres-García a Vieira da Silva, 1929-1949* [cat. exposição]. Lisboa: Museu Coleção Berardo; Valência: IVAM, 2008, p.33.

⁹⁹ *ABSTRAÇÃO : obras da coleção Millennium BCP : ciclo de exposições arte partilhada* [cat. exposição]; textos e investigação Ana Ruivo, Raquel Henriques da Silva. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010, s.p.

¹⁰⁰ Idem.

Kandinski.”¹⁰¹ A pintura de Vieira parece ter sido, em diferentes fases, marcada por ambas as matrizes, sendo mais distinta a influência na sua pintura de alguns mestres do abstracionismo lírico, nomeadamente Wassily Kandinski (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940).

Kandinski, já numa fase tardia da sua vida, foi uma referência para Vieira enquanto um dos primeiros pintores, juntamente com Piet Mondrian (1872-1944) e Kazimir Malevich (1878-1935), a desenvolver a arte abstrata.

Contudo, é com Paul Klee que a artista parece partilhar mais afinidades. Os trabalhos de Klee, concebidos em vários suportes e técnicas, aparentavam na segunda década do século XX influências cubistas. Este pintor desenvolveu uma linguagem pictórica caracterizada pelo sentido de humor e por uma estética algo poética e espontânea, de inspiração algo infantil, o que levou o regime nazi, anos mais tarde, a considerar as suas telas “arte degenerada”¹⁰². Sobre Klee, diria mais tarde Vieira da Silva: “Klee contou muito para mim (...) Às vezes acusam-me de o imitar ... (...) No entanto, acho que o meu caminho, no fundo, foi sempre muito diferente do de Klee. Uma composição com quadrados permitia-me ir mais longe no espaço. Eu queria fazer quadros muito ricos em espaço.”¹⁰³

Voltando ao abstracionismo lírico, Egídio Álvaro numa das suas “Carta de Paris”, definiu a abstração lírica como a “actualização de um impressionismo para o qual a transposição da realidade – humana ou paisagística – se faz através da sensibilidade do artista e de certas técnicas de transposição que dão um valor essencial à luz, à cor e à mancha.”¹⁰⁴. Ainda segundo Álvaro, os artistas desta corrente não seriam continuadores de Kandinski, Mondrian, Malevich ou Klee: os abstratos líricos dos anos 45-55, não seriam verdadeiramente abstratos, mas antes paisagistas (íntimos ou exteriores) líricos.¹⁰⁵

¹⁰¹ SILVA, Raquel Henriques da. “A abstracção como estilo e como estética”. *ABSTRAÇÃO: obras da coleção Millennium BCP: ciclo de exposições arte partilhada* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010, s.p.

¹⁰² GIL, José. “Vieira da Silva: ondas de espaço” in *A Linha do Espaço: Vieira da Silva, Arpad Szenes e os seus contemporâneos* [cat. exposição]. Lisboa: Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2015, p. 23.

¹⁰³ “Vieira da Silva. Musique peinture éclats: A propôs du livre de P. Boulez - Le pays fertile, Paul Klee.” *Contretemps*. (Hiver 1995). Paris: Editions Gallimard, 1989. Texto publicado em *Au fils du temps, Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2008, p.172.

¹⁰⁴ ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris. Vieira da Silva, rigor, talento, serenidade” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 1 janeiro 1968.

¹⁰⁵ Idem.

Referindo-se a Vieira da Silva, mas também a outros pintores desta corrente, como Gustave Singier (1909-1984), Alfred Manessier (1911-1993) ou Jean Bazaine (1904-2001), afirmou ainda este crítico que a grande novidade que estes artistas trouxeram à pintura é “a de uma transposição para espaços mentais, em que a sensibilidade assume um papel fundamental, de realidades mais ou menos identificáveis”¹⁰⁶, e não uma visão não realista ou não naturalista. Explicitamente sobre Vieira, Egídio Álvaro entende que o contributo da pintora no que diz respeito ao abstracionismo se prende com o seu “rigor extremo na construção de um espaço em planos múltiplos, no qual a superfície da tela constitui simultaneamente ponto de partida e ponto de chegada.”¹⁰⁷

Em Portugal, o abstracionismo de Vieira aparece em meados da década de 1930, por altura da sua estadia em Portugal, como a segunda referência da abstracção, após Amadeo de Souza Cardoso nos anos 10. Durante este período lisboeta Vieira “realiza algumas pinturas que, para alguns historiadores de arte, marcam o arranque da sua estética labiríntica em que a abstracção é o dispositivo da invenção de complexas espacialidades feitas de pequenas formas coloridas”¹⁰⁸.

Por sua vez, as formas geométricas (normalmente representadas por retângulos e losangos), os padrões lineares e a sensação de profundidade, que desde muito cedo começaram a estar presentes nas telas de Vieira da Silva, de acordo com as palavras de Fernando Pernes¹⁰⁹, parecem referências a um “gosto pré-Vasarely”¹¹⁰. De facto, segundo este crítico, várias composições da pintora parecem refletir uma “certa experiência «op», e segundo Raquel Henriques da Silva, alinham-se com a articulação

¹⁰⁶ ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris. Vieira da Silva, rigor, talento, serenidade” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 1 janeiro 1968.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ SILVA, Raquel Henriques da, “A abstracção como estilo e como estética” in *ABSTRAÇÃO: obras da coleção Millennium BCP: ciclo de exposições arte partilhada* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010, s.p.

¹⁰⁹ **Fernando Pernes** (1936-2010), ensaísta, professor e crítico de arte. Foi bolseiro da FCG em Paris (onde estudou História da Arte com Pierre Francastel) e em Itália. Colaborou com diversas publicações, entre as quais as revistas *Tempo* e *Colóquio-Artes e Letras*. Colaborou igualmente com diversas galerias de arte privadas, entre as quais a Dinastia e Galeria 111/Zen. Com extensa atividade na cidade do Porto, foi professor na Escola Superior de Belas-Artes, diretor do Centro de Arte Contemporânea do Museu Nacional de Soares dos Reis e foi o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves.

¹¹⁰ PERNES, Fernando. “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970. p. 42.

Victor Vasarely (1908-1997), pintor e escultor húngaro radicado em França, considerado o fundador da Op Art (Optical Art).

que, a partir de meados do século XX, parece existir entre o abstracionismo geométrico, a Op Art e o arranque do Conceptualismo¹¹¹. Isso será particularmente visível em obras da década de 1960, que parecem refletir uma ainda maior maturação dessa experiência¹¹².

Ainda segundo Fernando Pernes¹¹³, Vieira da Silva terá tido também alguma afinidade com a obra de Alberto Giacometti (1901-1966), pintor e escultor suíço que foi assistente de Emile-Antoine Bourdelle nas aulas de escultura na Académie de la Grande Chaumière, e que viria a distinguir-se pelas suas esculturas e pinturas de feição expressionista. Segundo Pernes, “Giacometti, como pintor, usa sinais gráficos duma maneira puramente abstracta, bidimensional, chegando a desenhar com eles verdadeiras molduras nos seus desenhos e nas suas pinturas (...), sinal que pode ser puramente abstracto ou puramente descritivo, que Vieira da Silva utiliza sempre numa ambiguidade total”¹¹⁴. O mesmo crítico salienta ainda que Giacometti, como escultor, compreendeu o poder irreal da distanciação. Na pintura de Vieira, “nunca as duas dimensões reais do quadro estão independentes da terceira dimensão, que é a imaginária (...) que acaba por arrastar para o imaginário as duas dimensões reais da tela”¹¹⁵.

Tendo sofrido diversas influências anteriores, Vieira da Silva e o seu marido Arpad Szenes apareceram, a partir dos anos 50, associados à segunda geração da Escola de Paris que reuniu artistas tão distintos como Roger Bissière (1886-1964), Jean Bazaine, Alfred Manessier, Gustave Singier, Nicolas de Staël (1914-1955), Mark Tobey (1890-1976) ou Serge Poliakoff (1900-1969).

Vieira acabou por travar conhecimento com alguns destes artistas em diferentes momentos. O contacto com Bissière deu-se através das aulas do pintor na Académie Ranson, que Vieira e Arpad frequentaram em 1932. Nas aulas de pintura de Fernand Léger, em 1938, Vieira acabou por conhecer Nicolas de Staël, que posteriormente, durante a ausência de Vieira e Arpad, durante a 2ª Guerra Mundial, viria a utilizar o

¹¹¹ SILVA, Raquel Henriques da, “A abstracção como estilo e como estética” in *ABSTRAÇÃO: obras da coleção Millennium BCP : ciclo de exposições arte partilhada* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010, s.p.

¹¹² PERNES, Fernando. “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze”, in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 42.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

ateliê dos artistas em Paris. Em 1961, Vieira da Silva participou no XVII^e Salon de Mai, em Paris. Nessa exposição participaram, entre outros artistas, Stanley William Hayter, com quem Vieira estudara gravura, Alfred Manessier, Pablo Picasso e Mark Tobey. No ano seguinte, Vieira conheceu pessoalmente o pintor Mark Tobey, o qual anteriormente tinha adquirido um quadro de Vieira, na primeira exposição da pintora realizada nos Estados Unidos, em 1946.

Segundo José Gil, o que une Vieira e Arpad a este variado grupo de artistas que compõe a segunda geração da Escola de Paris, é a preocupação comum com o tratamento a dar ao puro espaço, por forma a que este se torne autónomo e seja parte da matéria prima da obra de arte. Apesar da utilização de formas de representação diferenciada, artistas como Bissière, Bazaine ou De Staël “procuravam definir o novo espaço pictural que a linguagem abstracta implicava”¹¹⁶. Grandes pintores da arte abstrata, como Kandinsky, Malevitch ou Mondrian, não procuraram efetivamente esta definição do espaço pictural, tendo os artistas desta nova geração da Escola de Paris desenvolvido “o que se poderia chamar a difusão do espaço pictural por entre e através das figuras e das manchas de cor de tal modo que estas existem para individualizar e autonomizar aquele, e não o contrário ...”.¹¹⁷ O tratamento do espaço, enquanto entidade autónoma e matéria prima da obra de arte, surge assim como preocupação fundamental destes artistas, aos quais se associam Vieira e Arpad.

Na década de 1950 surge a designação “impressionismo abstracto”¹¹⁸ para caracterizar as pesquisas e expressão pictural de pintores como Jean Bazaine, Jean-Paul Riopelle (1923-2002) ou Nicolas de Staël¹¹⁹, que propõem o desvanecimento das linhas de contorno que limitam as cores, obtendo dessa forma composições de cores que deixam passar o espaço como entidade específica e singular. Vieira que, como referido anteriormente, a partir dos anos cinquenta, sofrera a influência dos pequenos quadrados de Roger Bissière, procura uma forma diferente de captar o espaço. A pintora, que não considera a linha de contorno como um obstáculo, pretende antes mostrar como a

¹¹⁶ GIL, José. “Vieira da Silva: ondas de espaço” in *A Linha do Espaço: Vieira da Silva, Arpad Szenes e os seus contemporâneos* [cat. exposição]. Lisboa: Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2015, p. 23.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹¹⁹ Sobre Nicolas de Staël, Arpad Szenes chegou a afirmar: “Era tão maravilhoso que até os seus defeitos eram bons ...”. AVILLEZ, Maria João. “Vieira da Silva: a pintura e a vida” in *Revista Expresso*. Lisboa: Revista Expresso, 25 julho 1981.

multiplicação e proliferação dos quadriculos leva à definição de um espaço puro, afirmando a linha de espaço como um dos traços mais característicos da sua linguagem¹²⁰.

Resultado da sua pesquisa autoral, Vieira da Silva acabou por criar uma obra que sofreu a influência de diferentes artistas ao longo do tempo, em alguns casos sendo essa obra efetivamente marcada pela reconhecida admiração da pintora. Contudo, pelas suas próprias palavras, observamos que, no sentido estilístico, a pintora nunca quis verdadeiramente pertencer a uma escola¹²¹, tendo ironicamente, pelas razões que acima expomos, acabado por ficar ligada a essa segunda geração da Escola de Paris. Efetivamente, Vieira nunca quis pertencer a uma “escola”, no sentido estilístico, nunca se tendo vinculando a qualquer movimento. Porém, a artista integrou de forma destacada a denominada “Escola de Paris”, no sentido alargado, que na sua época integrava um grupo vasto de artistas, quase todos estrangeiros, fixados na capital francesa, e que na década de 1950 exploraram sobretudo – e por diversas vias – as linguagens abstratas.

¹²⁰ GIL, José. “Vieira da Silva: ondas de espaço” in *A Linha do Espaço: Vieira da Silva, Arpad Szenes e os seus contemporâneos* [cat. exposição]. Lisboa: Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2015, p. 23.

¹²¹ “O impressionismo, o cubismo e a pintura abstracta enriqueceram-me. Mas nunca quis ser membro de uma seita”. BÉLAN, Diane Daval. “Biografia” in *Monografia*. Genève: Skira, 1993, p. 382.

CAPÍTULO II – Antes de 1970: exposições e fortuna crítica

II.1. Exposições no estrangeiro

A primeira exposição individual de Vieira da Silva realizou-se em 1933, na Galerie Jeanne Bucher, em Paris. Nesta exposição, que pela primeira vez revelaria Vieira ao público francês, foram apresentados os desenhos da artista para o livro *Kô & Kô – Les deux esquimaux*, um livro para crianças com texto de Pierre Gueguen (1889-1965).

Esta galeria desempenhou um papel de grande relevância na divulgação da obra da artista, pois Vieira viria a expor neste local em muitas outras ocasiões, em mostras individuais ou em conjunto com outros artistas. Durante a sua ausência no Brasil, as suas obras e o seu ateliê foram confiados à guarda da galerista. Vieira e Arpad ficaram ligados a esta galeria para além da morte de Jeanne Bucher (1946).

Durante a sua estadia no Brasil, em 1943, Vieira apresentou as suas obras numa exposição no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro e participou no 48º Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. No ano seguinte, expôs na Galeria Askanasy na mesma cidade.

Em 1946, a convite de Juscelino Kubitschek (1902-1976), futuro presidente do Brasil e então governador do estado de Minas Gerais, o casal expôs as suas obras no Palácio Municipal de Belo Horizonte. Ainda nesse ano, Jeanne Bucher organizou a primeira exposição da artista nos Estados Unidos, que se realizou na Galeria Marian Willard, em Nova Iorque. Nessa ocasião, o pintor Mark Tobey, que mais tarde viria a tornar-se amigo do casal, adquiriu uma tela.

Após o regresso a Paris, que ocorreu em março de 1947, Vieira voltou a apresentar-se na Galerie Jeanne Bucher, desta vez expondo obras do período de permanência no Brasil.

No final de 1947, Pierre Loeb (1897-1964), galerista e “marchand” francês proprietário da Galerie Pierre – onde já expusera obras de Pablo Picasso, Marc Chagall (1887-1985) e Joan Miró (1893-1983), entre outros –, visitou o ateliê de Vieira, ficando

imediatamente interessado na sua obra.¹²² Nos anos seguintes a artista realizará exposições consecutivas quer na Galerie Jeanne Bucher (a partir de 1947, já sob a gestão de Jean-François Jaeger), quer na Galerie Pierre (a partir de 1949)¹²³.

Entre 1949 e 1953, a artista apresentou-se em diversas galerias em França e noutros países. São exemplos destas exposições as mostras individuais realizadas na Galerie Trouvaille (Lille, 1949), na Galeria Blanche (Estocolmo, 1950), na Galerie Dupont (Lille, 1952), na Galeria Redfern (Londres, 1952-1953) e na Galeria Cadby Birch (Nova Iorque, 1953).

Em 1952, participou ainda na *Pittsburgh Exhibition of Contemporary Painting*, realizada no Carnegie Institute of Pittsburgh e pela primeira vez no Salon de Mai, em Paris.

Foi ainda no final dos anos 40 que Vieira realizou as suas primeiras vendas ao Estado Francês das obras *La partie d'échecs* (1943; adquirida à artista em 1947¹²⁴) e *La Bibliothèque* (datada de 1949, terá sido adquirida nesse mesmo ano¹²⁵).

O período seguinte iniciou-se com o reconhecimento subsequente à obtenção, em 1953, do Prémio de Aquisição na 2ª Bienal de São Paulo. É a partir desta consagração que Vieira passa a expor, ainda com maior frequência, em museus um pouco por toda a Europa e Estados Unidos.

Na Suíça, expôs as suas obras em 1954, na Kunsthalle de Basileia, juntamente com pinturas de Roger Bissière (1886-1964), Robert Schiess (1896-1956), Raoul Ubac (1910-1985), e esculturas de Germaine Richier (1902-1959). Nesse ano participou ainda na 27ª Bienal de Veneza.

¹²² *Vieira da Silva nas coleções portuguesas* [cat. exposição]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, abril, 1987.

¹²³ Sobre estes dois galeristas afirmou alguns anos depois Vieira da Silva : “Duas galerias me atraíam – era já um destino: a de Jeanne Bucher e a de Pierre Loeb. Vim, muito mais tarde, a conhecer os seus criadores, pois tanto Jeanne Bucher como Pierre Loeb eram verdadeiros criadores de uma poesia plástica muito especial. Via Jeanne Bucher como uma fada e o Pierre Loeb como um mágico, ambos detentores de grandes poderes.” in PHILLIPE, Anne. *O Fulgor da Luz – conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa : Edições Rolim, 1995, p. 26.

¹²⁴ A obra integra atualmente a coleção do Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Inv. AM 4014 P.

¹²⁵ A obra integra atualmente a coleção do Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, Inv. AM 3214 P.

No ano seguinte, apresentou-se no Museu Stedelijk, em Amsterdão, novamente com a escultora Germaine Richier. Uma das suas obras juntou-se a uma das figuras de chumbo de Richier¹²⁶.

Em 1956, ano em que Vieira e Arpad receberam a nacionalidade francesa, e no ano seguinte, a pintora realizou múltiplas exposições individuais novamente em galerias, tais como a Galerie Perron (Genebra), Saindberg Gallery (Nova Iorque), Galerie Marie-Suzanne Feigel (Basileia) e Hannover Gallery (Londres).

A sua primeira grande exposição retrospectiva realizou-se em 1958, em Hanover, na Kestner Gesellschaft. Ainda na Alemanha, esta retrospectiva foi apresentada em seguida no Kunstverein de Bremen e no Kunst und Museumsverein de Wuppertal.

O livro de poemas de René Char *L'inclémence lointaine*, contendo as gravuras da pintora, foi apresentado em 1961. Quase uma década depois, Char contribuiu com um poema - *Neuf merci à Vieira da Silva*, traduzido para português por António Ramos Rosa (1924-2013) - para o catálogo da exposição itinerante de Vieira.

Ainda em 1961, Vieira apresentou também uma exposição na Knoedler Gallery, em Nova Iorque, tendo essa mostra sido posteriormente apresentada na Phillips Art Gallery, em Washington. No mesmo ano, Vieira da Silva foi agraciada com o Grande Prémio Internacional de Pintura na 6ª Bienal de São Paulo.

No ano seguinte, novamente na Alemanha, voltou a apresentar uma exposição retrospectiva, desta vez na Stadtische Kunsthalle, em Manheim.

Em 1963, Vieira da Silva apresentou-se pela primeira vez numa outra geografia, desta vez no Museu Nacional de Bezalel em Jerusalém, onde expôs as gravuras de *L'inclémence lointaine*, juntamente com algumas litografias e serigrafias. Ainda nesse ano, fruto da sua forte ligação a estas galerias, apresentou têmperas na Galerie Jeanne

¹²⁶ Sobre Germaine Richier referiu Vieira anos mais tarde: “Conhecia Germaine Richier e gostava muito da artista, da mulher e da obra. Um dia, pediu-me que fosse ao atelier dela para trabalhar o fundo de uma escultura. Ir ao atelier dela era um grande prazer. Tinha a sensação de me encontrar num lugar misterioso, cheio de murmúrios, de sussurros. (...)”

Mostrou-me aquela figura erguida, debruçada diante de um muro de bronze. Pediu-me que pintasse o fundo, tal como também pediu a mesma coisa a Hartung e a Zao Wou-Ki. Empenhei-me em seguir a escultura em pormenor, em me introduzir por onde podia, em andar a toda a volta, em parar, deixando-me guiar pela escultura. É claro que o resultado foi muito diferente do que tínhamos imaginado. (...) Gostei desta colaboração, que foi caso único, pena minha, pois havia ali uma ideia a aprofundar, e que talvez pudéssemos ter levado mais longe.” (Depoimento de Vieira da Silva para o *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, janeiro de 1982 in *Vieira da Silva. Monografia*. Paris: Skira, 1993, p. 44.

Bucher, na Knoedler Gallery e na Phillips Art Gallery, e participou no Premier Salon des Galeries Pilotes, em Lausana, em representação da Galerie Jeanne Bucher.

Em 1964, a artista apresentou uma pequena exposição na Galerie Alice Pauli em Lausana e participou na 3ª Documenta em Kassel, na Alemanha. Também nesse ano realizou duas importantes exposições retrospectivas, no Museu de Pintura e de Escultura de Grenoble (aberta ao público em julho e agosto) e na Galeria de Arte Moderna do Museu Cívico de Turim (patente em outubro e novembro). De grande relevância, devido ao número de obras expostas, estas duas exposições seriam mais tarde referidas por Mário Cesariny¹²⁷ em carta a Artur Nobre de Gusmão¹²⁸, como referência para a exposição retrospectiva a realizar em Lisboa, face à qualidade de muitas das obras expostas¹²⁹.

A exposição de Grenoble ocorreu provavelmente na sequência da aquisição pelo museu, em 1957, da tela *Les Tours* (1953), reflexo do cada vez maior reconhecimento da artista em França, que no respetivo catálogo é apresentada como “une femme peintre parisienne d’origine portugaise, fort appréciée dans les milieux artistiques et dont la renommé et les peintures ont pénétré chez les grands collectionneurs”¹³⁰. O prefácio ao catálogo desta exposição foi escrito pelo crítico de arte francês Jacques Lassaigue (1911-1983)¹³¹, tendo a recolha de informação sobre as obras expostas e a nota biográfica sobre a artista estado a cargo de Guy Weelen¹³².

As obras expostas nesta mostra tiveram como proveniência a coleção da artista, o Musée national d’art moderne de Paris, galerias e colecionadores particulares, essencialmente de origem francesa. Foram apresentados cinquenta e sete óleos, dez

¹²⁷ **Mário Cesariny de Vasconcelos** (1923-2006), poeta e pintor. Frequentou a Académie de la Grande Chaunière em Paris. Foi um dos fundadores do movimento surrealista português. Manteve uma relação de amizade duradora com o casal Vieira da Silva – Arpad Szenes.

¹²⁸ **Artur Nobre de Gusmão** (1920-2001) foi, até 1982, Diretor do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi igualmente professor catedrático de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa e vogal da Academia Nacional de Belas Artes.

¹²⁹ Carta de Mário Cesariny a Artur Nobre de Gusmão. 20 janeiro 1970. Lisboa: Arquivo FCG. SBA 15366.

¹³⁰ KUENY, Gabrielle in *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Grenoble: Musée de Peinture et de Sculpture, 1964, p. 7.

¹³¹ Parte deste texto acabará por estar reproduzido no catálogo da exposição retrospectiva de Lisboa.

¹³² **Guy Weelen** (1919-1999), escritor, poeta, desenhador e crítico de arte. Amigo e colaborador do casal Vieira da Silva – Arpad Szenes. Enquanto secretário pessoal dos artistas, ocupou-se de muitas das suas exposições, catálogos, viagens, e encontros e também do inventário das suas obras. Entre outras obras sobre a pintora, foi co-autor do catálogo raisonné da pintora (WEELLEN, Guy e JAEGER, Jean-François. *Vieira da Silva. 2º Vol. Catalogue Raisonné*. Paris:Skira, 1994.)

guaches e uma obra de técnica mista executada a guache e carvão, proveniente da ilustração de *L' inclémence lointaine*. Entre as obras expostas, encontramos as principais telas executadas pela artista, no período que decorreu entre 1934 e 1964. A primeira obra apresentada no catálogo é justamente *Atelier, Lisbonne* (1934), que é identificada erradamente como tendo sido produzida em Paris e datada de 1935.

A exposição de Turim, surgiu na sequência da participação da artista na mostra *Pittori d'oggi Francia-Italia*, realizada pela primeira vez em 1951, e na qual a pintora participou ativamente nos anos seguintes. A exposição de Turim replicou a exposição realizada meses antes em Grenoble, fruto da colaboração entre os dois museus, mas o número de obras expostas foi aumentado com a integração de telas pertencentes a coleções italianas.

De facto, na sequência de mostras realizadas anteriormente em Itália¹³³, a pintura de Vieira da Silva alcançou grande aceitação nesse país, pelo que muitas das obras expostas acabaram por ser adquiridas por galerias e colecionadores italianos. Por exemplo, logo na primeira vez que expôs em Itália, em 1951, as três telas que apresentou – *Le grand chantier* (1950), *Ronde* (1951) e *Peinture*¹³⁴ – foram adquiridas por colecionadores italianos.¹³⁵

Nos anos seguintes, a artista continuou a apresentar as suas telas essencialmente em França e nos Estados Unidos. A sua obra expandiu-se para novas áreas devido a encomendas que foi recebendo, nomeadamente a encomenda dos vitrais para a Igreja de Saint-Jacques em Reims. Produziu também maquetas para tapeçarias, peças que, anos mais tarde, marcaram presença na retrospectiva de Lisboa, estas produzidas pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.

O Estado francês, diversos museus, coleções e outras entidades continuaram a adquirir as suas obras. Em Portugal, onde apenas um guache seu havia sido adquirido pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, a Fundação Calouste Gulbenkian adquiriu, em 1968, três telas suas: *Les degrés* (1964), *Landgrave* (1966) e *L'Aire du Vent* (1966).

¹³³ Vieira da Silva, ao longo dos anos, participou em várias exposições coletivas *Pittori d'Oggi Francia-Italia*.

¹³⁴ Não foi possível confirmar a data deste trabalho no catálogo raisonné.

¹³⁵ Cf. CARLUCCI, Luigi. *Vieira da Silva* [cat. de exposição]. Turim: Galleria Civica d'Arte Moderna, 1964, s.p.

Antecipando a grande exposição itinerante que teve o seu início em Paris em setembro de 1969, Vieira ainda realizou no início desse ano exposições individuais na Comédie de la Loire, em Tours, novamente na Galerie Jeanne Bucher e também na Galerie Jacob, situada igualmente em Paris.

Consequência da exposição das suas obras um pouco por toda a Europa, mas também no Brasil e nos Estados Unidos, as suas telas encontravam-se agora representadas em alguns dos mais importantes museus do mundo, nomeadamente no Musée d'art moderne de Paris, em Nova Iorque (Guggenheim Foundation e Barnes Foundation), em Londres (Tate Gallery), Basileia, Lausana, Zurique, Amesterdão, São Paulo, Jerusalém, Melbourne e Michigan, na coleção Peggy Guggenheim (Veneza) e em diversas coleções privadas europeias e norte-americanas.

II.2. Exposições em Portugal

Em Portugal, a obra de Vieira foi precocemente recebida numa exposição apresentada, em 1935, na Galeria UP, ao Chiado. A Galeria UP foi considerada a primeira galeria a dedicar-se à arte moderna em Portugal¹³⁶ e à altura era dirigida pelos artistas António Pedro (1909-1966) e Thomaz de Mello (Tom) (1906-1990).

Esta exposição realizou-se na sequência da primeira mostra em Portugal, nesse mesmo ano e na mesma galeria, de Arpad Szenes e dos pintores surrealistas Julian Trevelyan (1910-1988) e Stanley William Hayter¹³⁷. Este último fundara o Atelier 17, importante centro inovador da técnica de gravura em Paris, com quem Vieira da Silva já tinha mantido contacto anteriormente.

A exposição de Vieira da Silva na Galeria UP apresentou um número limitado de pinturas a óleo sobre tela, representativas dessa fase inicial do trabalho da artista. Seguindo a ordem do catálogo, foram apresentadas: *Interior* (1935); *Pim!Pam!Pum!* (1934), mais tarde designado *Composition; Bicha*, posteriormente designado por *Le cortège* (1934); *Gaiola (Sintra)* (1932), que mais tarde viria a ser conhecido como *Le*

¹³⁶ FRANÇA, José-Augusto, “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 7.

¹³⁷ Stanley William Hayter começou a dar aulas de gravura, em 1927, no seu atelier em Paris. Em 1933, mudou-se para o nº 17 de Rue Campagne Première, passando esse espaço de trabalho e ensino a ter a designação de Atelier 17.

cèdre; *Extremidade de uma ponte* (1931), também conhecido como *Le pont transbordeur*; *Quadro pequeno* (1931) e *Natureza morta* (1930). Destas, apenas *Le cortège* e *Le cèdre*, possivelmente por estarem ainda por essa altura na posse da artista, viriam a ser apresentadas em 1970 na exposição retrospectiva de Lisboa.

Foram igualmente expostas na Galeria UP doze “*pochades*”¹³⁸ originais feitos por Vieira para o livro *Kô & Kô – Les deux esquimaux*, da autoria de Pierre Gueguen e editado por Jeanne Bucher, e também outros cinco desenhos realizados pela artista.

Esta exposição foi apresentada em termos justos e entusiásticos por António Pedro num texto com o título “Oito frases de Introito”¹³⁹, apresentado no catálogo da exposição. Este texto fundamental será mais tarde selecionado para integrar o capítulo “Fragmentos de alguns textos publicados sobre a sua obra”, que fará parte do catálogo da exposição retrospectiva de Lisboa.

No referido texto, António Pedro que, para este efeito, utilizou o pseudónimo Cristovão, escreveu: “Estão aqui os quadros de Maria Helena. Os seus primeiros quadros modernos que se expõem em Portugal desde Amadeu de Sousa Cardoso. Não é o momento de discutir se a sua arte é melhor ou peor do que. Para classificar uma coisa são precisos elementos que, por ora, não existem. Por ora e em Portugal a arte de Maria Helena é única. Cabe-lhe a virtude e glória dêsse isolamento”¹⁴⁰.

Este texto foi publicado no semanário *Fradique*¹⁴¹, onde se viria a insistir na ideia de que esta seria a “primeira exposição de pintura abstracta que se fez em Portugal desde o tempo de Santa-Rita e Amadeo de Sousa-Cardoso”¹⁴².

António Pedro terá sido a única personalidade a escrever sobre esta exposição, a que a imprensa não deu relevância, “tão ocupada nesses dias de festas da cidade andava com (...) a entrada de D. João I, de volta de Aljubarrota, cortejo de beleza deslumbradora, realizado por Leitão de Barros ...”¹⁴³.

¹³⁸ Desenhos e estudos realizados pela artista.

¹³⁹ CRISTOVÃO (Pseud. António Pedro). “Oito frases de introito” in *Maria Helena Vieira da Silva Szenes* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria UP, 1935.

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ O semanário *Fradique*, fundado em 1934, foi o primeiro semanário literário português.

¹⁴² PEDRO, António. “Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes” in *Fradique*. Lisboa: 27 junho – 11 julho 1935.

¹⁴³ Referência aos “desfiles históricos” organizados por Leitão de Barros, no âmbito das atividades do SPN. Ver FRANÇA, José-Augusto. “Vieira da Silva e a cultura portuguesa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 7.

Nos anos seguintes, Vieira expõe novamente em Lisboa em conjunto com Arpad, na Exposição dos Artistas Modernos Independentes, realizada em junho de 1936, nas salas da Casa Quintão. Nesta exposição organizada pelos designados “Amigos da Arte Moderna”¹⁴⁴, o casal apresentou-se com um conjunto de artistas, entre os quais Sarah Afonso (1899-1983), Almada Negreiros (1893-1970), Mário Eloy (1900-195), William Hayter (1901-1988), Júlio (1902-1983), António Pedro (1909-1966), Hein Semke (1899-1995), Geza Szobel (1905-1963) e Arlindo Vicente (1906-1977)¹⁴⁵. Este grupo de artistas fazia, de certo modo, concorrência ao salão oficial de arte moderna, que António Ferro criara no ano anterior, através do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

Em artigo publicado na sua rubrica no semanário *Acção*¹⁴⁶, o jornalista Dutra Faria¹⁴⁷ (1910-1978) identificou duas tendências entre os artistas presentes nesta exposição: os abstratos e os concretos. Nos abstratos incluiu António Pedro, Vieira e Arpad, Geza Szobel e Hayter. Por sua vez, nos concretos incluiu Sarah Afonso, Almada, Eloy, Arlindo Vicente e Hein Semke. Nesse mesmo texto, Júlio foi apresentado como estando hesitante entre as duas tendências. Este artigo, corresponde a uma das poucas referências críticas disponíveis sobre esta exposição, e nele referiu ainda Dutra Faria que, por esta altura, Vieira e Arpad se enquadravam “na disciplina do super-realismo”¹⁴⁸. Neste texto, provavelmente Dutra Faria queria referir-se ao surrealismo¹⁴⁹. Noutros textos, também referidos neste trabalho, encontramos também

¹⁴⁴ Cf. Catálogo – Convite da Exposição dos Artistas Modernos Independentes. Junho de 1936.

¹⁴⁵ CESARINY, Mário. *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984, p.73.

¹⁴⁶ FÁRIA, Francisco de Paula Dutra. “Sete dias na semana” in *Acção*, nº 4. Lisboa, junho, 1936.

¹⁴⁷ **Francisco de Paula Dutra Faria** (1910-1978), foi um jornalista ligado ao Integralismo e ao Estado Novo. Foi um dos homens fortes do SNI, fundou a ANI (que era a agência oficial de informação) e chefou os serviços culturais da Mocidade Portuguesa.

¹⁴⁸ FÁRIA, Francisco de Paula Dutra, “Sete dias na semana” in *Acção*, nº 4. Lisboa: junho 1936

¹⁴⁹ O surrealismo foi um movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo, no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Um dos objetivos deste movimento foi produzir uma arte que se pretendia distanciar do racionalismo. André Breton (1896-1966), poeta e crítico francês, foi o principal líder e mentor deste movimento. Sobre este movimento artístico v. BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Movimentos de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Cosac & Naify Edições Lda. (publicado originalmente pela Tate Gallery Publishing Ltd.), 1999.

referência a “ultra-realismo”¹⁵⁰, utilizado por João Gaspar Simões, ou “super-realismo”¹⁵¹, este utilizado por Michel Ragon.

Nesta exposição, a artista (apresentada no catálogo sob o nome Maria Helena Vieira da Silva Szenes) apresentou as telas *O amarelo grande*, *Amor*, *Zig-zag* e duas outras telas designadas simplesmente *Pintura*.¹⁵²

Ainda nesse mesmo ano, aproveitando uma estadia mais prolongada em Lisboa, o casal expôs alguns trabalhos na sua casa-ateliê do Alto de S. Francisco, às Amoreiras. Na inauguração desta exposição, João Gaspar Simões¹⁵³, numa pequena conferência, leu o texto “Introdução à pintura abstracta – Palavras proferidas na abertura de uma exposição dos pintores Maria Helena Szenes e Arpad Szenes em Lisboa”.¹⁵⁴

Neste texto, considerado o primeiro, após a geração de Amadeo e Almada, a fazer a apologia da arte abstrata em Portugal, Gaspar Simões referiu-se à arte de certos pintores, sobretudo os surrealistas (que designou por ultra-realistas) e os abstratos, como sendo “um choque de extremos: o choque da máxima lucidez com um tateamento total”¹⁵⁵.

Na pintura de Vieira da Silva e de Arpad Szenes, designada como abstrata¹⁵⁶, Gaspar Simões encontra um “choque da razão consigo mesma”¹⁵⁷. Para o crítico, a pintura destes artistas é “cada dia mais pura, mais fechada num universo de linhas, côres e volume, notação gráfica do inexprimível, catarsis poética de um drama da terra – é o estádio derradeiro da expressão pictural que renegou a realidade sensível”¹⁵⁸.

¹⁵⁰ SIMÕES, João Gaspar. “Introdução à pintura abstracta” in *Novos temas*. Lisboa: Edições Inquérito, 1938, p.339.

¹⁵¹ Citado por NOBRE, Roberto, “Vieira da Silva e o abstracionismo” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 19 setembro 1956.

¹⁵² Preços apresentados no catálogo da exposição : *O amarelo grande* (10.000\$00), *Amor* (3.000\$00), *Zig-zag* (8.000\$00), *Pintura* (8.000\$00) e *Pintura* (8.000\$00). Não foi possível confirmar as datas destes trabalhos no catálogo raisonné ou em outros catálogos consultados.

¹⁵³ **João Gaspar Simões** (1902-1987), novelista, dramaturgo, biógrafo, ensaísta, crítico literário, tradutor e editor. Fundador e diretor da revista *Presença* que estaria na origem do Segundo Modernismo. Foi o primeiro biógrafo e editor de Fernando Pessoa, de quem foi amigo e correspondente.

¹⁵⁴ SIMÕES, João Gaspar. “Introdução à pintura abstracta” in *Novos temas*. Lisboa: Edições Inquérito, 1938, p.339.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ No artigo João Gaspar Simões cita André Lhote, pintor e crítico da *Nouvelle Revue Française*.

¹⁵⁷ SIMÕES, João Gaspar. “Introdução à pintura abstracta” in *Novos temas*. Lisboa: Edições Inquérito, 1938, p.339.

¹⁵⁸ Idem, p.340.

No final do ano de 1939, o SPN organizou um concurso denominado “Exposição de Montras do Chiado”, através do qual se pretendiam destacar e premiar as decorações das vitrines das lojas da Rua Garrett que unissem “o espírito e o bom gosto”¹⁵⁹. Neste concurso participaram diversos artistas, entre os quais Mily Possoz, Lino António e Maria Keil. Apesar de anteriormente ter participado em exposições de artistas oposicionistas às atividades do SPN, Vieira da Silva participou neste concurso com várias montagens, como as vitrines *Luva com Flores* para a casa Luva Verde, *Sapatos de sete léguas* para a Sapataria Garrett e também com a vitrine *Bailado de Tesouras*, para a Sheffield House, com a qual viria a ser premiada¹⁶⁰.

Durante este período Vieira participou assim em várias iniciativas, algumas em conjunto com outros artistas que não se vincularam ao regime, mas que também nesta fase – anos 30 - não estavam politizados e, de facto, não se opunham formalmente ao Estado Novo. A divulgação do seu trabalho em certos meios, poder-se-á ter ficado a dever ao contexto familiar de Vieira, enraizado no meio jornalístico e intelectual lisboeta.

Em junho de 1940, no mesmo mês em que o Estado Novo inaugurava oficialmente a Exposição do Mundo Português, Vieira e Arpad embarcaram para o Rio de Janeiro, “munidos apenas dos passaportes de apátridas, expedidos pela Sociedade das Nações”¹⁶¹.

À atividade expositiva da segunda metade dos anos trinta, seguiu-se uma grande ausência da pintora no panorama expositivo português, que se deve não só ao período de permanência no Brasil, mas também à situação política que se vivia em Portugal. Exceção a esta situação foi a participação de Vieira da Silva na 1ª Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos do SPN (apesar da oposição ao regime, Vieira voltou a aceitar participar num salão oficial), ainda durante a Segunda Grande Guerra, em 1942. Nesta exposição a artista vem mencionada no catálogo como “Maria H.V. da Silva”¹⁶².

¹⁵⁹ CASTRO, Augusto de. “*A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*”. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p.36.

¹⁶⁰ O contexto da participação neste concurso já foi referido no capítulo anterior, página 22.

¹⁶¹ RIBEIRO, José Sommer. “Rever Arpad e Vieira da Silva” in *Arpad Szenes – Vieira da Silva: Período brasileiro*. [cat. exposição]. São Paulo: 2001, p.10.

¹⁶² FRANÇA, José-Augusto. “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 8.

Posteriormente, já na década de 50, a Galeria de Março apresentou ocasionalmente, em 1952-53, guaches de Vieira da Silva. Enquadrado neste evento, em janeiro de 1953, aquando de uma das suas visitas a Lisboa, foi organizado um jantar em sua homenagem¹⁶³.

Em 1956, ano da sua naturalização e do seu marido como cidadãos franceses, teve lugar a que pode ser verdadeiramente considerada como a sua segunda exposição em Portugal. A exposição realizou-se na Galeria Pórtico, ao Chiado, “então orientada por um animoso grupo de jovens pintores que, pouco depois, constituíram o maior contingente de emigrantes da vida artística nacional. Sobretudo René Bertholo se ocupou da exposição”¹⁶⁴. De acordo com os registos consultados, nesta exposição foram apresentados, apesar de tudo, um número reduzido de obras (cinco óleos e vinte e nove guaches), porventura secundárias, na maior parte oferecidas pela artista a amigos portugueses ou existentes em coleções portuguesas.

A propósito desta exposição, em artigo publicado no jornal *O Primeiro de Janeiro*, Roberto Nobre¹⁶⁵ voltou à temática do super-realismo, escrevendo: “Vieira da Silva vem, ao longo dos anos, evolucionando, consciente e persistentemente, para a sua singular posição actual. Veio do super-realismo; mas dentro deste ainda, começou a abandonar o assunto com finalidade pictural, embora o mantivesse como tema sugestionador (...). Assim, a sua pintura passou a ser abstracta por não representar, figurativamente, nada.”¹⁶⁶.

Neste artigo, Roberto Nobre evocou também estudos anteriores de Michel Ragon¹⁶⁷, onde este apresentou Vieira da Silva “como um dos melhores exemplos dos que vieram do super-realismo para o abstracto, (...), criando depois uma tendência, um clima.”¹⁶⁸, para em seguida sugerir a singularidade da obra da artista, na medida em que ela “liga a execução não figurativa a uma sugestão implícita da super-realidade. Isto

¹⁶³ Jantar de homenagem organizado por um grupo de amigos, realizado no restaurante da Casa do Distrito do Porto, a 26 de Janeiro de 1953, ao qual se associou a Galeria de Março, mandando imprimir um pequeno postal, contendo um guache da pintora. FRANÇA, José-Augusto, “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 13.

¹⁶⁴ FRANÇA, José-Augusto, “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa”, in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970, p. 8.

¹⁶⁵ **Roberto Nobre** (1903-1969), cineasta, crítico de cinema e pintor. Pertenceu à segunda geração dos pintores modernistas portugueses. Colaborou em várias revistas e jornais.

¹⁶⁶ NOBRE, Roberto, “Vieira da Silva e o abstracionismo” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 19 setembro 1956.

¹⁶⁷ RAGON, Michel, “L’aventure de l’art abstrait”. Paris: Editora Robert Laffont, 1956.

¹⁶⁸ NOBRE, Roberto, “Vieira da Silva e o abstracionismo” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 19 Setembro 1956.

singulariza-a numa posição difícil de atingir, que está a fazer, se não uma nova escola, pelo menos um sector do abstraccionismo.”¹⁶⁹.

Em 1963, a Gravura - Cooperativa de Gravadores Portugueses expôs as pequenas obras gravadas em 1959 por Vieira da Silva para ilustrar o livro de René Char, *L' inclémence lointaine*¹⁷⁰. Dois anos depois, a mesma cooperativa voltou a expor trabalhos de Vieira numa exposição coletiva, composta exclusivamente por 18 trabalhos de pintoras da Escola de Paris¹⁷¹, “obras de feição ultramoderna, entre o expressionismo e o abstracto”¹⁷², todas pertencentes à coleção de Manuel Cargaleiro. Nesta exposição, foram apresentados três trabalhos de Vieira pertencentes à referida coleção de Cargaleiro - artista amigo da pintora -, entre os quais uma aguarela e um guache que deixavam perceber, segundo Alfredo Marques, “caminhos do neofigurativo, aliás de notável expressão, todavia não condicente com a linguagem do abstracionismo de que dera eloquentes provas.”¹⁷³. De acordo com o mesmo autor, nesta mostra, a presença de Vieira, representante maior da Escola de Paris, apresentou um sinal de “maioridade esplendorosa”¹⁷⁴ na evolução da sua arte.

Em 1966, a propósito de um guache que Vieira executou para a capa de um disco de Fernando Lopes Graça (compositor do gosto particular da pintora, que quatro anos depois participará, com uma obra sua composta em homenagem à artista, no concerto realizado no âmbito da exposição retrospectiva)¹⁷⁵, a Academia dos Amadores de Música organizou uma pequena exposição da artista, composta por trabalhos

¹⁶⁹ NOBRE, Roberto, “Vieira da Silva e o abstracionismo” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 19 Setembro 1956.

¹⁷⁰ Tratavam-se essencialmente de gravuras a buril. A este propósito explicou um dia Vieira da Silva que “acreditava que entre a sua pintura e a poesia de René Char havia uma grande afinidade espiritual”. *Suplemento Extra/ A Capital*. Lisboa, 5 julho 1970.

¹⁷¹ Nesta mostra, além de Vieira da Silva, estiveram expostos trabalhos de Anna Shanon (n.1916), Magdalena Radulescu (1902-1983), Marcelle Cahn (1895-1981), Martine Lange (n.1932), Natalia Goncharova (1881-1962) e Yolanda Fièvre (1907-1983). Existe informação de que nesta exposição participou também a artista Carol Columbus, sobre a qual não foi possível obter dados pessoais.

¹⁷² MARQUES, Alfredo. “Vieira da Silva e outras pintoras de Paris na galeria «Gravura»” in *Diário Popular*. Lisboa, 11 fevereiro 1965.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁵ Em entrevista a Nuno Rocha, publicada em 1969, Vieira referiu, a propósito do compositor: “Na música amo as composições de Fernando Lopes Graça, meu companheiro de “atelier”, pois pinto muitas vezes ouvindo as suas obras polifónicas”. ROCHA, Nuno. “Maria Helena Vieira da Silva. A maior portuguesa do nosso século” in *Diário Popular*. Lisboa, 5 dezembro 1969.

pertencentes essencialmente a coleções portuguesas, alguns “na posse de amigos, alguns deles da fase anterior à sua derivação abstracta”¹⁷⁶.

Nesta ocasião, Mário Dionísio dedicou aos dois artistas um ensaio, que foi publicado no suplemento “Vida literária e artística” do *Diário de Lisboa*, no qual procurou fazer uma associação entre dois artistas ligados pela música e pela arte, ambos com forte influência da cultura francesa, mas enraizados “na mesma génese portuguesa”¹⁷⁷. No referido ensaio, Dionísio realçou: o cunho pessoal da obra de Vieira, que tornara a sua obra “em pouco tempo numa das mais significativas e inconfundíveis de toda a pintura dos nossos dias”¹⁷⁸; o interesse acrescido de colecionadores e “marchands” pelas suas telas; as exposições realizadas um pouco por toda Europa, mas também em Nova Iorque e no Rio de Janeiro; e por fim o estudo do seu trabalho por reconhecidos críticos de arte.

Estas foram as modestas, mas representativas mostras da artista em Portugal, que antecederam a exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian.

II.3. Fortuna crítica anterior à grande exposição retrospectiva de Lisboa (Portugal e estrangeiro) – uma seleção.

Como anteriormente referido, os primeiros artigos sobre Vieira escritos em Portugal, surgiram através de António Pedro, em 1935, no já citado semanário *Fradique*, por ocasião da exposição na Galeria UP, e pelo mesmo autor no ano seguinte no semanário *Acção*. Dutra Faria, em texto igualmente já citado, também escreveu em 1936 no semanário *Acção*, referindo-se à participação da artista na Exposição dos Artistas Modernos Independentes. Deste período é igualmente o texto de João Gaspar Simões, lido por ocasião da inauguração da exposição na casa-ateliê de Vieira e Arpad, publicado posteriormente em *Novos Rumos* (1938)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ S/a. “Vieira da Silva e Fernando Lopes Graça associados numa homenagem da Academia de Amadores de Música” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 8 de Dezembro de 1966.

¹⁷⁷ DIONÍSIO, Mário. “Lopes Graça e Vieira da Silva” in *Diário de Lisboa*. Lisboa, 8 dezembro 1966.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ SIMÕES, João Gaspar. “Introdução à pintura abstracta” in *Novos temas*. Lisboa: Edições Inquérito, 1938, p.339.

As mostras realizadas por Vieira em Portugal nos anos 30 não obtiveram grande exposição junto do público e da crítica. A exposição na Galeria UP, durante a qual António Pedro escreveu o supramencionado texto, era apenas a sua segunda exposição individual, depois de ter apresentado alguns trabalhos, dois anos antes, na Galeria Jeanne Bucher. Ou seja, por essa altura, apesar de já ter participado em exposições coletivas quer em Portugal, quer em França, Vieira era uma artista relativamente desconhecida no panorama artístico nacional e internacional. Não obstante, Pedro já realçava o carácter “único”¹⁸⁰ da pintura de Vieira, enquanto Gaspar Simões já destacava a pesquisa inicial da pintura da artista em direção ao abstracionismo.

Do período de estadia no Brasil encontramos algumas referências a artigos essencialmente escritos por Ruben Navarra¹⁸¹, especialmente incidentes na análise da obra da pintora e da sua relação com a Escola de Paris, e por amigos brasileiros da pintora como Cecília Meireles¹⁸² e Murilo Mendes¹⁸³, que relataram algumas das vivências comuns com a pintora durante a sua estadia no Rio de Janeiro.

Em 1943, o pintor Torres-García escreveria o artigo já anteriormente referido, publicado na revista uruguaia *Alfar*, que viria a servir de inspiração para a pintora durante toda a sua vida artística.

José-Augusto França que, por intermédio de António Dacosta (um dos seus companheiros do movimento surrealista português), tinha conhecido a artista no seu ateliê do Boulevard de Saint-Jacques, em 1951, escreveu em agosto desse ano o primeiro de muitos textos sobre a pintora¹⁸⁴. Analisando a temática da pintura de Vieira por essa altura, França considera a artista “um dos grandes pintores da consciência moderna”¹⁸⁵.

Para o catálogo da exposição retrospectiva de Lisboa, França virá a contribuir com uma colêctanea dos textos que escreveu sobre Vieira da Silva ao longo dos vinte

¹⁸⁰ “Por ora e em Portugal a arte de Vieira da Silva é única. Cabe-lhe a virtude e a glória desse isolamento” in CRISTOVÃO (Pseud. António Pedro). “Oito frases de introito” in *Maria Helena Vieira da Silva Szeges* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria UP, 1935.

¹⁸¹ **Ruben Navarra** (1917-1955), crítico de arte brasileiro.

¹⁸² **Cecília Meireles** (1901-1964), jornalista, pintora, escritora e professora brasileira.

¹⁸³ **Murilo Mendes** (1901-1975), poeta e prosador brasileiro, expoente do surrealismo brasileiro.

¹⁸⁴ v. PAES, Selles. Periódico não identificado, 4 de Janeiro de 1962. Biblioteca de Arte da FCG, DM 460/31.

¹⁸⁵ FRANÇA, José-Augusto. “Retrato de Vieira da Silva” in *Cadernos de Poesia*. Lisboa: setembro 1951.

anos anteriores à exposição¹⁸⁶, aos quais acrescentou um texto da monografia dedicada à artista, publicada na coleção Artis.

No ano seguinte à publicação do primeiro texto de França sobre Vieira da Silva, o artista Mário Cesariny publicou o seu primeiro artigo¹⁸⁷ sobre a pintora, a que se seguiu uma carta, ambas publicadas na revista *Cartaz*¹⁸⁸. No artigo refere-se ao reconhecimento que, já no início dos anos 50, a pintora vai obtendo um pouco por todo o lado, por comparação com o relativo desconhecimento da sua obra em Portugal (exceptuando o círculo constituído por um grupo reduzido de artistas e amigos).¹⁸⁹ Cesariny manteria uma longa relação de amizade com a pintora e seu marido.¹⁹⁰

Alguns anos antes, em 1947, já João Gaspar Simões salientara esse facto, num artigo publicado na revista *Artes e Letras*, no qual refere-se a Vieira da Silva como sendo uma artista “conhecida da crítica, quer da crítica francesa, quer da crítica inglesa, quer da crítica norte-americana, pois não há crítico da arte moderna em qualquer destes países que não tenha visto trabalhos seus nas exposições internacionais dos abstractos ou afins”¹⁹¹. Ainda neste texto, Simões reforça a importância de trazer a pintura de Vieira a Portugal para que o público português possa convencer-se de que uma grande artista portuguesa ocupava já um lugar cimeiro na pintura internacional, lugar que nunca antes outro pintor português tinha ocupado.¹⁹²

¹⁸⁶ Durante esse período (1950-1970), França colaborou com vários periódicos em Portugal, nomeadamente o *Comércio do Porto*, o *Diário de Lisboa* e a revista *Colóquio*. No estrangeiro, principalmente em França, foi um assíduo colaborador da revista *Art d'aujourd'hui*.

¹⁸⁷ CESARINY, Mário. “Helena Vieira da Silva pintora portuguesa que em Paris goza de prestígio universal é quase uma desconhecida no nosso país” in *Cartaz*. Lisboa: 12 de Agosto de 1952.

¹⁸⁸ CESARINY, Mário. “Carta de Mário Cesariny para a pintora Vieira da Silva: o maior grito pode ser um silêncio. Não serão os seus olhos e as suas mãos um exemplo disso mesmo?” in *Cartaz*. Lisboa: 23 de Setembro de 1952, p.9.

¹⁸⁹ “Só em Portugal, o extraordinário interesse e o imenso valor da obra de Vieira da Silva e a sua prodigiosa actividade passam sob o silêncio.” CESARINY, Mário. “Helena Vieira da Silva pintora portuguesa que em Paris goza de prestígio universal é quase uma desconhecida no nosso país” in *Cartaz*. Lisboa: 12 de Agosto de 1952.

¹⁹⁰ Parte da correspondência trocada entre Cesariny e o casal Vieira da Silva – Arpad Szenes encontra-se reunida em *Gatos comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*. Lisboa: Assírio & Alvim/FASVS, Agosto 2008. Publicado por ocasião da exposição *Correspondências – Vieira da Silva por Mário Cesariny*. Lisboa: FASVS, junho a outubro 2008.

¹⁹¹ SIMÕES, João Gaspar. “Vive em Paris uma grande pintora Portuguesa” in *Artes e Letras*. Lisboa: 31 Dezembro 1947.

¹⁹² Idem.

Entretanto, em França, os primeiros estudos sobre Vieira da Silva, publicados por Pierre Descargues¹⁹³ e René de Solier¹⁹⁴, respetivamente em 1949 e 1956¹⁹⁵, tratam já uma pintora consagrada, por essa altura, particularmente na Europa. Nestes textos são destacadas essencialmente as qualidades pictóricas de Vieira. Pierre Descargues produz um “opúsculo estrito e precioso”¹⁹⁶, afirmando a descoberta de uma Vieira da Silva que descobre “«la juste mesure, la parfaite expression de son esprit.»». Cidades de vidro e de liberdade desferem para uma linha impossível do firmamento. É a nova arte do mundo: é a nova arte de Vieira da Silva”¹⁹⁷. Por outro lado, René de Solier, apresenta um estudo metódico e profundo sobre a pintura de Vieira, onde refere a sua obra enquanto mulher – de acordo com este autor, sem que a artista apresente qualquer característica da pintura feminina -, e as suas referências dominantes enquanto pintora : a palavra, a superfície, o ponto, a linha, o labirinto, o traço, a mancha, a côr e a luz.¹⁹⁸

Nos anos seguintes, a obra da artista seria objeto de análise por críticos de arte das principais publicações europeias e norte-americanas. Destes críticos, entendemos ser justo referir Michel Seuphor, que também escreveu pela primeira vez sobre Vieira em 1949¹⁹⁹, tendo nesse mesmo ano também colaborado no catálogo da exposição *Vieira da Silva*, realizada na Galerie Pierre. Por sua vez, Guy Weelen, que como sabemos teve um papel muito relevante na carreira da artista, refere pela primeira vez Vieira da Silva num texto de 1956²⁰⁰. Nos anos seguintes Weelen terá um papel muito importante na preparação de exposições da pintora, quer contribuindo com textos para os catálogos, quer, mais tarde, comissariando algumas dessas mostras.

Em Portugal, Diogo de Macedo, que se encarregou de adquirir o primeiro quadro de Vieira para o Museu do Chiado, publicou em 1958, numa das suas “Notas de Arte”, um artigo intitulado “Um caso de exceção”, onde deu destaque à “olisiponia” da pintora: “Muitos dos temas dos seus quadros... são contudo evocações, sugestões,

¹⁹³ **Pierre Descargues** (1925-2012), jornalista, escritor e crítico de arte francês.

¹⁹⁴ **René de Solier** (1914-1974), historiador e crítico de arte francês.

¹⁹⁵ Referimo-nos a: DESCARGUES, Pierre. *Vieira da Silva*. Presses Littéraires de France. Paris: 1949; SOLIER, René de. *Vieira da Silva*. Paris: Georges Fall (Musée de Poche), 1956.

¹⁹⁶ SAMPAYO, Nuno de. “Quatro livros sobre Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril 1970.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁹ SEUPHOR, Michel. “Promenade autour de Vieira da Silva” in *Cahier's d'Art*, nº 2. Paris: 1949.

²⁰⁰ WEELEN, Guy. “Problème du mouvement dans l'art contemporain” in *Synthèse*, nº 124. Bruxelas: 1956.

reminiscências, ou se quisermos, valorizações espirituais, estéticas e anímicas da cidade de Lisboa”²⁰¹.

Apesar de ter publicado um trabalho em 1948 numa revista do SNI²⁰², e de ser já uma artista reconhecida e premiada internacionalmente²⁰³, Vieira da Silva continuava a ser largamente ignorada em Portugal, salvo raras exceções, como temos vindo a destacar. No seu país natal os principais periódicos continuavam a mostrar pouco interesse pelos problemas do espírito e da sensibilidade, e o grande público não se mostrava mentalizado para a compreensão das novas correntes das artes plásticas.²⁰⁴

Egídio Álvaro, numa das suas “Carta de Paris”, lembrando o Grand Prix National des Arts em França, atribuído em 1966 a Vieira da Silva (anteriormente este prémio tinha sido atribuído a artistas como Giacometti, Arp, Bissière e Bazaine), escreve que apesar da pintora estar na memória de quantos apreciam a pintura em Portugal, “pode dizer-se uma desconhecida no seu país de origem”²⁰⁵.

Nos anos 60, as exposições de Vieira despertam a atenção de um cada vez maior número de críticos, essencialmente europeus. Nesse período, surgem igualmente os primeiros textos produzidos por uma nova geração de críticos de artes portuguesas. Destes destacamos Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes, ambos bastante conhecedores da realidade da pintura moderna pois, em diferentes períodos, tinham vivido e estudado em Paris. Os primeiros artigos destes “novos críticos” foram publicados no *Jornal Letras e Artes* e na revista *Colóquio*²⁰⁶, ambos por altura da exposição das gravuras a buril de Vieira da Silva, realizada na Galeria Gravura. No seu

²⁰¹ MACEDO, Diogo de. “Um caso de excepção” in *Ocidente*, Volume LV, nº 243. Lisboa: julho 1958.

²⁰² Trata-se de uma ilustração, intitulada “Lisboa”, publicada na revista luso-brasileira “Atlântico”, que se publicou em Portugal na década de 40, editada pelo SNI, sob a direção de António Ferro e António Vieira de Melo. Nessa publicação, esta ilustração acompanhou um texto de Cecília Meireles.

²⁰³ Vieira tinha obtido, entre outros, o 3º prémio na Bienal de Caracas (1955), o Prémio Internacional de Pintura da VI Bienal de São Paulo (1961) e o Grand Prix National des Arts, em 1966.

²⁰⁴ VALDEMAR, António. “Escândalo no mundo da arte – Vieira da Silva: «Grande Prémio Francês da Arte» em 1966 com um trabalho publicado em 1948 numa revista do SNI” in *Flama*, Lisboa: 24 de Fevereiro de 1967.

²⁰⁵ ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris – Vieira da Silva, Artistas – Escândalo das consciências”. Periódico não identificado, 2 março 1967. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 460/52.

²⁰⁶ Referimo-nos aos artigos: GONÇALVES, Rui Mário. “Vieira da Silva” in *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa: 6 março 1963, p.5; PERNES, Fernando. “Gravuras de Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 23. Lisboa: abril 1963.

artigo, Gonçalves lamenta que, apesar do reconhecimento internacional da artista, “seja apenas em obras como estas que os portugueses tomem contacto com a obra de Vieira da Silva”²⁰⁷.

Nos anos seguintes, fruto de uma maior atenção relativa às repercussões que a obra de Vieira da Silva ia gerando no estrangeiro, outros críticos de arte, como Francisco Bronze²⁰⁸ (que como sabemos, entre outras atividades, participaria ativamente na preparação do catálogo da exposição retrospectiva de Lisboa) ou Egídio Álvaro, mas também alguns jornalistas especializados em arte, como Alfredo Marques, publicaram textos sobre Vieira da Silva em periódicos de referência, nomeadamente no *Diário Popular* e o *Diário de Notícias*.

²⁰⁷ GONÇALVES, Rui Mário. “Vieira da Silva” in *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa: 6 março 1963, p.5.

²⁰⁸ **Francisco Bronze** (n.1936), pintor e crítico de arte. Em 1965 frequentou o Curso de Formação Artística da SNBA e começou a escrever crítica de arte na revista *Colóquio* e em jornais. Fez parte da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Em 1969, efectuou uma viagem de estudo através da Europa, subsidiado pela FCG.

CAPÍTULO III – Exposição *Vieira da Silva*, 1970

III.1. A génese da exposição

Em 1970, o Estado Novo, encabeçado por António de Oliveira Salazar, dava sinais de uma lenta agonia. Após a morte de Salazar (27 de julho de 1970), suceder-lhe-ia como Presidente do Conselho Marcelo Caetano (1906-1980), que governaria o país até à revolução de Abril de 1974. Este período ficou conhecido como o “marcelismo”, durante o qual ocorreu uma liberalização tardia da vida política e social, que viria igualmente a ter impacto na cena artística e cultural que então se vivia em Portugal.

No plano artístico e cultural, a promoção das artes plásticas fazia-se através da atividade dos organismos do Estado (SNI), ou através da ação de instituições como a Sociedade Nacional de Belas-Artes (que a partir do final da década de 1950 começou a tentar “modernizar os seus programas e transformou-se num centro de resistência cultural anti-fascista”²⁰⁹), ou a Fundação Calouste Gulbenkian. Criada em 1956 por vontade testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), com uma programação ligada a vários campos de ação (arte, beneficência, ciência e educação em geral), no campo cultural a FCG assumiu desde logo o papel de um “ministério das artes, mas sem Estado”²¹⁰. Entre as suas ações neste campo, destacam-se a organização de exposições de arte portuguesa e internacional em Portugal e no estrangeiro, bem como o apoio aos jovens artistas portugueses, através de um inovador programa de bolsas de estudo, criado em 1958, cujo contributo foi decisivo para a internacionalização da arte portuguesa contemporânea.

Das primeiras ações da FCG no campo artístico, importa destacar a organização de duas grandes exposições de artes plásticas. A primeira, realizada em 1957 designou-

²⁰⁹ GONÇALVES, Rui Mário. *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998, p. 64.

²¹⁰ OLIVEIRA, Leonor de. *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Tese de Doutoramento, não publicada. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013, p. 420. Sobre Calouste Gulbenkian e a história da Fundação consultar: LODWICK, John. *Gulbenkian: an interpretation of Calouste Sarkis Gulbenkian*. London; Melbourne; Toronto: Heinemann, 1958; GUEDES, Francisco Correa. *Calouste Gulbenkian: uma reconstituição*. Lisboa: Gradiva, 1992; *O gosto do colecionador: Calouste Gulbenkian, 1869-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006 [cat. exposição]; PERDIGÃO, José Azeredo. *Calouste Gulbenkian Colecionador*. 3ª ed. revista. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. TCHAMKERTEN, Astrig. *Calouste Gulbenkian: o Homem e a sua Obra*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço das Comunidades Arménias, 2010; *Fundação Calouste Gulbenkian 1956/1981, 25 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, junho 1983.

se I Exposição de Artes Plásticas e foi apresentada como um evento institucional, que anunciava o que a FCG “pretendia ser e mostrar”²¹¹. Organizada como uma panorâmica da arte contemporânea portuguesa, para Rui Mário Gonçalves, esta exposição “manteve equívocos estéticos, misturando propostas vanguardistas e concepções conservadoras”²¹². De facto, esta mostra foi pautada por uma posição de prudência relativamente às correntes modernas que nos finais dos anos 40 tinham sido sacudidas pelo surrealismo e em meados da década de 50 pelo abstracionismo, mas tal não impediu que ficasse marcada pelos quatro quadros geométricos apresentados por Almada Negreiros. Por sua vez, a II Exposição de Artes Plásticas (1961), foi maior do que a primeira e ter-se-à demarcado ao nível da museografia, sendo eventualmente menos equívoca nos critérios de admissão. Ambas as exposições atribuíram prémios, uns mais contestados do que outros, em diferentes categorias (pintura, escultura, desenho e gravura).²¹³

No final da década de 1960, a FCG iniciava uma nova fase da sua vida institucional: a construção dos edifícios da sede e do museu que, concebidos à luz dos mais atualizados preceitos museológicos e arquitetónicos²¹⁴, viriam a ser inaugurados em 1969²¹⁵. Como veremos, é neste contexto que surge a intenção de se organizar uma grande exposição retrospectiva de *Vieira da Silva*.

²¹¹ MATIAS, Carolina Gouveia. *A III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

²¹² GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988, p. 82.

²¹³ Sobre estas exposições, ver Leonor de Oliveira. *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Tese de Doutoramento, não publicada. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013. Em 1986 a FCG decidiu organizar a III Exposição de Artes Plásticas, evento analisado por MATIAS, Carolina. *A III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

²¹⁴ *Sede e Museu Gulbenkian : A arquitetura dos anos 60* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

²¹⁵ A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian foram inaugurados em 2 de outubro de 1969, com a presença, entre outras altas individualidades, do Chefe de Estado Almirante Américo Tomás, do Presidente do Conselho Professor Marcelo Caetano e do Cardeal Patriarca de Lisboa D. Manuel Gonçalves Cerejeira. No programa das cerimónias de inauguração foram incluídas três exposições temporárias, uma delas de pintura propriedade da Fundação, na qual foram expostas obras de diversos artistas portugueses, entre os quais Maria Helena Vieira da Silva.

A ideia para a organização da Exposição, concebida desde a sua origem como um evento com “um caracter de certo modo retrospectivo”²¹⁶, surgiu de uma “troca de impressões”²¹⁷ entre José de Azeredo Perdigão e a artista, aquando da presença deste em Paris, numa exposição de Arte Portuguesa, apresentada no Centro Cultural da FCG. Nessa conversa, “foi encarada a hipótese de se organizar uma exposição com obras da mencionada artista, para inauguração da nova Galeria de Exposições Temporárias da Fundação, quando viesse a proceder-se à inauguração do novo edifício da Sede e Museu”²¹⁸, integrada numa exposição itinerante que passaria por várias cidades europeias.

Curiosamente, apenas três anos antes, a propósito de uma entrevista²¹⁹, Vieira referia “francamente, não vejo neste anos mais próximos possibilidade de uma exposição em Portugal”. As suas exposições eram organizadas essencialmente por duas galerias (Jeanne Bucher em Paris e Knoedler em Nova Iorque), afirmando a pintora que só aceitava convites de acordo com as sugestões dos diretores dessas galerias. Nessa altura, Jean François Jaeger já teria assumido compromissos para a realização de exposições de Vieira em diversos países, estando igualmente prevista uma nova exposição na Galeria Knoedler, em 1969. Estava igualmente em preparação a retrospectiva da obra da artista, cuja primeira exposição seria realizada em Paris. Para a realização de novas exposições, acrescia a dificuldade de conseguir que os colecionadores e museus, detentores de obras da pintora, estivessem dispostos a emprestar os seus quadros com grande frequência. Posteriormente à conversa acima mencionada, entre a artista e Azeredo Perdigão, Guy Weelen foi convidado a visitar Lisboa, durante a segunda quinzena de março e a primeira de abril de 1968, a fim de examinar o local previsto para a exposição e estudar o projeto da mesma com a FCG.

Numa fase inicial²²⁰, é confirmada a viabilidade de a exposição se destinar à inauguração da Galeria de Exposições Temporárias. Contudo, posteriormente Azeredo Perdigão virá a referir a necessidade de se “dissociar a realização, em Lisboa, da exposição itinerante de obras de Vieira da Silva da inauguração da mencionada

²¹⁶ Inf. n.º 241/69, 27 agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²¹⁷ Em data não precisa. Mencionada na Inf. n.º 81/68, 22 março 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²¹⁸ Inf. n.º 241/69, 27 agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²¹⁹ ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris – Vieira da Silva, Artistas – Escândalo das consciências”. Lisboa: *Artes e Letras*, 2 março 1967.

²²⁰ Inf. n.º 81/68, 22 março 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

galeria”²²¹, em virtude de ainda não ser possível adiantar uma data para a inauguração da mesma.

Efetivamente, nesse momento, chegou-se a colocar a hipótese de se reservar para Lisboa a primeira apresentação da exposição itinerante, a ser inaugurada em abril de 1969, e posteriormente delinear um plano para as exposições que se seguiriam. Contudo, face às dúvidas existentes relativamente à data de inauguração da Galeria de Exposições Temporárias, Guy Weelen sugere que a exposição de Lisboa se faça mais tarde²²². É também Guy Weelen, que informa estar então prevista que a primeira apresentação das obras seja feita em Paris. Adianta igualmente que, por volta dos meses de abril, maio ou junho de 1970, satisfeitos entretanto outros compromissos, far-se-ia então a exposição em Lisboa.²²³

Depois de alguma reflexão no seio da FCG, foi decidido incluir a exposição de Vieira da Silva num ciclo de itinerância já previsto para outras cidades europeias (Paris, Roterdão, Basileia), e que era coordenado pelo Centre national d’art contemporain de Paris (CNAC), entidade que fazia parte do Ministério de “Affaires Culturelles” francês. Assim, no verão de 1969 a FCG confirma ao CNAC ter todo o interesse em receber a exposição em Lisboa²²⁴.

A FCG juntou-se assim a um consórcio (adiante designado como “pool”) constituído pelos diversos museus que viriam a acolher a exposição. Ao participar na “pool”, a FCG acabaria por beneficiar das autorizações de cedência das obras, da disponibilização de elementos comuns para a elaboração do catálogo, incluindo gravuras, entre outras facilidades.

Inicialmente as despesas para entrada na “pool” foram estimadas em 40.000 a 50.000 NF (Novos Francos Franceses), estando estes valores essencialmente relacionados com a comparticipação nos encargos com transporte e seguros.

Posteriormente, foi apresentada uma distribuição das despesas de transporte²²⁵, cabendo ao CNAC suportar as despesas com o transporte das obras dos colecionadores franceses para o Musée national d’art moderne. A cargo dos cinco participantes, ficaram

²²¹ Despacho do Presidente da Fundação de 22 de abril de 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²²² Inf. nº 81/68, 22 março 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²²³ Idem.

²²⁴ Inf. nº 241/69, 27 de agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²²⁵ Idem.

as despesas de transporte das obras vindas do estrangeiro até Paris, de transporte entre os vários locais de exposição e, no final, o transporte de Lisboa até ao domicílio dos colecionadores estrangeiros. Finalmente, a cargo de quatro participantes (Oslo, Roterdão, Basileia e Lisboa), no termo da exposição de Lisboa, ficaram as despesas com a embalagem das obras e o seu transporte de regresso até ao domicílio dos colecionadores franceses. A totalidade das despesas de transporte foram estimadas em 99.800 NF (Novos Francos Franceses), cabendo à FCG pagar 120.000\$.²²⁶

O trabalho em consórcio também se refletiu, por exemplo, nos trabalhos de preparação dos catálogos, que se pretendiam profusamente ilustrados, incluindo reproduções a cor. Deste modo, a “pool” sugeriu à FCG a comparticipação nas despesas dos “clichés”, que seriam utilizados nos cinco catálogos (v. ponto III.3.4. Edições: cartaz e catálogo).



Fig. 1 – Convite para a exposição *Vieira da Silva* no Musée national d’art moderne de Paris, 1969. Fonte: *Vieira da Silva – Monografia*. Genève: Skira, 1993, p. 445.

A primeira apresentação da exposição foi feita em Paris, no Musée national d’art moderne, entre 24 de setembro e 10 de novembro de 1969. Seguiram-se as montagens no Museum Boymans – van Beuningen em Roterdão (dezembro de 1969 a fevereiro de 1970), no Kunstneres Hus de Oslo (fevereiro a março de 1970) e, finalmente, no Kunsthale de Basileia (18 de abril a 18 de maio de 1970).

²²⁶ Inf. n.º 241/69, 27 de agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

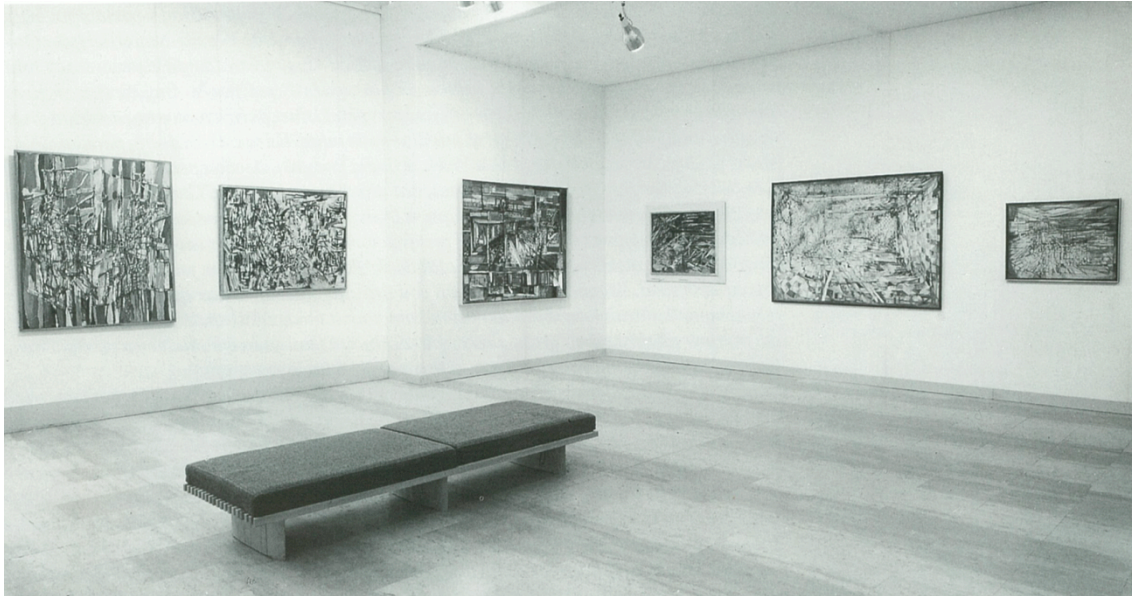


Fig. 2 – Aspeto geral da exposição Vieira da Silva no Musée national d'art moderne de Paris, 1969.
Fonte: *Vieira da Silva – Monografia*. Genève: Skira, 1993, p.445. Foto André Morain, Paris.

Inicialmente esteve prevista a realização de uma exposição em Dusseldorf²²⁷ mas, por razões que desconhecemos, a mesma foi substituída pela exposição no Kunsthale de Basileia.

A exposição de Lisboa poderia constituir o início ou o encerramento do programa itinerante, que “poderia ainda vir a ser enriquecido com a introdução de mais localidades no itinerário”.²²⁸ Efetivamente, a exposição de Lisboa acabaria por constituir o encerramento da exposição itinerante.

²²⁷ Inf. n.º 25/68, 6 fevereiro 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²²⁸ Idem.



Fig. 3 – Vieira da Silva de visita à sua exposição no Musée national d’art moderne de Paris, 1969.
Fonte: *Vieira da Silva – Monografia*. Genève: Skira, 1993, p.444. Foto André Morain, Paris.

III.2. Inauguração

A exposição *Vieira da Silva* foi oficialmente inaugurada no dia 20 de junho de 1970, com a presença do Chefe de Estado Almirante Américo Tomás, do Ministro da Educação Engenheiro Veiga Simão e das mais altas individualidades do país. *(o convite para este evento é reproduzido no Anexo VI)*

A inauguração tinha estado inicialmente prevista para dia 13 de junho, dia de aniversário da artista, tendo sido posteriormente adiada para dia 16 de junho. Em virtude da morte de Almada Negreiros, ocorrida a 15 de junho, a inauguração foi novamente adiada, para dia 20 de junho.

Durante uma visita de cerca de duas horas²²⁹, o Chefe de Estado foi acompanhado pelo comissário da exposição Guy Weelen que prestou os devidos esclarecimentos sobre a coleção de óleos, tapeçarias, guaches, desenhos, gravuras e

²²⁹ S/a. “O portuguesismo na obra da pintora Vieira da Silva visto através de uma grande retrospectiva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 21 junho 1970.

têmperas vindas de todo o mundo, expostas em dois pisos das Galerias de Exposições Temporárias. Segundo registos da época, nesta sua visita o Chefe de Estado foi “fazendo calorosos comentários ao interesse que os quadros lhe despertavam”²³⁰.



Fig. 4 – Inauguração da exposição *Vieira da Silva* nas Galerias de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, com a presença do Chefe de Estado, Almirante Américo Thomaz, acompanhado entre outras personalidades por Azeredo Perdigão e Guy Weelen. Fonte: Arquivos Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

Antes da abertura da exposição, realizou-se um pequeno encontro de críticos de arte e outros representantes da imprensa com Guy Weelen, comissário da exposição, o qual teve “uma palavra de homenagem e saudade para a memória de Almada Negreiros”²³¹, falando em seguida do significado da exposição e da pintura de Vieira da Silva. Weelen destacou ainda o facto de a exposição portuguesa ter sido enriquecida

²³⁰ S/a. “Inaugurada na Fundação Gulbenkian pelo Chefe de Estado a maior exposição mundial até agora realizada da artista Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 21 junho 1970.

²³¹ S/a. “O portuguesismo na obra da pintora Vieira da Silva visto através de uma grande retrospectiva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 21 junho 1970.

com “notáveis e inesperadas colecções particulares portuguesas”²³², que se juntaram às 75 obras que tinham estado anteriormente expostas em Paris, Roterdão, Oslo e Basileia.



Fig. 5 – Aspeto do encontro de Guy Weelen com a crítica, na inauguração da exposição *Vieira da Silva*. Fonte: Arquivos Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

Ainda nesta ocasião, refere Sandra Santos²³³, Guy Weelen recusou, em nome da artista, a condecoração que o Estado português lhe oferecia e que o Presidente da FCG tencionava entregar-lhe.

Vieira da Silva não compareceu à inauguração oficial da Exposição, não participando assim nas cerimónias que contaram com a presença das mais altas individualidades do Estado. Justificando a ausência da artista, durante a inauguração oficial, Guy Weelen referiu que “Vieira da Silva nunca assiste à abertura das suas

²³² S/a. “O portuguesismo na obra da pintora Vieira da Silva visto através de uma grande retrospectiva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 21 junho 1970.

²³³ SANTOS, Sandra. “Introdução” in *Gatos Comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*. Lisboa: Assírio & Alvim/FASVS, 2008, p.11.

exposições, nem mesmo o fez em Paris, quando no Musée national d'art moderne compareceram as maiores autoridades de França para inaugurar a exposição.”²³⁴

Apesar desta justificação, cremos que a ausência de Vieira ter-se-á prendido com a vontade de marcar a sua posição de não apoio ao regime político vigente nessa altura²³⁵, ainda que uns meses antes a artista tenha demonstrado alguma esperança na “primavera marcelista”, conforme atesta uma entrevista dada em dezembro de 1969 ao *Diário Popular*²³⁶.

É também relevante acrescentar que, de facto, Vieira não gostava de situações de grande aparato²³⁷. Em carta datada de 9 de maio, escreve “peço-vos Senhor Doutor e senhora D. Madalena, não me levem a mal, mas o meu maior desejo é ir a Lisboa para estar convosco, para visitar a sala onde devo imaginar a luz do meu quadro²³⁸, visitar a exposição, que, estou certa, será perfeita, ver o céu de Lisboa e o Tejo, sem jornalistas, nem televisões, nem festas, senão íntimas.”²³⁹

Uma semana depois, em nova carta, Arpad Szenes informa que Vieira está doente, doença sobre a qual artista não gosta de falar e que se deve à exigência mental e

²³⁴ S/a. “Inaugurada na Fundação Gulbenkian pelo Chefe de Estado a maior exposição mundial até agora realizada da artista Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 21 junho 1970.

²³⁵ A este respeito e na sequência da sua visita à exposição de Lisboa, escreveria Alberto de Lacerda, poeta e amigo da artista, em carta para Vieira, datada de 5 outubro 1970: “Eu já não sei quantas vezes fui à sua exposição em Lisboa. (...) Uma maravilha que aquele país infame não merece. Aquela maneira de viver, de ser, daquela gente – é degradante. São poucos os que se salvam. Uma miséria moral e espiritual...” in *Alberto de Lacerda, encontros com Vieira da Silva e Arpad Szenes* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, março 2009, p. 56.

²³⁶ “Acho que [Portugal] está melhor, não é verdade? Ouvi aqui na televisão uma entrevista com Marcello Caetano. Ele disse coisas agradáveis, e que prometem uma vida mais plena. Tenho notícias de transformações importantes que nos enchem de curiosidade aqui em Paris” in Maria Helena Vieira da Silva. A maior portuguesa do nosso século. [entrevista conduzida por Nuno Rocha, *Diário Popular*, 5 de dezembro de 1969 – publicada em ROCHA, Nuno – *O jornalismo como romance. Pessoas e paisagens*. Lisboa: Nova Nordica, 1983, p. 63-75].

²³⁷ A este respeito refere a sua prima D. Maria Isabel Almeida Simões “Estamos perante um paradoxo inevitável: a Maria Helena não gosta de ruídos, de sensação, não quer sentir-se vedeta. Mas vejam o que são as coisas: construiu uma obra que a obriga a enfrentar, constantemente, os jornalistas ...”. S/a. “Feliz por estar em Portugal Vieira disse-nos hoje: «Procuro repouso para poder pintar»” in *Diário Popular*. Lisboa: 27 junho 1970.

²³⁸ A artista encontrava-se a trabalhar num quadro encomendado para a sala da Administração da Fundação.

²³⁹ Carta de Vieira da Silva dirigida a Azeredo Perdigão, datada de 9 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366. Nesta carta, a artista declinou também o convite para a inauguração da exposição, referindo: “Que pena não ser possível aceitar um convite que me daria tanta felicidade se eu tivesse para o aceitar uma outra natureza, mas tal como sou feita, sei que não posso. O meu trabalho (conheço por experiência) havia de se ressentir. As festas, os vernissages, os banquetes não me ajudam a trabalhar.”

física do seu trabalho. Na mesma carta, Arpad refere que o casal virá a Lisboa uma semana após a abertura da exposição, escrevendo “naturallement nous viendron dans une semaine après l’ouverture por vous remercier et surtout admirer la Fondation, votre exposition, qui j’en suis certain servira bien l’oeuvre de ma femme”²⁴⁰.

Curiosamente, uma notícia publicada no jornal *O Primeiro de Janeiro* a 21 de junho, informa o contrário, ou seja, seria Arpad que por essa altura estaria doente, tendo por essa razão impedido a deslocação do casal a Lisboa.

Após dez anos de ausência do nosso país²⁴¹, Vieira da Silva chegou a Portugal via norte no dia 25 de junho. Em 27 de junho visitou a exposição pela primeira vez²⁴², tendo sido recebida com grande aparato pela imprensa e pelos protagonistas da vida cultural e artística portuguesa.

Esta visita ocorreu em mais um dia de grande afluência de público à exposição²⁴³, o que de alguma forma intimidou a pintora, tendo esta comparecido na FCG apenas ao final da tarde, vestida com “uma saia preta, quase «maxi» e, por cima, uma cabaia de um estampado de grandes flores mal delineadas nas cores preferidas da sua pintura – o cinzento, o branco e o «beije» rosado”²⁴⁴ -, sendo recebida por José de Azeredo Perdigão.

Enquanto dava os primeiros autógrafos, no Salão Nobre da FCG, Vieira discursou brevemente²⁴⁵, perante uma pequena plateia composta por pintores, críticos de arte e representantes dos órgãos de informação. Em resposta a este breve discurso,

²⁴⁰ Carta de Arpad Szenes dirigida a Azeredo Perdigão, datada 18 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

²⁴¹ S/a. “Vieira da Silva voltou a Portugal” in periódico não identificado. 27 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/1.

²⁴² Vieira terá visitado a exposição, pelo menos, três vezes, de acordo com o artigo “Encerrou-se a Exposição Retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*. Lisboa: 5 agosto 1970.

²⁴³ De acordo com dados recolhidos em diversos artigos de jornais da época, a exposição registava uma afluência diária de perto de mil pessoas, o que nessa época constituiu um número recorde em exposições de arte contemporânea realizadas em Portugal.

²⁴⁴ S/a. “Ontem à tarde no Palácio Gulbenkian – Emocionante encontro da pintora Vieira da Silva com a pintura de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 junho 1970.

²⁴⁵ “Só posso dizer que me sinto muito feliz e muito grata à Fundação e a quantos, de algum modo, contribuíram para esta exposição que ainda não conheço mas que toda a gente diz estar maravilhosamente organizada. Mas não quero só agradecer à Fundação, na pessoa do seu ilustre presidente, o que fez por mim, ao prestar-me esta homenagem. Quero também agradecer-lhe o que faz pelos meus colegas, pelos pintores e pela pintura portuguesa, que é muito, eu bem sei.” in “Ontem à tarde no Palácio Gulbenkian – Emocionante encontro da pintora Vieira da Silva com a pintura de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 junho 1970.

José de Azeredo Perdigão agradeceu a inestimável “colaboração desinteressada”²⁴⁶ dada pela artista à Fundação, na receção aos jovens artistas bolseiros que partiam para Paris²⁴⁷.



Fig. 6 – Primeira visita de Vieira da Silva à sua exposição nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, junho 1970. Ao lado da pintora, José de Azeredo Perdigão e Madalena Perdigão. Fonte: Arquivos Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

Ainda segundo o artigo citado anteriormente, Vieira da Silva iniciou então a sua primeira visita à exposição, acompanhada pelo seu marido, por José de Azeredo Perdigão, pela esposa deste e, entre outras personalidades, pelo Professor Artur Nobre de Gusmão, pelo pintor Fernando Azevedo, pelo arquiteto Sommer Ribeiro e pelo comendador Francisco Simões²⁴⁸. A esta comitiva, juntou-se “uma multidão de

²⁴⁶ S/a. “Ontem à tarde no Palácio Gulbenkian – Emocionante encontro da pintora Vieira da Silva com a pintura de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 junho 1970.

²⁴⁷ RUIVO, Marina Bairrão (com a colaboração de Ana Vasconcelos e Melo). “Amigos de Paris” in *Amigos de Paris* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2012. Vd. também BAIÃO, Joana. “Jorge Martins em contexto. Interferências no percurso de um pintor plural” in Jorge Martins. *Interferências*, [cat. exposição]. Lisboa: FASVS/Fundação Carmona e Costa, 2017.

²⁴⁸ Francisco José Almeida Simões, casado com D. Maria Isabel de Almeida Simões, prima da pintora.

visitantes anónimos, os últimos que tinham ficado, ao fechar da galeria, que era às 20 horas”²⁴⁹.



Fig. 7 – Vieira da Silva e o marido, o pintor Arpad Szenes, junto à tela Portrait d'Arpad (1936), na primeira visita do casal à exposição da pintora nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, junho 1970. Fonte: *Au fil du temps, percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2008, p. 90. Foto CDI Global Notícias Publicações, Lisboa.

Ainda de acordo com este relato, de quando em vez a artista parou perante os seus quadros, alguns que há muito tinha esquecido²⁵⁰, outros que conseguiu identificar imediatamente e questionou também sobre a propriedade de alguns óleos e guaches (não trazia o catálogo consigo). Na galeria inferior, perante mais um conjunto dos seus quadros, parou e afirmou “Estou emocionada ... nunca tinha visto tantos quadros meus

²⁴⁹ S/a.”Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Viera da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

²⁵⁰ Questionada por um jornalista presente sobre estes quadros esquecidos e sobre se não gosta deles, respondeu “Gosto, gosto, gosto de todos. É como se perguntasse a uma mãe se gosta mais dos filhos mais bonitos... Gosto de todos. A pintura ... sai ... Às vezes é preciso deixar partir esses filhos menos belos. Nasceram assim. Por mais que se faça, não se consegue melhor deles. Fazê-los mais bonitos ...”. “Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

reunidos ... uma tão grande família, há tantos anos dispersa que aqui agora se reencontra

... »251
...



Fig. 8 – Visita da pintora Maria Helena Vieira da Silva à exposição retrospectiva da sua obra patente nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, junho 1970. Fonte: Arquivo Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

Também segundo este testemunho, a pintora acabou igualmente por parar perante duas tapeçarias executadas em Portugal (na Manufactura de Tapeçarias de Portalegre) e perante algumas provas de gravuras a buril, que ainda não conhecia, e que considerou muito bem reproduzidas e muito fiéis. Elogiou ainda a forma como estavam expostos os seus guaches, parecendo suspensos.

²⁵¹ S/a. “Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

Finalmente, a pintora deteve-se perante o óleo com o número 168 no catálogo – *Le pont sur la ville* (1962-64), tendo afirmado perante essa tela, certamente em diálogo íntimo, “faz-me medo”²⁵². Efetivamente, anos mais tarde, Arpad viria a referir que Vieira “não gosta de olhar para os quadros que faz, incomodam-na”²⁵³, ao que Vieira acrescentaria “sinto-me sempre um tanto às cegas perante o conjunto dos meus quadros. No atelier, não, sou lúcida, mas na altura da exposição é como se houvesse um véu a impedir-me de ver.”²⁵⁴



Fig. 9 – Exposição Retrospectiva Vieira da Silva nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, 1970. Vieira da Silva no meio dos convidados e do público a observar uma das suas tapeçarias, produzida na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. Fonte: Arquivos Gubblenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

²⁵² S/a. “Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

²⁵³ PHILIPPE, Anne. *O fulgor da luz. Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szekenes*. Lisboa: Edições Rolim, 1995, p. 86.

²⁵⁴ S/a. “Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

Esta primeira visita, certamente bastante emotiva e ao mesmo tempo fatigante, terminou com uma sessão de autógrafos, perante uma multidão, tendo durado mais de 40 minutos.²⁵⁵



Fig. 10 – Sessão de autógrafos, no final da primeira visita de Vieira da Silva à sua exposição retrospectiva na FCG, Junho 1970. Fonte: Arquivos Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

A 1 de julho, Vieira da Silva acompanhada de Arpad, de familiares próximos e de José de Azeredo Perdigão e esposa, deslocou-se ao Palácio Nacional de Belém e inscreveu-se no livro de cumprimentos ao Chefe de Estado.²⁵⁶

A Fundação Calouste Gulbenkian homenageou a pintora e o seu marido em receção realizada a 3 de julho no piso superior do edifício sede. Nessa ocasião, reuniu o Conselho de Administração da Fundação cerca de duas centenas de pintores, escultores,

²⁵⁵ S/a. "Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição", periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

²⁵⁶ S/a. "Vieira da Silva inscreveu-se no livro de cumprimentos ao Chefe de Estado". Periódico não identificado. 2 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/7.

críticos, escritores e outras personalidades ligadas ao mundo das artes.²⁵⁷ Entre os convidados desta recepção estiveram ainda o Embaixador da França em Lisboa, o Secretário de Estado da Agricultura, o Diretor-Geral das Alfândegas, colecionadores que cederam obras para a exposição retrospectiva, personalidades que colaboraram na elaboração do catálogo e no número da revista *Colóquio* de homenagem a Vieira da Silva.²⁵⁸ (o convite para esta recepção é reproduzido no Anexo VI)

Na segunda semana de julho, Jorge de Brito (coleccionador de arte que à altura já possuía uma vasta coleção de quadros de Vieira da Silva) convidou a artista e o marido para almoçar na sua casa de Cascais. Neste almoço, o colecionador ofereceu a Vieira uma obra da sua coleção, intitulada *Rua da Esperança* (1941), pintada pela artista durante a sua estadia no Rio de Janeiro. Nessa ocasião foi referida a ideia de criação de



Fig. 11 – Visita da pintora Maria Helena Vieira da Silva à casa de Jorge de Brito, Julho 1970. Fonte: *Revista L+Arte*, 11 janeiro 2011.

²⁵⁷ S/a. “Vieira da Silva e Arpad Szenes foram homenageados com uma recepção pela Fundação Gulbenkian”, periódico não identificado, 4 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/13.

²⁵⁸ Idem.

uma galeria ou museu consagrado à pintora, para o qual o colecionador estaria disposto a colaborar disponibilizando a sua coleção.²⁵⁹

A exposição foi visitada por inúmeras entidades oficiais nacionais (entre as quais o Presidente do Conselho e o Secretário de Estado da Informação e Turismo) e estrangeiras, bem como por escritores, pintores e escultores e críticos de arte. Para além de uma quantidade imensa de gente anónima, entre os visitantes figuraram igualmente diretores de museus estrangeiros, escritores e críticos europeus.²⁶⁰

III.3. Análise da exposição

III.3.1. Protagonistas

Tendo em consideração o exposto no ponto III.1., no nosso entender os protagonistas de primeiro plano no contexto da organização da exposição *Vieira da Silva* são claramente a artista, José de Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian e Guy Weelen, secretário e amigo íntimo da pintora e do seu marido Arpad Szenes, que foi o comissário da exposição.

Mas outras personalidades tiveram um papel ativo na preparação da exposição de Lisboa, nomeadamente Artur Nobre de Gusmão (diretor do Serviço de Belas Artes), o arquiteto José Sommer Ribeiro²⁶¹ (diretor do Serviço de Exposições e Museografia), e o pintor Fernando de Azevedo²⁶² (funcionário superior do Serviço de Belas Artes), que assumiram importante papel na fase de organização e preparação da mostra, nomeadamente no que diz respeito à sua produção e montagem.

Na documentação consultada não encontramos informações detalhadas sobre a intervenção específica de cada um destes protagonistas. Contudo, a análise dos

²⁵⁹ S/a. “Um museu da cidade ou uma Galeria-Museu Vieira da Silva ?” in periódico não identificado, 11 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG-Biblioteca de Arte, DM 461/16.

²⁶⁰ S/a. “Encerrou-se a Exposição Retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*. Lisboa: 5 agosto 1970.

²⁶¹ **José Aleixo da França Sommer Ribeiro** (1924-2006), arquiteto formado na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Entre outros cargos, foi diretor do Serviço de Exposições e Museografia e do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (1983-1994). Foi igualmente diretor e administrador da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva (1994-2006).

²⁶² **Fernando José Neves de Azevedo** (1923-2002), pintor português. Formado na Escola de Artes Decorativas de António Arroio, em Lisboa, participou no início do movimento neorrealista em Portugal, tendo sido em seguida um dos cofundadores do Grupo Surrealista de Lisboa. Foi igualmente crítico de arte, tendo sido consultor artístico da *Colóquio- Revista de Artes e Letras*. Ocupou cargos de assessor e de direção no Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

documentos leva-nos a concluir que os aspetos de carácter mais institucional terão sido assumidos, para além de Azeredo Perdigão, por Artur Nobre de Gusmão, que terá sido o interlocutor principal de Guy Weelen no que concerne a todos os assuntos diretamente relacionados com a montagem da exposição. Sommer Ribeiro, também participou nas reuniões com Guy Weelen e terá eventualmente tido também participação ativa na logística associada à montagem da exposição nas novas Galerias de Exposições Temporárias da FCG. Fernando de Azevedo terá estado igualmente envolvido na montagem geral da exposição e em muitas das atividades relacionadas, nomeadamente enquanto participante numa das mesas-redondas e na organização das visitas guiadas.

Guy Weelen, após a sua primeira visita à FCG, realizada em março de 1969, em carta dirigida a Artur Nobre de Gusmão²⁶³, agradeceu o acolhimento que teve em Lisboa e referiu a relevância dos contactos desenvolvidos com três colaboradores da FCG (Sommer Ribeiro, Fernando de Azevedo e “Madame Gomes Ferreira”²⁶⁴).

Guy Weelen escreveria mais tarde a Azeredo Perdigão exprimindo a sua gratidão e boas memórias associadas à exposição de Vieira em Lisboa, agradecendo a confiança por lhe ter sido atribuída a organização, enaltecendo igualmente o trabalho que foi possível desenvolver com os colaboradores da FCG²⁶⁵. Por sua vez, Azeredo Perdigão responderia a esta missiva, agradecendo o trabalho de Guy Weelen e realçando a grande receptividade da exposição junto do público e da crítica, bem como o agrado que tinha obtido junto da artista²⁶⁶.

Quem também acabou por ter algum protagonismo na organização da exposição de Lisboa foi Mário Cesariny, artista e amigo da pintora. Em carta dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de janeiro de 1970, Cesariny referiu que a exposição

²⁶³ Carta de Guy Weelen a Artur Nobre de Gusmão. 28 março 1969. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

²⁶⁴ Muito provavelmente referência a **Maria Teresa Gomes Ferreira** (n. 1925) que foi conservadora chefe (1960-1972) e posteriormente diretora do Museu Gulbenkian (1972-1998). *Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006), Factos e Números*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p.738.

²⁶⁵ “Tout d’abord, je dois vous dire combien j’ai été sensible à l’accueil qui ma été réservé par les différentes responsables de la Fondation el la joie que j’ai eu à travailler dans une entent parfaite avec l’équipe du service des Beaux-Arts. J’ai trouvé Monsieur Sommer Ribeiro, Monsieur Nobre de Gusmão et Monsieur Azevedo, des collaborateurs aussi enthousiastes que moi pour réaliser l’exposition Vieira da Silva. Les uns et les autres, nous avons mis tout notre cœur et, pour ma part, une ardeur quelquefois trop grande”. Carta de Guy Weelen dirigida a José de Azeredo Perdigão. 3 de julho 1970. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

²⁶⁶ “... agradecer a valiosa colaboração que nos prestou e acrescentar que a exposição continua a ser um grande sucesso e D. Maria Helena Vieira da Silva regressou a Paris plenamente satisfeita com a maneira como, pessoalmente, foi recebida em Portugal e a sua extraordinária obra de pintura foi compreendida pela crítica e pelo público em geral”. Carta de José de Azeredo Perdigão a Guy Weelen. 18 julho 1970. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

itinerante de Vieira da Silva, tal como apresentada através do catálogo da exposição de Paris, “é bastante mais restrita do que aquela, organizada há seis anos, que foi levada a Grenoble e a Turim”²⁶⁷. Nessa carta Cesariny, refere a seleção algo limitada de obras que haviam sido selecionadas e apresentadas na exposição de Paris, e indica um conjunto de telas que seriam as obras “verdadeiramente indispensáveis ao conhecimento mais completo do encontro do pintor consigo próprio”²⁶⁸ (o artista refere ter selecionado vinte obras, mas efetivamente na sua carta só apresenta dezoito).

De acordo com Cesariny, a apresentação destas obras justificar-se-ia pelo facto de o público português estar até esse momento “na mais cândida ignorância da importância e da extensão profunda da démarche de Vieira, (...), seja do ponto de vista histórico (da evolução dessa pintura), seja do ponto de vista poético (seu real conseguimento e afirmação)”²⁶⁹.

Assim sendo, da fase inicial da obra da artista, Cesariny indicou *La grille ou Villa des Camélias* (1931), propriedade da artista (“revela o problema do espaço pela primeira vez exposto à obra de Vieira”²⁷⁰), *Le cortège* (1934), igualmente propriedade da artista, que apresenta sinais iniciais do gosto da artista pela “divisão sintética e da sucessão infinita”²⁷¹, *La sirène* (1936), também pertencente a Vieira, pintada, formando quadratura, o verso de Camões “Onde pode acolher-se um fraco humano” e *Le jeu de cartes* (1937), pertencente à Galeria Jeanne Bucher, que fora apresentada na exposição de Turim, e que considera “uma tela fundamental na obra de Vieira”²⁷². De telas pintadas em Lisboa, indicou *La table ronde* (1940), pertença da artista e igualmente apresentada em Turim.

Adicionalmente, Mário Cesariny sugeriu a integração de um conjunto de telas, datadas de finais dos anos quarenta e cinquenta, quer pertencentes à artista, quer a coleções estrangeiras. Entre estas encontramos *Place de Lisbonne* (1945), *La ville rouge* (1947), *Les tisserands* (1936-48), *La véranda* (1948), *Bibliothèque* (1949), *Échec et mat* (1949-50), *L’atelier a l’harmonium* (1950) - considerado por Cesariny “muito

²⁶⁷ Carta de Mário Cesariny a Artur Nobre de Gusmão. 20 janeiro 1970. Lisboa: Arquivo FCG. SBA 15366.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ Idem, ibidem.

²⁷⁰ Idem, ibidem.

²⁷¹ Idem, ibidem.

²⁷² Idem, ibidem.

importante para a compreensão e para a admiração de Vieira”²⁷³ - , *La chapelle gothique* (1951), *Sylvestre* (1953), - em seu entender “uma das mais belas telas de Vieira”²⁷⁴ -, *La digue* (1953), *La pianiste* (1954), *Bibliothèque* (1955), e finalmente *Port Illuminé* (1956). O artista, contudo, chamava a atenção para o facto de duas destas dezoito telas não estarem em Paris por essa altura: *La vèranda* (1948), pertencente ao Musée des beaux arts de Lyon e *La chapelle gothique* (1951), propriedade de uma coleção particular de Basileia.

Cesariny disponibilizou igualmente a sua “influência de ordem pessoal junto do pintor”, para que estas obras pudessem vir a engrandecer a exposição de Lisboa. Este contributo e a disponibilidade demonstrada por este artista pode ser interpretada não apenas como um reflexo da genuína admiração que tinha por Vieira, mas também como um desejo de agradecimento à Fundação que muito o ajudou, enquanto bolseiro em Paris. A este respeito, escreve nesta carta: “tudo o que, sobre a obra de Vieira sei, à Fundação o devo, que me permitiu estudá-la”²⁷⁵.

Tal como o autor indicou, esta carta e o seu conteúdo não foram discutidos previamente com Guy Weelen, mas eventualmente terá chegado ao conhecimento deste, pois mais de metade das obras indicadas por Cesariny, principalmente as que pertenciam à artista, o que facilitava o empréstimo, acabaram por enriquecer a retrospectiva de Lisboa.

Cesariny, profundo conhecedor da obra da artista, teria porventura desejado ter um papel mais interventivo na organização da exposição de Lisboa, em 1970. Nesse mesmo ano, acabou por estar envolvido na organização de uma outra exposição de Vieira, esta realizada na Galeria São Mamede, de que adiante falaremos.

²⁷³ Carta de Mário Cesariny a Artur Nobre de Gusmão. 20 janeiro 1970. Lisboa: Arquivo FCG. SBA 15366.

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ Idem, ibidem. Cesariny foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, na área da crítica de arte, na década de 1960 (os processos relativos à sua bolsa têm como datas limite 1963-1970). A sua bolsa tinha como principal objetivo a recolha de elementos para a realização de uma biografia de Maria Helena Vieira da Silva. Na sequência da sua longa investigação e do convívio com Vieira da Silva e Arpad Szenes, Cesariny viria a publicar *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa* (1984).

III.3.2. Obras expostas

Desde que assumira o objetivo de realizar uma exposição dedicada a Vieira da Silva, a FCG defendeu que, devido ao seu caráter retrospectivo – e por ser um evento inédito em Portugal – “a exposição de Lisboa não se limitaria a ser uma mera repetição das anteriores”²⁷⁶. Deste modo, decidiu desde logo que deveria ser apresentado um conjunto mais vasto das obras da pintora, comportando um núcleo com as obras de Lisboa e de Paris, a partir de 1936²⁷⁷, e um outro em que seriam reunidos diversos guaches da artista existentes em Portugal. Na prática, a cronologia da montagem portuguesa viria a recuar até 1930, data do trabalho mais antigo que foi exposto (*Le violonceliste*, 1930, n.º 1 do catálogo).

O desejo de apresentar uma mostra mais extensa do que a apresentada em Paris, Roterdão, Oslo e Basileia, implicou seguramente o surgimento de algumas dificuldades relacionadas com a reunião de outros quadros que se encontravam dispersos por museus de vários países e pelas casas de colecionadores, essencialmente da Europa e dos Estados Unidos. Segundo a própria artista, muitos destes museus e colecionadores não possuíam mais do que dois quadros seus²⁷⁸.

Ainda assim, na exposição apresentada na FCG viriam a ser apresentadas 202 obras, número consideravelmente superior em relação às montagens anteriores: em Paris foram apresentadas 87 obras; em Roterdão, estiveram expostos 78 trabalhos da artista; em Oslo, o número de obras exibidas aumentou para 85, devido à integração de 7 obras pertencentes a colecionadores noruegueses²⁷⁹; em Basileia, o número de trabalhos expostos reduziu-se para 76.

Numa fase inicial de preparação da exposição, Guy Weelen recomendou a inclusão de 77 dos 87 quadros apresentados em Paris. Porém, efetivamente só

²⁷⁶ Inf. n.º 81/68, 22 março 1968. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

²⁷⁷ Efetivamente o período da obra da artista apresentado na exposição de Lisboa foi bastante mais vasto, uma vez que incluiu obras produzidas a partir de 1930. [nota do autor]

²⁷⁸ ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris – Vieira da Silva, Artistas – Escândalo das consciências”. *Diário de Notícias*, 2 março 1967.

²⁷⁹ As obras acrescentadas na exposição de Oslo foram: *Le Piano* (1950), *Composition* (1950-1952), *Composition* (1956), *La maison rouge* (1962), *Composition* (1968), *Sen titre, Port de Lisbonne* (s.d.), *Montage en Folie* (s.d.). As duas últimas obras não são identificáveis no Catálogo Raisonné.

conseguiu a cedência de 75, uma vez que os 12 restantes haviam sido emprestados pelos seus proprietários exclusivamente para a exposição parisiense.²⁸⁰

As obras apresentadas na exposição retrospectiva de Lisboa foram enviadas para a Gulbenkian em diferentes momentos, em datas que desconhecemos (a listagem desses envios consta do Anexo V). Num primeiro envio terão sido recebidas as obras maioritariamente provenientes do ateliê da artista. A segunda remessa incluiu obras cedidas pela Galerie Jeanne Bucher e por coleções estrangeiras e portuguesas. Por fim, no terceiro envio, foram recebidas as obras que integravam a exposição itinerante.

Assim, o aumento do número de trabalhos apresentados em Lisboa deveu-se essencialmente à cedência de muitas obras provenientes do ateliê da artista, das galerias Jeanne Bucher e Knoedler, de museus europeus e norte-americanos e de coleções portuguesas. Destas últimas, destaquem-se as obras cedidas por Jorge de Brito – que foi o colecionador particular que mais obras emprestou para a exposição, num total de 15 quadros – e pela própria FCG – que exibiu três quadros adquiridos em 1968 em Paris²⁸¹ - *Les degrés* (1964), *Landgrave* (1966) e *L'air du vent* (1966)²⁸² - , bem como uma tapeçaria datada de 1968 (nº 193 do catálogo).

Duas destas obras – *Les degrés* (1964) e *Landgrave* (1966) – haviam sido solicitadas pelo CNAC para exibição na mostra inicial da exposição retrospectiva no Musée national d'art moderne de Paris. A FCG confirmou a disposição de cedência dessas obras, mas informou que, devido a compromissos já existentes, nomeadamente com a inauguração da sua nova Sede e Museu, tal empréstimo só seria possível em data posterior a 15 de outubro de 1969 e por um período não superior a quatro ou cinco meses, o qual naturalmente se mostrava desajustado ao período durante o qual iria

²⁸⁰ As obras que foram emprestadas apenas para a exposição no Musée national d'art moderne foram: *Les drapeaux* (1939), *La forêt des erreurs* (1941), *Peinture* (1949), *La foule (Hall de gare)* (1949), *Interieur rouge* (1951), *Composition blanche* (1953), *Le metro aérien* (1955), *La ville grise* (1956), *Coucher de soleil* (1957), *Sirènes* (1957), *Nuit d'hiver* (1962) e *Nuit et jour* (1963).

²⁸¹ De acordo com informação disponibilizada em URL: www.gulbenkian.pt/cam/collection-item, consultado em 18 de março de 2017.

²⁸² Estes três quadros, bem como a litografia *A Multidão* (não datada) e a serigrafia *Grande Paisagem Barroca* (não datada), foram expostos pela FCG na exposição *Aquisições da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris*, Lisboa, 1969. Nesta mostra, que teve lugar na antiga Galeria de Exposições Temporárias da FCG, foram ainda apresentadas obras de Columbano, Sousa Lopes, Francisco Smith e Amadeo de Souza Cardoso, todas adquiridas pela FCG em Paris, em distintas ocasiões.

decorrer a exposição itinerante. Estas obras acabaram por estar expostas na exposição itinerante, mas apenas a partir da exposição de Roterdão.²⁸³

No Anexo I, apresentamos a listagem de todas as obras que integraram a exposição de Lisboa, a respetiva comparação com as obras expostas nas várias edições da exposição itinerante realizadas durante os anos de 1969 e 1970, bem como, a respetiva data de produção, características técnicas e proprietário à data.

A presença de obras de Vieira da Silva provenientes de vários museus e galerias espalhados pelo mundo demonstrava bem, já nessa altura, a universalidade da obra da pintora. Entre outros, encontravam-se representados a Galerie Jeanne Bucher (que cedeu um total de 13 quadros), o Musée national d'art moderne de Paris, a Tate Gallery de Londres, o Museu de Arte de S. Francisco, o Museu de Belas-Artes de Lausana, o Art Center de Minneapolis, o The Solomon R. Guggenheim Museum de Nova Iorque, a Galeria M. Knodler de Nova Iorque e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Por ocasião da conferência de inauguração da exposição de Lisboa, Guy Weelen, declarou que esta mostra era “a maior até agora organizada em todo o mundo e dedicada a Vieira da Silva”²⁸⁴, incluindo “duzentas telas expostas que foram criadas entre 1930 e 1970”²⁸⁵ e “30 inéditos que vieram, diretamente, do ateliê da artista.”²⁸⁶

Devido ao aumento de obras expostas, ao contrário das montagens anteriores, na exposição de Lisboa o público teve oportunidade de contactar com um conjunto significativo de obras do período inicial do trabalho de Vieira da Silva: quinze telas, na sua maioria pintadas a óleo, representativas de um período mais figurativo, evocativo das primeiras experiências na busca de uma estética própria. Entre estas encontramos, entre outras, *Le violonceliste* (1930), *Marseille* (1931), *Les balançoires* (1931), *Le quai de Marseille* (1931) e *Villa des camélias* (1931).

Em seguida, encontramos *Atelier, Lisbonne* (1934), a primeira obra a ser apresentada, em termos cronológicos, nas exposições anteriores, bem como alguns outros trabalhos realizados durante esse curto período de estadia em Lisboa.

²⁸³ Estas telas constam da lista de obras do catálogo da exposição de Paris, mas efetivamente não foram apresentadas nessa mostra.

²⁸⁴ S/a. “Inaugurada na Fundação Gulbenkian pelo Chefe de Estado a maior exposição mundial até agora realizada da artista Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 21 junho 1970.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ S/a. “A maior exposição de Vieira da Silva até hoje organizada no mundo – foi hoje inaugurada em Lisboa” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto: 21 junho 1970.

Do período seguinte, marcado pelo regresso a Paris, e pelo início da relação profissional com Jeanne Bucher, encontramos trabalhos cedidos por esta galeria exclusivamente para a montagem de Lisboa: *La Scala ou Les Yeux* (1937) e *Le jeu de cartes* (1937).

Durante a estadia no Rio de Janeiro, a pintora realizou muitos trabalhos executados a guache²⁸⁷ que, por cedência da artista, foram integrados na exposição de Lisboa. Nesse período, Vieira pintaria também alguns óleos, mais tarde considerados obras de referência da artista, como *La partie d'échecs* (1943) e *Liberation de Paris* (1944).

Outro elemento que distinguiu a exposição da FCG das mostras anteriores, foi a apresentação de um conjunto elevado de guaches, aguarelas e têmperas, realizados pela pintora na primeira metade dos anos 50, e que vieram a compor o núcleo expositivo dedicado a este tipo de obras. A proveniência destes trabalhos é diversa: coleção da artista, coleções privadas portuguesas e estrangeiras e empréstimos feitos por amigos da pintora (João Gaspar Simões, Manuel Cargaleiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros).

Representativos do período posterior a 1960, predominam os trabalhos a óleo, grande parte expostos nas cidades onde foi apresentada a exposição itinerante. Lisboa teve o privilégio de ver bastantes telas acrescentadas às apresentadas nas retrospectivas anteriores, quer trabalhos recentes provenientes do ateliê da artista, quer de coleções portuguesas, nomeadamente algumas obras entretanto adquiridas por Jorge de Brito.

Na exposição de Lisboa estiveram igualmente expostas 5 tapeçarias, peças de grande porte, exclusivamente apresentadas na montagem da FCG. Segundo os registos, a sua inclusão ficou inicialmente condicionada à possibilidade de a Manufactura de Portalegre (empresa que produziu as tapeçarias) “ter concluída a execução se não de todos os quatro cartões da artista, que possui, pelo menos parte”²⁸⁸.

²⁸⁷ A este respeito, Vieira viria a referir anos mais tarde: “Portinari morreu envenenado pelas suas tintas. O que não é de espantar. No Brasil, o uso de terebentina, com o calor, era muito asfixiante. A primeira vez que a utilizei, talvez não tenha ficado doente, mas fiquei incomodada, mal disposta. É uma das razões por que pintei pouco a óleo no Rio. Tinha medo de me servir da terebentina. Preferia o guache. Ficava mais descansada.” WEELEN, Guy. “Vieira au fils des jours. Éclats multiples pour une esquisse de portrait” in *Vieira da Silva – Monographie*. Genève: Skira, 1993, p.30.

²⁸⁸ Inf. nº 26/70, 4 fevereiro 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, Cota 15366.

III.3.3. Circuito e narrativa expositiva

A documentação relacionada com o circuito expositivo da exposição de Lisboa é relativamente escassa. Porém, alguns documentos existentes no arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian (incluindo fotografias e plantas), bem como os numerosos artigos que foram então publicados na imprensa nacional, facultaram-nos alguns elementos relacionados com a montagem da exposição.

Uma primeira análise dos documentos consultados permite-nos verificar que a exposição foi estruturada em torno de núcleos construídos em função das diferentes fases do trabalho de Vieira, procurando criar uma comunicação entre as telas expostas nos diferentes núcleos, função de possíveis afinidades estéticas, sendo dessa forma sugeridas ao visitante.

Jean-François Jaeger, em artigo publicado na revista *Colóquio* em junho de 1970, refere que a montagem pretendeu espelhar o facto de a exposição ser dedicada ao trabalho de uma artista viva e em plena evolução criativa: assim, a expografia terá sido organizada de forma a destacar os formatos, volumes, as tonalidades e tensões das várias obras, numa estrutura labiríntica que remete para o próprio trabalho de Vieira.²⁸⁹

Embora não nos faculte informação relevante para este estudo, reproduzimos nas figuras 12 e 13 as plantas dos espaços onde foi montada a exposição (Galerias de Exposições Temporárias, pisos 1 e 0), com indicação do circuito expositivo.

²⁸⁹ JAEGER, Jean-François. “Vieira da Silva à Lisbonne” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.48. [tradução do autor]

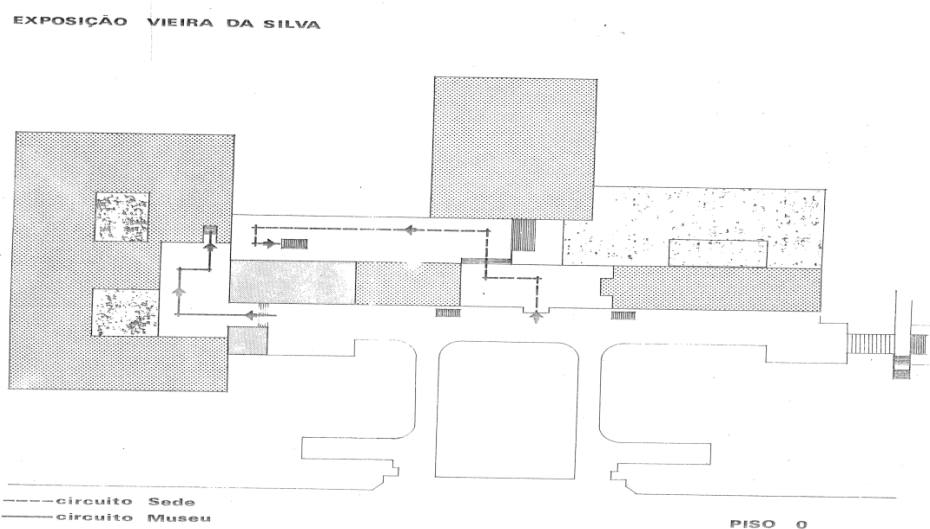


Fig. 12 – Planta da Exposição Retrospectiva Vieira da Silva, FCG, 1970 (Piso 0). Fonte: Arquivo Gulbenkian.

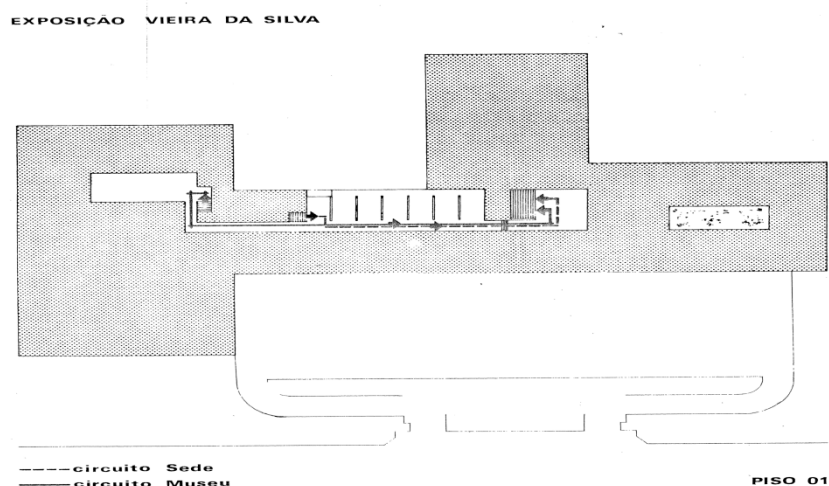


Fig. 13 – Planta da Exposição Retrospectiva Vieira da Silva, FCG, 1970 (Piso 1). Fonte: Arquivo Gulbenkian.

Através destas plantas, ainda que de forma não totalmente clara, é possível concluir-se que, tal como se anunciava no jornal *A Capital*, a exposição podia “visitar-se por dois circuitos, um pelo museu e outro pela entrada principal da Fundação.”²⁹⁰

²⁹⁰ S/a. “A Exposição de obras de Vieira da Silva” in *A Capital*. Lisboa: 20 junho 1970.

Um artigo publicado na revista *Colóquio*²⁹¹ em junho de 1970, da autoria de Fernando Guedes, em que é apresentada uma planta do primeiro piso da exposição e respetivo esquema de leitura crítica, na perspetiva do autor, permite-nos uma maior aproximação à forma como foi apresentada, no espaço das Galerias de Exposições Temporárias, a exposição das obras de Vieira da Silva.



Fig. 14 – Exposição Retrospectiva *Vieira da Silva* nas Galerias de Exposições Temporárias da FCG, 1970. Aspeto das salas do primeiro piso. Fonte: *Vieira da Silva – Monografia*. Genève: Skira, 1993, p.446.

Informa-nos Guedes que a exposição se desenvolve num espaço de cerca de dois mil metros quadrados, composto por dois pisos, tendo as pinturas a óleo sido apresentadas na grande galeria, e os pequenos formatos, essencialmente guaches e têmperas, remetidos para o piso inferior. A tapeçaria, foi colocada no hall que permitia o acesso à zona de congressos, procurando servir de elemento de ligação com as outras áreas da exposição. Segundo o crítico, estas soluções refletem “uma grande justeza de arrumação e a valorização ordenada das peças expostas”²⁹², tendo sido na sala principal, onde foram expostos os óleos, que existiu maior “preocupação de apresentar Vieira da Silva com a dignidade, clareza, didactismo e espectacularidade que a própria obra da artista recomendava ou impunha”²⁹³.

²⁹¹ GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p. 50.

²⁹² Idem.

²⁹³ Idem, *ibidem*.

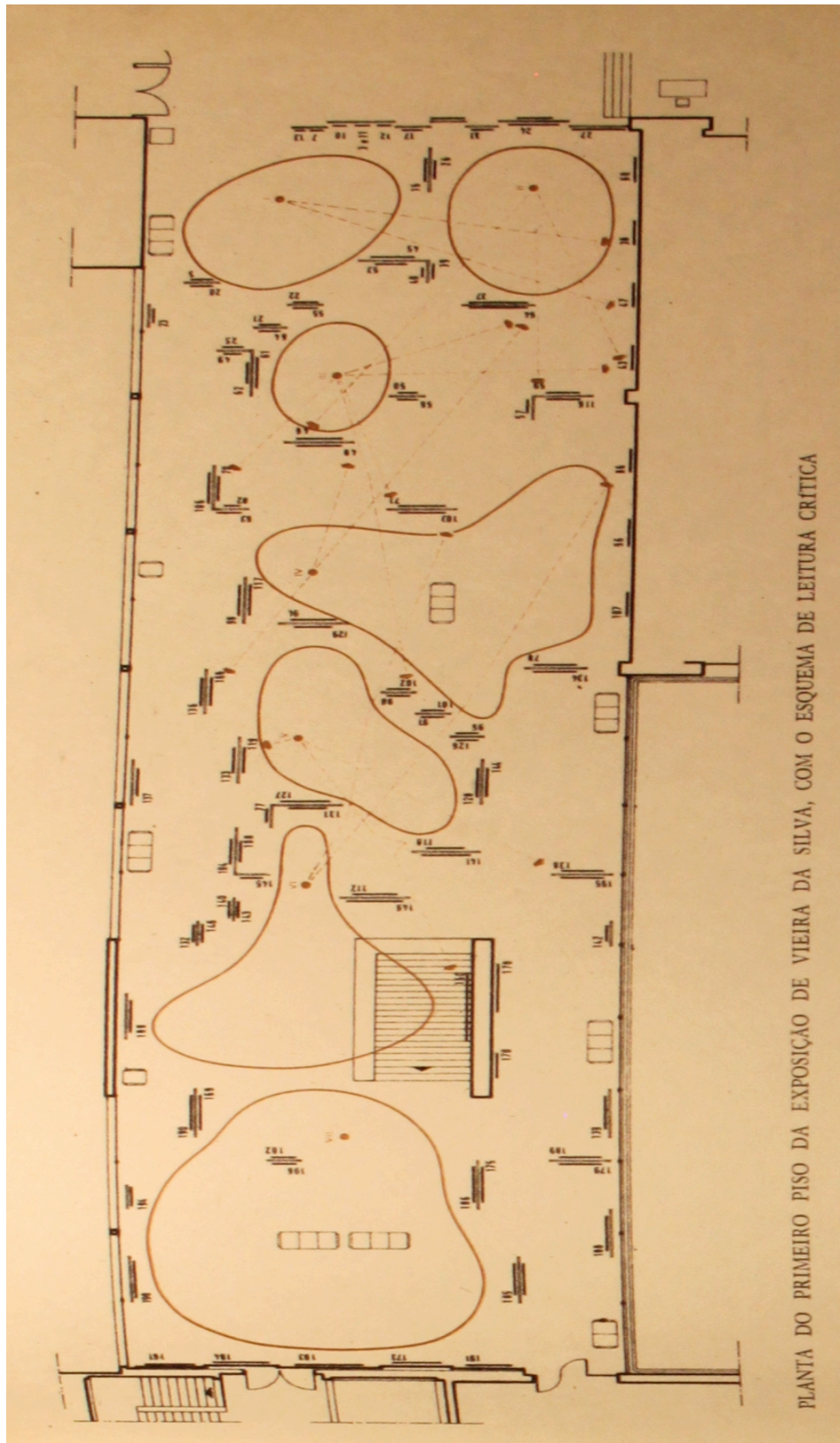


Fig. 15 – Planta do primeiro piso da Exposição Vieira da Silva, FCG, 1970, com esquema de leitura crítica. Fonte: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.5.

Fernando de Azevedo, por ocasião da mesa-redonda organizada pela AICA, referiu-se à montagem adotada para a exposição, nomeadamente “ao cuidado que houve com a mesma no sentido de que ela tivesse um carácter essencialmente de leitura didáctica”²⁹⁴.

Por sua vez, Jean-François Jaeger refere que nos caminhos de descoberta que são propostos, parece que as telas são agrupadas de forma temática, por afinidade ou disparidade de estilo e de espírito, sem ligação cronológica demasiado sistemática. O galerista destaca ainda o facto de cada tela parecer esperar pelo visitante num lugar precisamente escolhido, quase como sendo a última da visita, cativando o espírito do visitante para novas descobertas. E conclui o seu texto afirmando que nas salas da FCG esteve instalado o espírito de Vieira da Silva.²⁹⁵



Fig. 16 – Aspecto da Exposição Retrospectiva de Vieira da Silva, FCG, 1970. Primeiro piso. Fonte: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.50.

²⁹⁴ “Mesa redonda sobre a obra de Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian”. Periódico não identificado, 7 agosto 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG-Biblioteca de Arte, DM 461/33.

²⁹⁵ JAEGER, Jean-François. “Vieira da Silva à Lisbonne” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.48. [tradução do autor]

Já Pedro Vieira de Almeida²⁹⁶ destacou que, para além de ser quantitativamente muito representativa, esta exposição distinguia-se por apresentar a obra de Vieira da Silva de “maneira criticamente tão exigente, responsável e adulta”²⁹⁷. Para este autor, mais interessado em apresentar a perspetiva de enquadramento da pintura no conjunto arquitetónico, a exposição foi montada com vários “ambientes-núcleo” coerentes, apresentando uma constituição fluída de percursos “com aberturas perspécticas para outros pontos do conjunto (...) que assim permitem e propõem um situar permanente, de cada momento do percurso, em relação ao todo”²⁹⁸. Desta forma, ao espetador não seria permitido o repouso numa visão automática e passiva das telas, sendo antes convidado à descoberta de nexos de leitura entre as diferentes obras expostas.

No texto de Fernando Guedes acima referido, é apresentada uma descrição e leitura crítica dos diversos núcleos que constituíam a montagem do piso 1. Pela sua importância, nos próximos parágrafos iremos dar atenção a este testemunho, confrontando o mesmo com algumas fotografias da exposição.

De acordo com esta descrição, na entrada encontrava-se um primeiro núcleo de pinturas, realizadas na sua maioria entre 1931 e 1934, onde era possível encontrar *Les balançoires* (1931), *La grille ou Villa des Camélias* (1931) e, em destaque, *Atelier, Lisbonne* (1934).

²⁹⁶ **Pedro Vieira de Almeida** (1933 – 2011), arquiteto formado na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Em 1965, foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em Inglaterra, para a realização do “Estudo das relações entre o espaço da arquitectura e o comportamento”. Publicou *História da Arte Moderna* (1986) e participou em numerosos seminários, conferências, encontros e debates.

²⁹⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de. “A propósito da retrospectiva de Vieira da Silva” in *Arquitectura*, N. 116. Lisboa: julho/agosto 1970, p. 166-167.

²⁹⁸ Idem, *ibidem*.

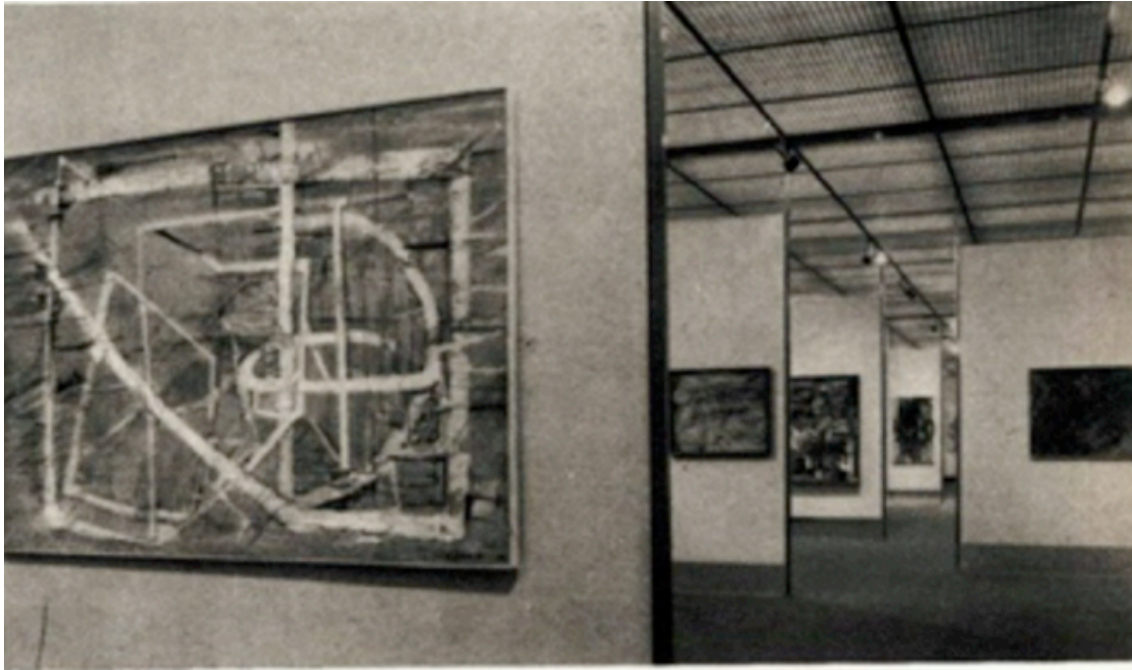


Fig. 17 – Aspeto do primeiro piso da exposição retrospectiva *Vieira da Silva*, FCG, 1970. Em primeiro plano, a tela *Les tisserands*, 1936-1948 (nº45 no catálogo). Fonte: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.50.

Em confronto com este primeiro núcleo, o visitante podia desde logo descobrir expostos, na parede fronteira, os trabalhos *La partie d'échecs* (1943) e *Les joueurs de cartes* (1947-48), que faziam parte já do núcleo seguinte.

No segundo núcleo da exposição, onde se “mostra o desenrolar do caminho para a interioridade fechada do espaço”²⁹⁹, era possível observar *Les oiseaux* (1939) – segundo Guedes “absurdamente encarcerados”³⁰⁰ – e em seguida os primeiros “azulejos”³⁰¹ de *Le jeu de cartes* (1937), as duas telas referidas no parágrafo anterior e *Echec et mat* (1949-1950), que encerrava este ciclo.

Ainda neste núcleo, segundo Guedes, o espetador era sacudido pela violência pictórica de *Le désastre ou La guerre* (1942), e por um conjunto de quadros de grande dimensão onde se encontrava *Enigme* (1947), *Composition, (le rêve)* (1949-1950) e *Couloir sans limites* (1942-48).

²⁹⁹ GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho, 1970, p. 51.

³⁰⁰ Idem.

³⁰¹ Idem, *ibidem*.



Fig. 18 – Aspeto do primeiro piso da exposição retrospectiva Vieira da Silva, FCG, 1970. À esquerda, em primeiro plano, é possível identificar a tela *Composition (Le rêve)*, 1949-1950 (n.º 59 no catálogo). Fonte: *Arquitectura*, N. 116. Lisboa: julho/agosto 1970, p. 167.

O terceiro núcleo da exposição era formado pela “região das extremas profundidades interiores e do vazio absoluto (...) clímax de angústia; aquele é o mundo onde não é possível viver, é o mundo onde o espírito se apavora ...”³⁰². Entre as obras escolhidas para integrar este núcleo, destaque para *Chambre grise* (1950) e *Bibliothèque* (1949). Mais adiante, *Le promeneur invisible* (1949-1951), obra que “é só promessa de que a obsessão do espaço fechado se prolonga, agora não num espaço único, sala ou cela, mas multiplicado em salas, celas, que utilizam todo o espaço ...”³⁰³. À direita encontravam-se *Hiver* (1951) e em seguida *La ville brûlée* (1955), colocados como elementos de ligação com o núcleo seguinte.

No quarto núcleo, “à asfixia substituiu-se a dureza”³⁰⁴. Aqui, “o delicado sinal que se estadeava nas telas, preenchendo as fendas, ocupando espaço sem que a sua presença se fizesse sentir, é agora a fonte donde emerge o próprio quadro – e, ampliado, (...), ele é o próprio quadro, domina todo o espaço pictórico”³⁰⁵. Neste núcleo

³⁰² GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho, 1970, p. 51.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ Idem, *ibidem*.

encontravam-se as telas *Les carreaux de Delft* (1948), *La Gare Saint-Lazare* (1949), e *Le pont sur la ville* (1962-64), quadro que já anunciava “um indício de esperança, de ar livre ainda que poluído”³⁰⁶.

Continuando o percurso, o visitante ficava seduzido “pela serenidade branca e cinza das telas”³⁰⁷ que o rodeavam, num quinto núcleo em que “o drama da condição humana persistirá, (...) mas vamos ao mais íntimo de nós buscar as justificações para a esperança”³⁰⁸. Segundo Guedes, neste núcleo era possível visualizar novamente um sinal da anterior delicadeza da pintura da artista, nos azuis das telas *Le bal* (1959-1960) e *Port dans le Nord* (1957). Caminhando em frente, o visitante podia encontrar *La Tempête* (1957) e *Finistère* (1961), obra colocada sobre uma parede de cimento.

Nesta área o visitante já conseguia visualizar a parede do fundo do grande salão, onde se compunha o sexto núcleo. Deste núcleo Guedes destacou a tela *Aix-en-Provence* (1958), “inesperada presença de Cézanne no mundo de Vieira da Silva”³⁰⁹, elogiando simultaneamente o facto de os organizadores da exposição terem sido “capazes de nos mostrar, em cinco telas, como a pintora sabe dissolver os seus sinais e reconstruí-los com a força mais extraordinária”³¹⁰.

³⁰⁶ GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho, 1970, p. 51.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Idem, ibidem.

³⁰⁹ Idem, ibidem.

³¹⁰ Idem, ibidem.



Fig. 19 – Aspeto do primeiro piso da exposição retrospectiva Vieira da Silva, FCG, 1970. A segunda tela, à esquerda, é *Les Degrés*, 1964 (nº173 no catálogo), propriedade da FCG. Fonte: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970, p.50.

Para além da tela já referida, o visitante encontrava neste sexto núcleo *Les contours de l'orage* (1956), *La cascade* (1960) e *Le chemin perdu* (1960), representando etapas dessa dissolução. Já *Landgrave* (1966), quadro pertencente à FCG, “é a reconstrução espectacular, sedutora, atraente”³¹¹, que serve de porta de entrada ao último núcleo.

Segundo Guedes, o sétimo núcleo do primeiro piso da exposição retrospectiva apresentava a apoteose da obra de Vieira da Silva, representada através de obras dos últimos sete anos: “Castanhos, terras, violetas animam fortemente a última parede”³¹², sendo *Mémoire* (1966-67), um quadro “alucinante de elaboração e técnica”³¹³,

³¹¹ GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho, 1970, p. 51.

³¹² Idem.

³¹³ Idem, *ibidem*.

representativo desta última fase e ao mesmo tempo considerado pelo crítico como síntese da obra da pintora.

Pedro Vieira de Almeida, no seu artigo dedicado à montagem da exposição, apresentou uma leitura algo diferenciada da de Guedes. Para este autor a exposição estava estruturada em três grandes núcleos, representativos dos diferentes ciclos do processo de investigação da artista. Um primeiro, representativo do período em que se assiste à aquisição pela pintora do sistema de grelhas e quadrículas (*Atelier, Lisbonne*, 1934) e do sistema valor (*Le cortège*, 1934), que mais tarde se transformam em redes e valores justapostos mas não coincidentes (*Le jeu de cartes*, 1937 e *La partie d'échecs*, 1943). A este segue-se um período, coincidente com o princípio dos anos 60, em que o plano pictórico, por oposição ao período anterior da pintura-objeto, é apresentado opaco, espesso e denso (*Hiver*, 1960, *Pleine lune*, 1960 e *La cascade*, 1960) e em que a distância da tela ao ecrã, tão característica da pintura de Vieira da Silva, é eliminada, passando a própria tela a viver pictoricamente (*Finistère*, 1961). Por fim, surgem os quadros síntese da pintura da artista, dos quais Vieira de Almeida realça *Entreprise impossible* (1961-1967), em que a tela “recuperada plasticamente e agora já protagonista da própria pintura vem a ganhar volume, a encher-se e enfunar como uma vela, e se torna objecto ela própria”³¹⁴.

Referindo-se ao método expositivo, Vieira de Almeida concluiu ser “evidente em toda a exposição a existência de uma articulada e exigente estrutura interpretativa, e a par dela, e completando-a, uma não menos exigente abertura e convite ao «livre exame»”³¹⁵.

Finalmente, refira-se que, por forma a permitir a fruição dos quadros de Vieira de um modo quase solitário e intimista, à escala pessoal de cada visitante, as telas foram expostas em painéis assimétricos, criando dessa forma “zonas que habilidosamente se fecham mas jamais tanto que não suscitem o interesse pela seguinte e não permitam, em qualquer ponto, a relação com o que já se viu ...”³¹⁶.

³¹⁴ ALMEIDA, Pedro Vieira de. “A propósito da retrospectiva de Vieira da Silva” in *Arquitectura*, N. 116. Lisboa: julho/agosto 1970, p. 166-167.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ S/a. “Mesa redonda sobre a obra de Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian”. Periódico não identificado. Lisboa: 7 agosto 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG - Biblioteca de Arte, DM 461/33.

Tendo em consideração que as obras da exposição retrospectiva de Lisboa apresentavam obviamente dimensões díspares, Guy Weelen sugeriu uma apresentação³¹⁷ própria das telas, num sistema de painéis suspensos e assimétricos. Através desta montagem parece ter sido adoptado um critério expositivo diferenciado para a exposição de Lisboa, uma vez que o que nos foi possível observar, por exemplo, no método utilizado na exposição de Paris, parece corresponder a um modelo mais tradicional (Fig. 2). Refira-se por fim que, apesar de perfeitamente adaptada às intenções de Weelen, cremos que este tipo de montagem em painéis terá seguido soluções expositivas anteriormente adotadas pela FCG.

III.3.4. Edições: cartaz e catálogo

A propósito da exposição retrospectiva de Vieira da Silva – que, salientou José de Azeredo Perdigão, foi a primeira dedicada a esta artista em Portugal, destacando-se pelas suas “dimensão e características”³¹⁸ – a Fundação Calouste Gulbenkian promoveu a edição de um cartaz e de um catálogo, meios essenciais quer para a promoção geral da mostra, quer para a divulgação do trabalho da artista. O cartaz, o número da revista *Colóquio* dedicado a Vieira e, principalmente, o catálogo, são os objetos que permanecem e perpetuam a memória da exposição.

Em relação à produção do cartaz, importa destacar que este terá sido diferente do que havia sido feito em Paris. Para a exposição da capital francesa, foi feita uma “*affichette*” (cartaz), com 80 x 45 cm, com a reprodução da têmpera *L'eau* (1962), escolhida pela pintora (Fig. 20). Desta “*affichette*”, foi efetuada uma tiragem em papel normal e outra, para venda (“*affiche*”), em papel de luxo, sem texto.

³¹⁷ Excerto de carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 17 março 1970 : “Je crois qu’il faut les grouper par périodes ou affinités et les présenter sur un panneau dont la dimension sera déterminée par le groupement effectué. (...) Simple panneau d’une matière rigide, recouvert d’un papier blanc cassé (peint à la gouache car la matière est vivante), perce de fenêtres où seront placées les gouaches ou aquareles. (...) Le tout recouvert d’un verre maintenu par une légère baguette blanche ou par de petites agrafes. Chaque gouache sera étiquetée avec les précisions d’usage.” Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15330.

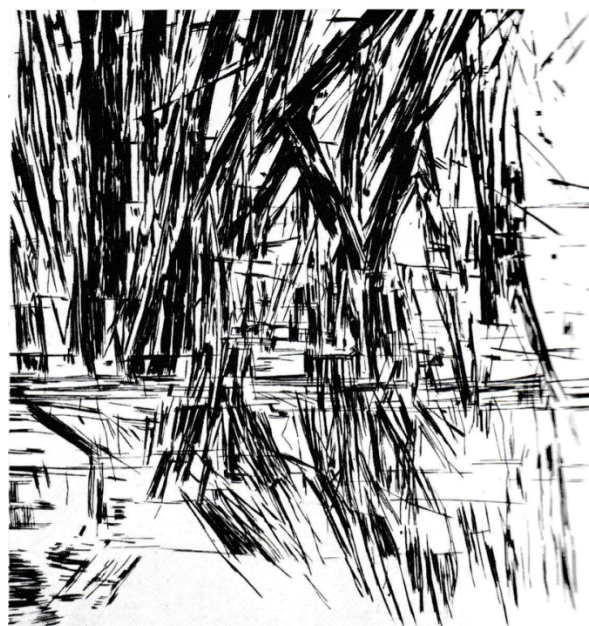
³¹⁸ Despacho do Presidente da FCG relativo à Inf. n.º 26/70, 4 fevereiro 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.



Fig. 20 – Cartaz da Exposição Retrospectiva Vieira da Silva, Musée national d’art moderne de Paris, Setembro – Novembro 1969. Reprodução editada pela FASVS.

Para a exposição de Lisboa – e depois de ter trocado impressões com a “pool”, relativas às reproduções que viriam a ser utilizadas quer nos cartazes, quer nos catálogos, fazendo depender a aceitação final de uma maior clarificação “do valor dos encargos em ambos os casos”³¹⁹ –, de acordo com a informação recolhida, cremos que terá sido escolhida a reprodução de uma gravura (original em buril sobre papel), designada *Les seigneurs de Maussane* (1961), produzida pela artista para *L’inclemence lointaine* (Fig. 21).

³¹⁹ Inf. N° 241/69, 27 agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.



Fundação Calouste Gulbenkian

Exposição
VIEIRA DA SILVA

Junho Julho 1970

Fig. 21 – Cartaz da Exposição Retrospectiva *Vieira da Silva*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
Fonte: *Vieira da Silva nas coleções portuguesas* [cat. exposição]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, abril 1987.

Na documentação consultada, foi possível encontrar uma carta do Centre national d'art contemporain (CNAC) dirigida a Artur Nobre de Gusmão, onde é referido o recebimento de um cheque no valor de 9.000FF, relativo à impressão de 1.500 “affiches”³²⁰. Não fica assim totalmente claro se, efetivamente, na exposição de Lisboa, terão sido também utilizados os “affiches” produzidos para a exposição de Paris.

Não encontramos nos arquivos consultados, nem em pesquisas feitas na internet, reproduções dos cartazes da exposição nas outras instituições que fizeram parte da itinerância. Não podemos, por isso, afirmar se foram todos diferentes, ou se o cartaz da exposição organizada pela FCG terá sido o único a distinguir-se dos demais. Na correspondência com o CNAC, consultada no Arquivo da FCG, foi possível encontrar

³²⁰ Carta do CNAC dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 20 agosto 1970. Registo SBA n° 2916/70. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

referência ao pedido de Roterdão de 1.500 “affichetes” e 500 “affiches” em papel de luxo e de Oslo para 300 “affichetes” e 50 “affiches”, sendo, nesse momento, aguardada a resposta de Basileia³²¹. Provavelmente, tratar-se-ia do mesmo cartaz utilizado na exposição de Paris, tal como foi proposto para utilização na exposição da FCG.

Em relação ao catálogo, pode-se afirmar que foi desde logo intenção do comissário da exposição, Guy Weelen, e da própria FCG, apostar na elaboração de um catálogo de elevada qualidade, quer gráfica, quer em relação aos conteúdos.

Inicialmente, Guy Weelen sugeriu que a FCG se associasse às galerias Jeanne Bucher (Paris) e Nodely (Nova Iorque), para que fosse elaborado e publicado um “catalogue raisonné” da obra de Vieira da Silva, o qual seria lançado aquando da apresentação da exposição em Lisboa³²². Porém, perante tão ambicioso e certamente dispendioso projeto, e tendo igualmente em consideração o reduzido período de tempo disponível para a elaboração de uma publicação com tal envergadura, a Fundação Calouste Gulbenkian decidiu que o catálogo para a exposição deveria ser objeto de elaboração própria.

O catálogo viria a ser então encomendado ao artista gráfico Sebastião Rodrigues³²³, que demonstrou grande interesse na sua elaboração, nomeadamente devido ao grande prestígio associado à artista e ao evento³²⁴.

A estrutura inicial previa a inclusão de um retrato da artista³²⁵ e biografia, o elenco das obras a expor, reproduções das obras (cerca de centena e meia, das quais cerca de 24 de página inteira, metade a cor, metade a preto e branco), textos encomendados especialmente para o catálogo, uma antologia de depoimentos de críticos nacionais e estrangeiros e a finalizar, a bibliografia. Com esta estrutura, o catálogo teria cerca de duas centenas e meia de páginas.

³²¹ Carta do CNAC dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 8 dezembro 1969. Registo SBA n° 3147/69. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³²² Inf. n° 277/69, 14 outubro 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³²³ **Sebastião Rodrigues** (1929-1997). Profissional de artes gráficas. Entre muitas outras atividades, ficou ligado às edições e imagem institucional da FCG.

³²⁴ Inf. n° 138/70, 13 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³²⁵ Carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, 20 julho 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366. Para o retrato de Vieira sugere que várias fotografias de Vieira sejam apresentadas em página única, mas numa montagem. Trata-se de uma matriz com três fotografias de Vieira repetidas. Acrescenta nesta carta: “Vieira est très enchanteré de cette idée”. Esta sugestão não foi aceite, pois na versão final do catálogo, na página 6, encontramos apenas uma imagem de Vieira.

Na sua versão final, o catálogo integra um texto de abertura não assinado (provavelmente da autoria de Azeredo Perdigão), e também textos do crítico de arte João Gaspar Simões e do escritor brasileiro e amigo da artista Murilo Mendes, entre outros.

O catálogo inclui igualmente citações de várias personalidades, a propósito da obra da pintora, tendo sido coligidas várias citações e excertos de artigos e ensaios sobre Vieira da Silva, recolhidos em catálogos de exposições anteriores e em artigos da imprensa nacional e internacional. A pesquisa bibliográfica e a seleção e organização de textos de autores estrangeiros foi coordenada por Guy Weelen. Francisco Bronze³²⁶ fez a recolha de textos de autores portugueses, tendo participado igualmente noutras iniciativas relacionadas com a exposição, nomeadamente na Mesa Redonda de Críticos de Arte, organizada pela Secção Portuguesa da AICA (*vide infra*). A escolha de Bronze para executar esta tarefa prendeu-se com a falta de disponibilidade de José-Augusto França, a quem foi proposto inicialmente aquele encargo e que sugeriu aquele crítico.

Guy Weelen propôs inicialmente que o catálogo fosse trilingue (além do português e do francês, incluiria igualmente o inglês). Contudo, esta proposta não foi aceite, tendo sido decidido, por despacho do Presidente da FCG, que o catálogo deveria ser apenas bilingue (português e francês)³²⁷.

No mesmo despacho de José de Azeredo Perdigão, é referido que os textos a solicitar aos vários autores (João Gaspar Simões, Mário Cesariny, Murilo Mendes, José-Augusto França e René Char) seriam remunerados; e que das reproduções das obras apenas 12 seriam a cores e em página inteira, sendo as restantes obras apresentadas a preto e branco e em formato mais reduzido³²⁸. As 12 obras seleccionadas para serem reproduzidas a cores e em página inteira foram : *La machine optique* (1937), *Couloir sans limites* (1942-1948), *Égypte* (1948), *Composition ou Le rêve* (1949-1950), *Le promeneur invisible* (1949-1951), *Tempête* (1957), *La gare Montparnasse* (1957), *Au fur et à mesure* (1965), *Le pont sur la ville* (1962-1964), *Les degrés* (1964), *Mémoire* (1966-1967) e *Mai 68* (1968). Desconhecemos os critérios que presidiram à sua seleção em detrimento de outras ou quem fez a seleção final, sendo prováveis algumas destas

³²⁶ Lisboa: Arquivo da FCG, JAF 298.

³²⁷ Inf. nº 120/70, 4 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³²⁸ Idem.

hipóteses: decisão da FCG, indicação da artista, escolha pessoal de Guy Weelen ou mesmo condições impostas pelos colecionadores.

No seu formato final, o catálogo apresenta um total de 223 páginas, que incluem uma fotografia da artista, a sua biografia, uma apresentação da artista elaborada por João Gaspar Simões, um texto de Murilo Mendes, um texto de Mário Cesariny com o título “A Pintura de Vieira da Silva e o Poético”, um poema de René Char com o título “Neuf merci pour Vieira da Silva”, um texto de José-Augusto França evocativo do percurso da artista entre 1950 e 1970, fragmentos de textos publicados sobre a obra da artista, publicados por críticos estrangeiros e portugueses, a lista das obras expostas e suas reproduções e, finalmente, a bibliografia.

A biografia da artista e a bibliografia, com elementos constantes dos catálogos da exposição itinerante, foram atualizados por Guy Weelen, que preparou igualmente uma antologia de notas críticas e depoimentos de autores estrangeiros sobre a artista e sua obra. A tradução para português da antologia dos textos em francês foi assegurada por Maria Manuela França, filha de José-Augusto França. Devido à especial complexidade do texto do poema de René Char, foi solicitada ao poeta António Ramos Rosa a sua tradução para português.

A tiragem do catálogo foi fixada em 2.000 exemplares. De acordo com a documentação consultada³²⁹, nesta época e para este tipo de evento, era comum a FCG, nas suas exposições, realizar uma tiragem de 1.000 exemplares do catálogo. Neste caso, foi autorizada a impressão de 2.000 exemplares “dado tratar-se de um catálogo bilingue que lhe assegurará o mercado estrangeiro e também porque se previa uma grande projecção para a exposição.”³³⁰

Por sugestão de Guy Weelen, foi encomendada uma serigrafia da obra *La mine* (1956), especialmente executada para a cobertura do catálogo da exposição. Foram encomendados 3.000 exemplares dessa serigrafia, dos quais 2.000 se destinaram ao catálogo e os restantes para venda ao público.³³¹

No decurso da exposição, face à grande afluência de visitantes, foi apresentado um pedido de reimpressão do catálogo, uma vez que a primeira tiragem esgotou-se

³²⁹ Inf. n.º 157/70, 12 junho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³³⁰ Idem.

³³¹ Inf. n.º 117/70, 1 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

rapidamente.³³² De acordo com a documentação consultada, a reimpressão não viria a ser autorizada, tendo então sido recomendado “fazer economias nas vendas, nas distribuições gratuitas para permuta e na formação da habitual reserva”³³³. Existem contudo referências a duas edições do catálogo³³⁴.

O catálogo foi gratuitamente distribuído pelos colecionadores que cederam obras, pelos colaboradores do catálogo, e pelos convidados para a inauguração, tendo ainda sido enviados exemplares para vários jornais nacionais (do Continente e Ultramar), para o Centro Cultural de Paris da FCG e para a própria artista. Para além disso, houve pedidos de aquisição por parte de livrarias e outras entidades. Adicionalmente, mais alguns exemplares do catálogo foram distribuídos pelos Serviços do Museu da Fundação (para permuta de publicações com outros museus), pela Biblioteca e Depósito da Fundação.

Na opinião de Fernando Guedes, em artigo publicado na revista *Colóquio*, “o catálogo editado constitui um documento muito importante para os estudos que futuramente se dediquem a Vieira da Silva e é, ao que suponho, o mais minucioso de quantos já se publicaram”³³⁵. No mesmo artigo, refere este autor que “Quando a exposição naturalmente se encerrar e as obras se dispersarem pelas colecções a que pertencem, o catálogo mantê-la-á presente no futuro, com a mesma dignidade e a mesma importância que ela teve.”³³⁶

Esta é verdadeiramente a nossa opinião. Este catálogo incluindo, para além da normal reprodução de todas as obras expostas e nota biográfica da pintora, uma extensa e atualizada nota bibliográfica, quatro textos originais de reconhecidos autores e uma recolha de textos críticos, tornou-se ao longo deste estudo um valioso instrumento de trabalho.

³³² Inf. nº 203/70, 4 agosto 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³³³ Despacho de 6 de agosto de 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³³⁴ GONÇALVES, Rui Mário. “Depois de uma exposição” in *A Capital*. Lisboa: 26 Julho 1970.

³³⁵ GUEDES, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho, 1970, p. 51.

³³⁶ Idem.

III.3.5. Revista *Colóquio* – número dedicado a Vieira da Silva

O nº 58 da revista *Colóquio*, publicado em abril de 1970, seria consagrado a Vieira da Silva, a propósito da exposição que se iria realizar nas galerias da FCG, a partir de junho.

A revista começa por apresentar um artigo de José-Augusto França, por essa altura também diretor desta publicação, cujo título é “Vieira da Silva e a cultura portuguesa”, e no qual a pintora é mencionada em função da sua formação lisboeta e da sua relação com o nosso país, após ter-se instalado em Paris, em 1928. Trata-se de uma bibliografia da artista, e um texto onde também as suas exposições em Lisboa são passadas em revista, enquadradas na sua relação profunda com a cultura portuguesa.

Em seguida é apresentado um artigo de Guy Weelen - que, como sabemos, foi o comissário da exposição retrospectiva de Lisboa -, intitulado “Vieira da Silva et la peinture de l’après guerre”. Neste texto Weelen enquadra Vieira entre os seus pares da Escola de Paris – Bissière, Bazaine, Singier, Manessier – de quem rapidamente se demarca, demonstrando a sua independência artística. Sobre Vieira, conclui o autor que: “Imaginando, observando o mundo, na realidade é o seu próprio mundo que ela nos revela. Ela diz-nos hoje o que amanhã seremos”³³⁷.

De Henry Galy-Carles³³⁸ foi publicado um texto intitulado “Vieira da Silva, période 1931-1951, analyse, evolution”, que percorre atentamente a obra da pintora durante esse período, examinando a estrutura dos seus quadros, por vezes utilizando gráficos analíticos.

Segue-se um estudo de Salette Tavares³³⁹ designado “A semântica do abstracto em Vieira da Silva”, cuja introdução coloca o leitor perante uma análise baseada na teoria da informação. Neste estudo, Tavares argumenta que, se por um lado a artista não tem preocupações de carácter semântico ao iniciar o trabalho, a realidade é que através dos elementos figurativos que compõem a sua pintura se chega a uma formulação semântica. Essa será a conclusão do estudo de Tavares que utiliza longas enumerações

³³⁷ WEELEN, Guy. “Vieira da Silva et la peinture de l’après-guerre” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970, p. 22. [tradução do autor]

³³⁸ **Henry Galy-Carles** (n.1922), poeta, dramaturgo, historiador e crítico de arte francês.

³³⁹ **Salette Tavares** (1922-1994), foi uma escritora portuguesa especializada em Estética e Teorias de Arte.

de elementos formativos obtidos através da análise da crítica de arte e dos próprios títulos da obra de Vieira da Silva, nuns e noutros, procurando significados.

Eduardo Lourenço³⁴⁰ publicou neste número da *Colóquio* um ensaio intitulado “Vieira da Silva, uma poética do espaço”, designando essa “poética do espaço” como a luta contra o labirinto que não se doma nem se encontra senão inventando caminhos não-existentes que o percorrem, e cujo itinerário “impossível de percorrer” é o espaço como labirinto observável na pintura de Vieira da Silva³⁴¹.

Foi também publicada uma transcrição da pequena mesa-redonda sobre a personalidade e a obra de Vieira da Silva, realizada nas vésperas da inauguração da exposição retrospectiva de Lisboa, e que contou com a presença de três elementos da “nova crítica” portuguesa³⁴², todos membros da AICA. Devido à sua relevância, desenvolvemos os conteúdos discutidos nesta mesa-redonda no ponto III.3.6.2. deste trabalho.

Conclui este conjunto de artigos publicados neste número da revista *Cóloquio* dedicado a Vieira da Silva, um pequeno texto de Nuno Sampayo, intitulado “Quatro livros sobre Vieira da Silva”, onde é referida alguma da bibliografia existente sobre a pintora Vieira da Silva.

III.3.6. Realização de eventos relacionados com a exposição

Esta exposição retrospectiva caracterizou-se por ter associadas diversas manifestações de apoio cultural, das quais importa realçar as visitas guiadas por funcionários da FCG e reconhecidos críticos de arte, a realização de mesas-redondas e conferências sobre a obra da pintora, a projeção de filmes nas salas da exposição e a realização de um evento musical, tendo todas estas manifestações registado uma elevada adesão de público.

Em seguida, iremos procurar fornecer informação mais detalhada sobre a forma como estes eventos foram organizados e como vieram a decorrer.

³⁴⁰ **Eduardo Lourenço** (n.1923), professor, ensaísta e filósofo português.

³⁴¹ LOURENÇO, Eduardo. “Vieira da Silva, uma poética do espaço” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, n.º 58. Lisboa: abril, 1970, p. 40.

³⁴² Participaram nesta mesa-redonda Fernando Pernes, Francisco Bronze e Rui Mário Gonçalves.

III.3.6.1. Visitas guiadas

No programa da exposição estava previsto, durante o mês de julho, a realização de visitas guiadas, todas as terças, quartas e quintas-feiras, a partir das 10:30 horas, com início na quinta-feira, dia 9 e conclusão na quinta-feira, dia 30.³⁴³

Para orientadores destas visitas foram convidados os críticos de arte Rui Mário Gonçalves, Adriano de Gusmão e Fernando Pernes, alguns funcionários da fundação e os pintores Rocha de Sousa (n.1938), Nuno de Siqueira (1929 - 2007) e Manuel Baptista (n.1936). Foi indicado um número de orientadores superior ao necessário, na eventualidade de algum dos indigitados não aceitar o convite.³⁴⁴ Pretendia-se ainda que cada orientador conduzisse, em dias separados, duas visitas guiadas, sendo aceite um número máximo de cinquenta pessoas por visita.

A divulgação destes eventos foi feita através da publicação do programa na imprensa e da colocação na receção da FCG de folhas com a indicação do dia da visita e do respetivo orientador.

José-Augusto França, em conversa com Artur Nobre de Gusmão, diretor do Serviço de Belas-Artes, mostrou igualmente interesse em conduzir uma visita de estudo, exclusivamente reservada a alunos universitários, a qual se realizou a 17 de julho.³⁴⁵

Ao todo, ter-se-ão realizado inicialmente nove visitas guiadas à exposição, tendo beneficiado dessas visitas cerca de quatrocentas pessoas.³⁴⁶ De acordo com a informação disponível no arquivo da FCG, os orientadores terão sido essencialmente José-Augusto França e o pintor Rocha de Sousa³⁴⁷.

Posteriormente, devido ao grande interesse existente, foram adicionadas mais seis visitas guiadas, que terão decorrido já durante o mês de agosto. A esse propósito, escreveu Artur Nobre de Gusmão:

“Com efeito, logo que o plano foi anunciado se manifestou um enorme interesse e rapidamente se atingiu o máximo de 50 inscrições para cada visita, muito pedidos

³⁴³ Inf. nº 174/70, 2 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ Idem, *ibidem*.

³⁴⁶ “Visitas guiadas por críticos de arte à Exposição Vieira da Silva” in *Diário Popular*. Lisboa: 11 julho 1970.

³⁴⁷ **João Manuel Rocha de Sousa** (n. 1938), professor, crítico de arte e artista plástico português.

mais ficaram sem poder ser atendidos. Mais concretamente, é de cerca de 200 o número de pessoas que até agora, por escrito ou por telefone, tem indicado os seus nomes para poderem ser integrados em grupos para novas visitas guiadas na hipótese de que se organize uma nova série. Creio pois, que valerá a pena promover uma nova série de pelo menos mais 6 visitas, nos moldes das que foram efectuadas, isto é, com um máximo de 50 participantes em cada visita e com prioridade de inscrição das pessoas que já antecipadamente nos manifestaram o seu interesse”³⁴⁸.

Para estas visitas guiadas adicionais, foram propostos como orientadores Rui Mário Gonçalves, Adriano de Gusmão e Fernando Pernes.³⁴⁹

III.3.6.2. Mesas-redondas e conferências

Nas vésperas da inauguração da grande exposição retrospectiva, a revista *Colóquio* patrocinou a realização de uma mesa-redonda, cujo tema foi “A «nova crítica» portuguesa e Vieira da Silva”, na qual participaram os críticos de arte Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze (Fig. 22).



Fig. 22 – Mesa-redonda *A nova crítica portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze*. Fonte: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: abril, 1970, p.41.

³⁴⁸ Inf. nº 205/70, 4 agosto 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³⁴⁹ Idem.

Fernando Pernes iniciou a mesa-redonda colocando duas questões para discussão: a primeira relacionada com as características individuais da pintura de Vieira e o seu enquadramento na Escola de Paris; e a segunda relativa à relação da sua pintura com a arte portuguesa da sua geração, em função da relevância das suas memórias de infância sobre a cidade de Lisboa, os azulejos portugueses e outras referências de Portugal.

Pernes referiu ser em função da “pintura parisiense dos anos 40”³⁵⁰ que deveriam ser olhados os quadros de Vieira da Silva, ressaltando porém que a obra da artista, apesar de ter sofrido influência da Escola de Paris daqueles anos, diferencia-se sobretudo devido à sua memória de infância resultante da perspectiva de Lisboa “vista e revista através de véus de saudade, emergente de um passado que se vivencia”³⁵¹, acrescentando em seguida que a “transformação da memória no presente”³⁵² define a modernidade de Vieira da Silva e distingue a sua obra do Naturalismo.

Pernes vê a pintura de Vieira como resultado de uma conjugação de um lirismo de raiz impressionista e um gosto pré-Vasarely, na movimentação perceptiva das formas geométricas, normalmente expressa através dos retângulos luminosos, que seriam visíveis nomeadamente nos quadros mais recentes, que refletiam até uma plena maturação da experiência “Op”. Além de Vasarely, refere também as afinidades da artista com Giacometti, a propósito do expressionismo, com Klee pelo lirismo da sua geometria e com Kafka, pela influência da sua escrita nas bibliotecas de Vieira.

Segundo Pernes a pintura de Vieira da Silva é baseada num processo de abstracionismo lírico, mas de proposta figurativa. A sua pintura apresenta referências do surrealismo, do cubismo e do impressionismo.³⁵³ Através destas relações, o crítico vê na pintura de Vieira “uma arte de relação de interiores, pelo lado cubista; e de atmosferas pela sua raiz impressionista”³⁵⁴.

Não deixando de lembrar companheiros de geração como Bazaine e Bissière, concluiu Pernes esta sua participação na mesa-redonda, afirmando que Vieira não

³⁵⁰ “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze”, in *Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970, p. 42.

³⁵¹ Idem.

³⁵² Idem, *ibidem*.

³⁵³ Idem, *ibidem*.

³⁵⁴ Idem, *ibidem*.

“corresponde à imagem exacta dum pintor de tradições francesas, ainda que num contexto geral da Escola de Paris perfeitamente integrável”³⁵⁵.

Por sua vez, Rui Mário Gonçalves referiu que, na sequência da intervenção de Fernando Pernes, importaria elaborar um pouco mais sobre duas ideias fundamentais na obra de Vieira da Silva: a unidade e a complexidade. “Unidade”, porque na sua opinião a pintura de Vieira transmite uma grande unidade, chegando a parecer que a pintora “andou toda a sua vida com a vontade de pintar o mesmo quadro”³⁵⁶, reinventando em cada quadro técnicas tradicionais. “Complexidade”, porque na execução das suas telas, a pintora sentia necessidade de repor tudo em causa.

Em seguida, ainda retomando as considerações de Fernando Pernes sobre a questão da integração da obra da pintora na escola de Paris e a relação com outras épocas, quer seja o Renascimento ou outros momentos do século XX, Gonçalves abordou os problemas do espaço, na linguagem visual de Vieira. Em seu entender, a pintora escolheu “o tema tradicional que mais facilmente se presta a um tratamento dos problemas do espaço, que é a paisagem”³⁵⁷, recorrendo até a técnicas desenvolvidas por Cézanne e Van Gogh no próprio ato de execução.

Segundo Gonçalves, também a utilização da simbologia gráfica na pintura diferencia a obra de Vieira da de outros artistas da Escola de Paris, de raiz mais impressionista. As suas ramificações de linhas e de cores demonstram, pois, uma estrutura de tempo diferenciadora na sua pintura, sendo que também os planos e os ritmos, considerados em absoluto, sublinham o conjunto de cada composição.

Seguiu-se a intervenção de Francisco Bronze, que começou por lamentar o facto da pintura de Vieira da Silva ser ainda praticamente desconhecida em Portugal. Respondendo ao desafio do moderador, e na sequência das intervenções anteriores, focou em seguida a relação da pintura de Vieira com uma certa visão naturalista. Na sua opinião, sendo uma pintora que deu importância ao signo e a uma postura abstrata, a artista não estaria interessada na imagem real, que apresenta uma distância entre o sujeito e objeto, característica da visão naturalista. Segundo Bronze, ao não apresentar

³⁵⁵ “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze”, in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970, p. 42.

³⁵⁶ Idem.

³⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 43.

as suas paisagens de um ponto de vista único e fixo e ao multiplicar os pontos de visualização, Vieira afasta-se do naturalismo do século XIX, ainda que a paisagem esteja sempre presente na sua pintura. A paisagem de Vieira não será, então, uma paisagem impressionista, mas antes cubista, postura contrária à dos artistas da nova geração. Vieira terá procurado realçar desta forma a importância do individual, observado à distância do objeto.

Rui Mário Gonçalves respondeu em seguida à intervenção de Francisco Bronze, afirmando, por sua vez, que se Vieira da Silva utiliza algumas técnicas de execução tradicionais, ela fá-lo no quadro de uma poética inteiramente pessoal e atual.

Francisco Bronze voltou a intervir para defender a diversidade de opções ideológicas dos críticos e a contribuição de Vieira da Silva para a modernidade e a influência da sua pintura numa arte orientada para o futuro. Este crítico referiu ainda que, durante os anos 60, a problemática psicológica foi substituída por uma problemática sociológica que veio realçar o objeto relativamente ao sujeito. Em seu entender, tal não deve ser confundido com a massificação neo-capitalista da arte, porque o que se opõe ao individual é o coletivo e não o massificado.

Em seguida interveio novamente Fernando Pernes, que começou por referir que no seu entender a memória do passado e a aposta no futuro devem estar em sintonia. Na sua opinião, na pintura de Vieira não existe uma paisagem exterior subjetiva mais relevante que uma paisagem interior que se objetiva. Os efeitos de perspetiva na sua pintura procuram sublinhar o aspeto de relação da experiência de Vieira e as experiências pós-Vasarely, mas também uma espécie de memória romântica presente na sua pintura.

Por sua vez, Francisco Bronze deu razão a Pernes, quando este afirmou que “a paisagem de Vieira é uma paisagem interior que se objectiva”³⁵⁸, referindo-se a uma sua intervenção anterior em que referiu que a pintura de Vieira reflete um neo-romantismo, pois em alternativa à subjetivação do mundo exterior, objetiva o mundo interior, sendo esse em seu entender o caminho da pintura moderna. Contudo, Bronze manifestou o seu desacordo relativamente à sugestão de geometria na pintura de Vieira, aproximando mais esses esquemas geométricos de uma pintura de estética informalista.

³⁵⁸ “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze”, in *Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970, p. 46.

Para terminar esta mesa-redonda, Fernando Pernes regressou à questão da definição de Vieira como uma pintora geométrica, declarando que, ao contrário do que afirmara Bronze, considerava a pintura de Vieira da Silva como “um contínuo processo de construção e de destruição”³⁵⁹.

Por fim, Pernes referiu que os críticos portugueses, livres de chauvinismo, valorizavam demasiado a pintura de Paris, Viena, Roma ou Londres, muitas vezes colocando-se numa posição de valorização da pintura francesa superior à dos próprios críticos franceses. Na sua opinião, talvez fosse então o momento de repor essa problemática em relação à pintura de Vieira, no sentido da sua valorização.

Para além desta mesa-redonda, foi projetada depois da inauguração da exposição a realização de um novo encontro fechado ao público em geral, no qual se pretendia refletir sobre “os largos parâmetros de esta retrospectiva e o valor documental dos trabalhos nela incluídos do ponto de vista das motivações estéticas e plásticas da pintura ...”³⁶⁰. Esta nova mesa-redonda teria como designação “Horizontes da Obra de Vieira da Silva”, devendo ser realizada no máximo em três sessões, sendo os debates posteriormente objeto de publicação.

Para a realização deste evento foi proposto o convite a diversas individualidades da área da poesia, da música e da arquitetura, a que se juntariam os pontos de vista oriundos da crítica de arte, a posição do colecionador e mesmo do próprio pintor. Desse grupo alargado de individualidades a convidar fariam parte, entre outros, Sophia de Mello Breyner Andresen, João Gaspar Simões, Mário Cesariny, Fernando Lopes Graça, João de Freitas Branco, o arquiteto Nuno Portas, Jorge de Brito, Salette Tavares e José-Augusto França. Contudo, devido à falta de disponibilidade nas datas propostas de algumas das individualidades a convidar, este encontro não se chegou a realizar no formato proposto, tendo sido substituído por uma mesa-redonda organizada pela Association Internationale des Critiques d’Art (AICA), em colaboração com a FCG, por proposta de José-Augusto França, à data Presidente da Secção Portuguesa da referida Associação. Ao contrário do proposto anteriormente, esta nova mesa-redonda organizada pela AICA seria composta unicamente por “críticos de arte, com assistência

³⁵⁹ “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze”, in *Colóquio – Artes e Letras*, n.º 58. Lisboa: abril, 1970, p. 46.

³⁶⁰ Inf. n.º 191/70, 17 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

e intervenção eventual de público interessado”³⁶¹.

A mesa-redonda promovida pela AICA, decorreu no dia 6 de agosto de 1970, no Pequeno Auditório da Fundação, nela tendo sido discutida a pintura de Vieira da Silva, a propósito da exposição a decorrer. (v. reprodução do convite para esta exposição no Anexo VI)

De acordo com a documentação consultada, o tema geral deste encontro foi “Vieira da Silva, um dos grandes pintores da consciência moderna”, nele tendo sido discutidos “temas e estruturas da obra de Vieira da Silva e categorias estéticas dessa mesma obra”³⁶².

Nesta mesa-redonda estiveram presentes os críticos e artistas que tinham dirigido visitas guiadas à exposição, ou seja, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Pedro Vieira de Almeida (todos membros da AICA), e o pintor Fernando Azevedo, que representava também a Fundação Gulbenkian. Por “motivos de doença ou de férias” dois dos convidados iniciais estiveram ausentes: Adriano de Gusmão (da AICA, que teria igualmente representado a SNBA) e Rocha de Sousa.³⁶³

No início da sessão, Artur Nobre de Gusmão dirigiu palavras de saudação, em nome da FCG, aos intervenientes da mesa-redonda, tendo aproveitado a ocasião para agradecer igualmente o trabalho de orientação das visitas guiadas.

A mesa-redonda foi aberta ao público, tendo como moderador José-Augusto França, que aludiu à grande utilidade da iniciativa e referiu ser “necessário que os críticos que escrevem dêem o corpo a manifestos destes, empenhando-se pessoalmente junto do público, num confronto de pontos de vista, em termos e situação de discussão”.³⁶⁴ Como veremos adiante, este propósito não se terá cumprido, uma vez que o carácter formal da sessão acabou por reduzi-la a uma discussão entre os membros do painel, o que limitou a interação com o público presente.

³⁶¹ Inf. n.º 190/70, 17 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

³⁶² FRANÇA, José-Augusto. “Vieira da Silva à mesa redonda” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 20 agosto 1970.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem, *ibidem*.



Fig. 23 – Mesa da conferência “Vieira da Silva, um dos grandes pintores da consciência moderna”, realizada no pequeno auditório da FCG, no dia 6 de agosto de 1970. Fonte: Arquivos Gulbenkian. Foto Carlos Coelho da Silva.

Na primeira parte da sessão, foi discutida a temática do espaço na pintura da artista, que José-Augusto França referiu como tema privilegiado e móbil estrutural da pintura de Vieira da Silva³⁶⁵. Fernando Azevedo salientou na pintura de Vieira o “Espaço dado por uma perspectiva curvilínea”; Pedro Vieira de Almeida chamou a atenção para o espaço verificado sempre num “primeiro plano de transparência”; e Rui Mário Gonçalves referiu-se a um espaço gerado numa “orientação não privilegiada” de planos. Ou, um “espaço ambíguo” – na modesta e já antiga opinião do moderador. Ambiguidade que o seu “fazer – desfazer” garante num movimento que se multiplica do plano da tela para o fundo da ou das perspectivas – acrescentou Fernando de Azevedo”³⁶⁶.

Nesta primeira fase da mesa-redonda, todos os oradores concluíram ser o espaço um elemento central da obra de Vieira da Silva. Fernando Pernes insistiu ainda na

³⁶⁵ FRANÇA, José-Augusto. “Vieira da Silva à mesa redonda” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 20 agosto 1970.

³⁶⁶ Idem.

“ambiguidade do choque entre o espaço exterior do impressionismo e o espaço interior do cubismo, que passavam nas obras da pintora a ser aproximados como espaços interiores ...”³⁶⁷.

Na segunda parte da sessão, os participantes procuraram enquadrar as diferentes fases da obra de Vieira da Silva, expostas na retrospectiva da Gulbenkian, numa categoria estética³⁶⁸. Para esse efeito, foram discutidas três grandes categorias: Maneirismo e Barroco, Impressionismo e Cubismo, e como situações finais, o Abstracionismo ou Naturalismo.

Cada um dos intervenientes expôs opções pessoais, tendo Rui Mário Gonçalves, Fernando Azevedo e José-Augusto França sublinhado “o vector, senão o motor maneirista”³⁶⁹ da pintura de Vieira. Fernando Pernes e Pedro Vieira de Almeida “exigiram uma classificação mais nuanceada, conforme as épocas, ou as fases, umas pendendo para o maneirismo, outras mais recentes, para o barroco”³⁷⁰.

Concluindo, relativamente à caracterização estética da pintura de Vieira, os intervenientes formaram uma opinião geral de que a pintura de Vieira se situava além da natureza abstrata ou naturalista, sendo antes de “raiz mental e cubista, de raiz sensível e impressionista”³⁷¹.

Assim decorreu, durante cerca de três horas, esta mesa-redonda cuja assistência foi composta por cerca de uma centena de pessoas³⁷², essencialmente críticos de arte, artistas e outras personalidades ligadas aos meios intelectuais³⁷³, a qual, de acordo com os relatos disponíveis, não teve grande oportunidade de participar na discussão. A este respeito, escreveu uns dias depois José Sasportes³⁷⁴ uma crítica ao formalismo como

³⁶⁷ SASPORTES, José. “Vieira da Silva fechada entre quatro paredes pelos críticos portugueses” in *Diário Popular*. Lisboa: 13 agosto 1970.

³⁶⁸ O “capítulo caduco das categorias estéticas”, de acordo com SASPORTES, José. “Vieira da Silva fechada entre quatro paredes pelos críticos portugueses” in *Diário Popular*. Lisboa: 13 agosto 1970.

³⁶⁹ SASPORTES, José. “Vieira da Silva fechada entre quatro paredes pelos críticos portugueses” in *Diário Popular*. Lisboa: 13 agosto 1970.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ Idem, *ibidem*.

³⁷² Idem, *ibidem*.

³⁷³ “Mesa-redonda sobre a obra de Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian”. Periódico desconhecido, 7 agosto 1970. Lisboa: Biblioteca de Arte da FCG, artigos publicados na imprensa sobre Vieira da Silva/compil. Eva Arruda de Macedo. DM 461/33.

³⁷⁴ **José Estevão Cangarato Sasportes** (n.1937), escritor, professor, político e diplomata. Exerceu funções de Ministro da Cultura no XIV Governo Constitucional. Foi Presidente da Comissão Nacional da UNESCO. Autor de várias publicações na área da história da dança em Portugal e na Europa. Foi diretor do serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian (1990-1994).

decorreu a mesa-redonda, classificando-o de “Extremamente cerimonioso, uma sequência de sermões escutados num silêncio fúnebre ...”³⁷⁵. Quanto aos oradores menciona Sasportes: “Os quatro oradores e o moderador (mestre-de-cerimónias) recusaram-se sistematicamente, a colocar-se em situação coloquial, preferindo dar lições magistrais ...”³⁷⁶.

Durante os meses de julho e agosto, decorreu igualmente um ciclo de conferências integradas no programa da exposição.

A 24 de julho, René Berger, então Presidente da A.I.C.A., por sugestão de Guy Weelen, proferiu uma conferência subordinada ao tema “Vieira da Silva, la transparence apprivoisée”. (v. *reprodução do convite para esta conferência no Anexo VI*). Nas consultas efetuadas, não foi possível encontrar referências ao conteúdo desta conferência, quer em texto quer em gravação áudio.

A 4 de agosto, no Auditório 2 da FCG, José-Augusto França proferiu uma conferência que teve como tema “Vieira da Silva, um dos grandes pintores da consciência moderna”. (v. *reprodução do convite para esta conferência no Anexo VI*)

Na documentação consultada também se encontra referência a um convite feito a Mário Cesariny - grande conhecedor da obra da artista e que, como já foi mencionado, estava a preparar um livro sobre a vida da pintora, na sequência de uma bolsa de estudo no estrangeiro atribuída pela FCG - para proferir igualmente uma conferência.

Essa conferência teve lugar no Auditório 2 da FCG, a 13 de agosto de 1970, e foi subordinada ao tema “Da pintura de Vieira da Silva como vontade e representação”, tendo a assistência sido composta por altos funcionários da Fundação, escritores, críticos de arte e artistas.³⁷⁷ (v. *reprodução do convite para esta conferência no Anexo VI*)

Segundo um pequeno artigo³⁷⁸ publicado no jornal *O Século*, a conferência terá começado com a leitura de um pequeno poema de Mário Cesariny sobre a influência da obra de Vieira da Silva, a que se seguiu a leitura de uma carta inédita do poeta António

³⁷⁵ SASPORTES, José, “Vieira da Silva fechada entre quatro paredes pelos críticos portugueses”, in *Diário Popular*. Lisboa: 13 de agosto de 1970.

³⁷⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷⁷ “A obra de Vieira da Silva numa conferência de Mário Cesariny” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 14 agosto 1970.

³⁷⁸ “Conferência de Cesariny sobre a pintura de Vieira da Silva”, in *O Século*. Lisboa: 14 agosto 1970.

Maria Lisboa, escrita em 1952, onde este terá feito uma lúcida apreciação da personalidade da artista, que tinha conhecido três anos antes em Paris.

Prosseguindo a sua palestra, Cesariny referiu-se ao aspeto estético da obra da artista, analisando-a e relacionando-a com a de alguns primitivos italianos e flamengos.³⁷⁹

Cesariny completou esta sua conferência referindo-se ao dilema estrutura-espço que, no seu entender, acabou por ser resolvido por Vieira da Silva na unidade e na modernidade. E concluiu afirmando: “... alguns sorrisos tipo hora do chá convenceram-me de que poucos me teriam seguido. No entanto, as imagens eram vigorosamente escolhidas para centrar o dilema: estrutura-espço, dilema que Vieira vem não menos vigorosamente anular.”³⁸⁰

III.3.6.3. Outras atividades

Para além das visitas guiadas e conferências realizaram-se igualmente outras atividades enquadradas no programa de apoio cultural à exposição. Destas, destacamos a projeção de filmes, tendo a esse propósito a Fundação trocado correspondência “com o Senhor Secretário Nacional de Informação sobre a eventualidade de poderem ser passadas na nossa Televisão alguns filmes que porventura recebêssemos de Paris para a exposição de Vieira da Silva. A questão foi, pois, posta em termos de mera hipótese e a reacção não foi desfavorável”.³⁸¹ Apesar da bem conhecida posição de não apoio da pintura ao regime político vigente, aparentemente por esta altura existia, ainda assim, alguma abertura das autoridades para que se divulgasse a exposição e a obra da artista, através dos referidos filmes.

³⁷⁹ “Na palestra que fiz com maravilhosa abundância de slides (quase só feita de slides: julguei bem levar à assistência o silêncio inviolável que a pintura é. Slides de Vieira, mas também de Sousa-Cardoso, Almada, Crivelli, Quentin Metsys, Van Eyck, Patinir, Antonello de Messina, Giovanni Bellini, Pieter Saenredan” in CESARINY, Mário. *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa*. Lisboa : Assírio e Alvim, 1984, p.19.

³⁸⁰ Idem.

³⁸¹ Inf. nº 151/70, 4 junho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

A documentação consultada dá-nos indicação de que foram recebidos de Paris, para projeção na exposição e através de outros meios, os filmes “*L’ Amour de l’Art*”³⁸² de Adam Saulnier, realizado aquando da recente exposição da pintora no Musée national d’art moderne de Paris e “*L’ Atelier de Vieira da Silva*” realizado em 1968 por Michel Mitrani.

De acordo com as fontes consultadas, durante a exposição passaram na sede da FCG, em sessões contínuas, “dois pequenos filmes (um em francês, outro em português) onde se comentavam alguns quadros e se ouvia a pintora a responder humana e singelamente às perguntas dos orientadores dos filmes.”³⁸³. Não encontramos registo que comprove de forma conclusiva quais terão sido os filmes utilizados para esse efeito.

Quanto a manifestações de carácter musical, foi solicitado à artista a indicação de algumas peças do seu agrado, que poderiam eventualmente ser tocadas pela Orquestra da FCG ou utilizadas como música de fundo na exposição. A artista indicou a interpretação musical de Pierre Boulez de *Soleil des Eaux* de René Char e *Marteau sans maître* de Jean Martinon. Porém, devido à complexidade associada ao ensaio das referidas peças, e também devido a limitações de tempo, as mesmas não chegaram a ser interpretadas pela Orquestra da FCG. Azeredo Perdigão sugeriu como alternativa que se adquirissem então as gravações das obras do agrado da artista, para serem difundidas como música de fundo na exposição.³⁸⁴

Refira-se que a música desempenhava na obra de Vieira da Silva um papel fundamental. Por altura da exposição de Lisboa, a pintora chega a declarar, numa missiva enviada à sua amiga Maria Madalena³⁸⁵: “se eu fosse como muita gente, uma pessoa sem música, havia de pintar, mas havia também de faltar alguma coisa, talvez o melhor de mim mesma”³⁸⁶.

Durante o período da exposição, enquadrado no programa de atividades associadas, realizou-se um concerto da Orquestra de Câmara da FCG, no qual foi apresentada uma pequena panorâmica de música portuguesa, com a utilização de peças

³⁸² Rúbrica sobre a atualidade artística, do jornalista de arte da ORTF Adam Saulnier.

³⁸³ GONÇALVES, Rui Mário. “Depois de uma exposição” in *A Capital*. Lisboa: 26 julho 1970.

³⁸⁴ Inf. nº 151/70, 4 junho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

³⁸⁵ **Maria Madalena de Azeredo Perdigão** (1923-1989), esposa de José de Azeredo Perdigão e primeira diretora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, cargo que exerceu entre 1958 e 1974.

³⁸⁶ Carta de Vieira da Silva a Maria Madalena Azeredo Perdigão, datada de 29 julho 1970, Yèvres le Chatel. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

já anteriormente trabalhadas pela Orquestra; este concerto terminou com a execução de uma pequena peça da autoria do maestro Fernando Lopes Graça, dedicada a Vieira da Silva.

Ainda no campo musical, Guy Weelen sugeriu a utilização, na exposição, de uma emissão da Rádio Francesa (ORTF) intitulada *Transfigurations musicales*, dirigida por André Almuro, dedicada a Vieira da Silva³⁸⁷ (emissão difundida a 26 de abril de 1969). Não sendo possível utilizar essa gravação, devido a dificuldades relacionadas com direitos de autor, foi ainda pensada a possibilidade de a ORTF ceder a gravação para transmissão na Emissora Nacional. Não foi possível recolher informação que permita concluir se esta emissão se realizou efetivamente.

III.4. 1970, o ano de Vieira: outras exposições em Portugal

Simultaneamente, ou em momentos relativamente próximos da realização da exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian, realizaram-se outras exposições da obra de Vieira da Silva, três em Lisboa e uma no Porto, organizadas por diferentes galerias. A este respeito escreveu José-Augusto França no catálogo de uma destas mostras: “Três exposições de Vieira da Silva, ao mesmo tempo, em Lisboa – onde, durante vinte anos, uma só em vão se pedia! Dá em fartura a fome que tantos anos tivemos ...”³⁸⁸

José-Augusto França referia-se à grande retrospectiva da FCG, e às exposições organizadas pela Galeria 111 e pela galeria São Mamede, que decorreram, todas elas, entre os meses de junho e agosto desse ano.

Também em junho foi inaugurada uma exposição coletiva na Galeria Judite Dacruz, organizada na sequência da retrospectiva da FCG, de homenagem à pintora e que foi designada por *Novos sintomas na pintura portuguesa*³⁸⁹.

No Porto, cidade que, segundo Fernando Pernes, continuava a desconhecer a obra da artista³⁹⁰, a obra de Vieira viria a ser exposta em 1971, por ocasião da

³⁸⁷ Inf. n.º 151/70, 4 junho 1970. Arquivo da FCG, SBA 15366.

³⁸⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria 111, julho 1970, s.p.

³⁸⁹ *Novos sintomas na pintura portuguesa* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1970.

³⁹⁰ PERNES, Fernando. *Vieira da Silva* [folheto da exposição]. Porto: Galeria Zen, 1971.

inauguração³⁹¹, a 15 de março desse ano, das instalações da Galeria ZEN, representante da Galeria 111 nessa cidade. O pequeno folheto preparado para esta exposição não indica as obras expostas. Contudo, é expectável que esta mostra tenha sido uma réplica da exposição realizada em julho do ano anterior na Galeria 111, aproveitando-se assim para expor obras essencialmente pertencentes a coleções portuguesas.

Em seguida, recordamos estes eventos expositivos que, a par da grande exposição organizada pela FCG, fizeram com que, na nossa opinião, 1970 fosse o ”ano de Vieira da Silva” em Portugal.

III.4.1. 34 Pinturas de Vieira da Silva, Galeria São Mamede

A primeira destas exposições, inaugurada em junho, foi designada por *34 Pinturas de Vieira da Silva* e teve lugar na Galeria São Mamede, organizada por Mário Cesariny e por Francisco Pereira Coutinho, fundador da galeria. (*no Anexo II, apresentamos a listagem completa das obras apresentadas nesta mostra*)

No texto incluído no seu catálogo, refere Mário Cesariny – que terá possivelmente desempenhado um papel relevante no processo de seleção das peças – não se tratar esta de uma “retrospectiva nem uma exposição Vieira da Silva mas uma reunião de obras pertencentes a coleções particulares portuguesas”³⁹², acrescentando em seguida que esta mostra, em sua opinião, “pode bem funcionar publicamente como útil complemento à magnífica visão global com que ora se homenageia o pintor no Museu da Fundação Gulbenkian.”³⁹³

Efetivamente, por comparação com as escassas e limitadas exposições realizadas anteriormente pela artista em Portugal, esta mostra já apresentava alguma dimensão e representação da obra de Vieira, nela tendo sido expostos 34 óleos, têmperas, guaches e carvões, representativos de um período de duas décadas de trabalho da artista.

Uma cuidada observação do catálogo permite concluir que não foram apenas expostas obras pertencentes a coleções portuguesas. Nele encontramos igualmente obras

³⁹¹ S/a. *Diário de Notícias*. Lisboa: 31 março 1971.

³⁹² CESARINY, Mário. *34 Pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970, p.5.

³⁹³ Idem.

provenientes de coleções estrangeiras, desde a própria coleção da artista (provavelmente muitas das obras identificadas como “*Proveniente de Coleção Particular, Paris*”), mas também de galerias como a Jeanne Bucher em Paris e a Knoedler de Nova Iorque, estando ainda representadas coleções particulares europeias, nomeadamente da Bélgica e da Suíça.

Nesta mostra, a escolha de obras aparenta obedecer ao gosto particular de Cesariny (tendo em conta as sugestões apresentadas a Artur Nobre de Gusmão, para a exposição da FCG, já anteriormente referidas), mas também, obviamente, à disponibilidade dessas mesmas obras, em virtude da realização em simultâneo, durante esse período, de várias exposições da pintora em Portugal.

No texto do catálogo, Cesariny procura demonstrar a aproximação entre as telas expostas nesta mostra e outras telas de referência da artista, apresentadas quer na exposição itinerante de 1969-1970, quer nas grandes exposições de 1964. Nesse sentido, apresenta como exemplos os números três e quatro do catálogo (ambas pinturas designadas *Composição* e datadas de 1950), que relaciona com o “entendimento da série de figuras de baralho de cartas iniciada em 1937 com *Le jeu de cartes* (nº 5 do catálogo de Turim) e continuada em *La machine optique*, do mesmo ano (nº 3 do catálogo da Retrospectiva de Paris), com *Les drapeaux*, de 1939 (idem, nº 6), com *Les joueurs de cartes*, de 1947-48 (idem, nº 9) e, sobretudo, com *La table ronde* de 1940 e com *La véranda* de 1948 (nº 9 e 18 do catálogo de Turim)”³⁹⁴.

Creemos ficar assim demonstrado que, não sendo possível reunir nesta mostra algumas das obras de referência de Vieira da Silva, expostas anteriormente em Grenoble e Turim, e agora apresentadas na exposição retrospectiva que decorria agora na Fundação Calouste Gulbenkian, Cesariny procurou apresentar obras que representassem várias etapas do percurso da pintora num período que refere como sendo de “encontros e de procura”³⁹⁵ na obra da artista.

A exposição da Galeria de São Mamede incluiu igualmente um conjunto de trabalhos executados para a exposição *Les irrésolutions résolues*, realizada na Galeria Jeanne Bucher em 1969. Tratam-se de trabalhos essencialmente executados com a

³⁹⁴ CESARINY, Mário. *34 Pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970, p.5.

³⁹⁵ Idem.

técnica de guache e carvão ou por vezes também em têmpera e carvão. Segundo Alfredo Marques³⁹⁶, estes trabalhos são considerados de representatividade na intensa fase do trabalho de Vieira no período de 1964 a 1969, revelando “capacidade de realização do melhor rumo estético em que a artista domina pela superioridade da técnica”³⁹⁷.

Como anteriormente referimos, nesta exposição foram apresentados trabalhos representativos de diferentes fases da expressão figurativa da artista. Enquanto nas telas apresentadas no início do catálogo surge uma nova expressão pictórica da artista onde se identificam “forças primeiras da passagem ao geometrismo irregular da azulejaria liberta no espaço (...) de onde por completo desaparece a figura”³⁹⁸, num dos referidos trabalhos executados para a exposição *Les irrésolutions résolues (As Irresoluções Resolutas*, XX, 1969, n.º 32 do catálogo), essa figura reaparece, “de forma inesperada e até dramática”³⁹⁹, aparentando representar as figuras de Arpad e Vieira.

Ainda no texto do catálogo, Cesariny coloca em evidência o óleo *Vermelho* (1950; n.º 5 do catálogo), pela sua “progenitura do *Hall de Gare* de 1949, e de toda a composição onde aos traçados extremamente aerolados ou pesantemente maciços venha somar-se o jogo violento da cor”⁴⁰⁰.

Nesta mostra foi ainda realçada a apresentação de peças fundamentais da artista, como a *Biblioteca* (1949) e *A ceifa* (1950), onde “o geometrismo do triângulo e do losango pareciam ainda aflorar”⁴⁰¹.

Concluindo, podemos afirmar ter esta mostra apresentado uma dimensão e um conjunto de obras de razoável representatividade da obra da artista que, embora tenha sido condicionada pela indisponibilidade de largo número de pinturas, reflete o gosto

³⁹⁶ Alfredo Marques, jornalista e crítico de arte do *Diário Popular*. Publicava nesse periódico a rubrica “Artes plásticas”. Não conseguimos apurar a data de nascimento e o período de atividade profissional desta personalidade.

³⁹⁷ MARQUES, Alfredo. “Novas pinturas de Vieira da Silva” in *Diário Popular*, Artes Plásticas. Lisboa: 2 julho 1970.

³⁹⁸ CESARINY, Mário. *34 Pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970, p.6.

³⁹⁹ Idem.

⁴⁰⁰ Idem, ibidem.

⁴⁰¹ S/a. “34 pinturas de Vieira da Silva – enquadradas no ciclo de homenagens à grande pintora portuguesa” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 25 junho 1970.

particular de Cesariny, que admite, no seu texto de introdução ao catálogo, não ter tido qualquer pretensão de evidenciar etapas de maior ou menor significado.⁴⁰²

A finalizar, refira-se ainda que Cesariny sugeriu que algumas destas obras deveriam ficar na posse de “Museu ou propriedade de Estado”⁴⁰³, por forma a que fosse possível proporcionar “o seu estudo ou o gosto, mais simples mas não menos respeitável, da sua contemplação”⁴⁰⁴. Em alternativa às homenagens efémeras que se vinham realizando durante o ano de 1970, voltava-se então a relembrar a necessidade da criação de uma futura galeria ou museu dedicado à pintura de Vieira da Silva, por forma a ser possível a permanência e mostra dessa obra de forma regular ao público português.⁴⁰⁵

III.4.2. Vieira da Silva, Galeria 111 (Lisboa) e Galeria ZEN (Porto)

A exposição de Vieira da Silva, realizada na Galeria 111, de Manuel de Brito, foi inaugurada a 27 de julho de 1970, quase coincidindo no tempo com o final da retrospectiva da Gulbenkian.

Tratou-se de uma exposição de maior dimensão (em número de obras expostas), quando comparada com a da Galeria de São Mamede, que tinha decorrido no mês anterior, mas eventualmente de menor qualidade. Nela foram expostas quarenta e uma peças: dezasseis óleos sobre tela, oito guaches sobre papel, dois mistos de guache e carvão, quatro gravuras executadas em ponta-seca, sete litografias e quatro serigrafias (*no Anexo III, apresentamos a listagem completa das obras apresentadas nesta mostra*).

Grande parte das obras expostas eram provenientes de coleções particulares (muito provavelmente coleções portuguesas ou obras eventualmente disponibilizadas pela artista), registando-se igualmente a integração de obras das coleções de Jorge de

⁴⁰² S/a. “34 pinturas de Vieira da Silva – enquadradas no ciclo de homenagens à grande pintora portuguesa” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 25 junho 1970.

⁴⁰³ CESARINY, Mário. *34 Pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970, p.7.

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ S/a. “34 pinturas de Vieira da Silva – enquadradas no ciclo de homenagens à grande pintora portuguesa” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 25 junho 1970.

Brito e de Manuel de Brito. As obras expostas, muitas delas litografias e serigrafias, cobriam o período de produção da artista entre 1947 e 1970.

Nesta exposição voltaram a ser apresentadas obras da exposição *Les irrésolutions résolues*, realizada anos antes em Paris, nomeadamente as telas número três e treze do catálogo dessa exposição.

No prefácio do catálogo da exposição, da autoria de José-Augusto França, este realça que, devido às exposições de Vieira que então se apresentavam, a artista assumia, finalmente, “o papel de intermediário cultural entre o seu país de origem e o centro em que a sua criação foi possível”⁴⁰⁶.

No mesmo texto, França questiona o papel catalisador que a artista poderia ter tido entre nós, no período pós-guerra, nomeadamente durante os anos cinquenta, anos de estagnação da criação de arte em Portugal, período durante o qual a artista foi ignorada no nosso país, pela crítica e pelo público.

Na opinião de França, esta exposição e as outras que se realizavam por esta altura – nomeadamente a retrospectiva da Fundação Calouste Gulbenkian –, representavam sem dúvida uma “ambiciosa abertura a novos planos internacionais”⁴⁰⁷ do mercado português de arte, que permitiriam seguramente ver em Portugal obras de Vieira expostas com maior frequência, bem como de outros artistas portugueses que trabalhavam fora de Portugal.

A exposição na Galeria ZEN, no Porto, que se realizou já em 1971, provavelmente inaugurada em março e tendo decorrido até aos primeiros dias de abril desse ano, de acordo com nota, sem título, do *Diário de Notícias*⁴⁰⁸, terá possivelmente utilizado um bom número, senão a totalidade das obras expostas no ano anterior na Galeria 111 em Lisboa.

Do desdobrável que acompanhou a exposição, realçamos a utilização da fotografia de Vieira incluída no catálogo da retrospectiva da Gulbenkian, e um texto assinado pelo crítico de arte Fernando Pernes, que apresenta uma breve descrição das diferentes fases da pintura da artista. Neste texto, Fernando Pernes, elogiou a artista, que

⁴⁰⁶ FRANÇA, José-Augusto. *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria 111, julho 1970.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ S/a. *Diário de Notícias*. Lisboa: 31 março 1971.

considera “hoje o nome feminino de maior prestígio na arte universal.”⁴⁰⁹, terminando com uma frase, que no seu entender, resume o essencial da pintura de Vieira da Silva:

“A memória cultural e a memória existencial coincidem-se na pintura de Vieira da Silva, feita do interior e do exterior, da visão espaço-temporal, o próximo e do distante, da angústia e da ansiedade do infinito, do evanescente arquitectural da geometria e do ritmo lírico da música e da caligrafia.”⁴¹⁰

Igualmente de acordo com uma pequena nota publicada no *Diário de Notícias* em 5 de abril de 1971, por ocasião desta exposição o crítico Fernando Pernes proferiu uma comunicação na Cooperativa Árvore, no Porto, acompanhada de projecção de diapositivos sobre a obra de Vieira da Silva.

III.4.3. *Novos sintomas na pintura portuguesa, Galeria Judite Dacruz*

Esta exposição surgiu na sequência da realização da retrospectiva da obra de Vieira da Silva na Fundação Calouste Gulbenkian e foi organizada como homenagem à artista, essencialmente pelo seu conhecido apoio a um numeroso grupo de jovens artistas portugueses, bolseiros da FCG, muitas vezes referidos nas suas missivas como “os meus queridos bolseiros” ou “nos chers enfants”⁴¹¹.

Nesta mostra foram então apresentados 17 artistas “de Lisboa que tivessem desenvolvido a sua obra no período dos anos 50/60 e, assim; tentar verificar em termos de interessar o historiador de Arte, possíveis alterações na obra dos artistas em relação à pintura daquele período”⁴¹².

No grupo alargado de expositores, encontramos artistas que tinham sido bolseiros da Gulbenkian em Paris nos anos sessenta (por exemplo Helena Almeida e Manuel Batista), outros bolseiros da FCG em Lisboa e Londres (como por exemplo António Charrua, Paula Rego e António Sena), artistas com afinidades especiais com Vieira, como Manuel Cargaleiro, Mário Cesariny e Menêz e também artistas que,

⁴⁰⁹ PERNES, Fernando. *Vieira da Silva* [folheto de exposição]. Porto: Galeria ZEN, 1971.

⁴¹⁰ Idem.

⁴¹¹ RUIVO, Marina Bairrão (com a colaboração de Ana Vasconcelos e Melo). “Amigos de Paris” in *Amigos de Paris* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2012.

⁴¹² *Novos sintomas na pintura portuguesa* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1970.

enquanto bolsheiros da FCG tinham trabalhado diretamente com Vieira, como é o caso de Nuno de Siqueira e João Vieira (bolsheiros em Paris em 1959).

Grande parte destes artistas colaboravam frequentemente com a Galeria Judite Dacruz e com as galerias Interior, São Mamede e 111, as quais contribuíram para a seleção das obras expostas.

Na sua coluna habitual “Carta de Lisboa”, na revista *Colóquio*, Francisco Bronze criticou a seleção dos artistas expostos nesta mostra organizada pela Galeria Judite Dacruz, pela “pouca ou mesmo nula significatividade”⁴¹³ de alguns dos nomes nela reunidos, dentro do panorama geral da arte moderna portuguesa. Sem indicar nomes alternativos, Bronze declara: “o facto das presenças desnecessárias (...) põe em causa os próprios critérios que presidiram à escolha”⁴¹⁴, acrescentando em seguida que “tivemos apenas mais uma exposição confusa, inútil, no seu projecto mal definido, frouxa mostra colectiva de tendências as mais diversas”⁴¹⁵. Neste texto, o crítico refere igualmente que, apesar de tudo, dois ou três dos artistas presentes na mostra demonstravam alguma influência da pintura de Vieira da Silva, para alguns tendo a obra da artista representado um ponto de partida – ainda que “actualmente apenas em raríssimos casos é possível verificar essa memória”⁴¹⁶.

Ainda a respeito desta exposição escreveu Rui Mário Gonçalves “Esta é uma exposição cujas obras se vêem (ou se revêem) com gosto, mas de nenhum modo corresponde às pretensões declaradas no catálogo”⁴¹⁷.

CAPÍTULO IV –A exposição retrospectiva *Vieira da Silva*, 1970: receção crítica

No final dos anos 50, a atividade de crítica de arte em jornais e revistas em Portugal aumentou. A críticos de arte como Adriano de Gusmão, Mário Dionísio, Mário de Oliveira, Ernesto de Sousa e José-Augusto França juntaram-se, entre outros, os novos críticos Sebastião Fonseca, Fernando Guedes, Fernando Pernes, e Rui Mário

⁴¹³ BRONZE, Francisco. “Carta de Lisboa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: FCG, outubro 1970, p. 48

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁶ Idem, *ibidem*.

⁴¹⁷ GONÇALVES, Rui Mário. “Deseja-se um museu dinâmico” in *A Capital*. Lisboa: 22 julho 1970.

Gonçalves⁴¹⁸. Para além dos mais antigos, será essencialmente esta “nova crítica” portuguesa, mas também outros críticos de arte e jornalistas especializados em arte, dispersos por várias publicações, quem irá elaborar a receção crítica e divulgação da grande exposição de Lisboa.

Por forma a contextualizar a receção crítica relativa à exposição retrospectiva que foi apresentada em Lisboa, a partir de junho de 1970, consideramos ser relevante referir alguns ecos da receção crítica que a obra de Vieira da Silva havia tido nas montagens anteriores, nomeadamente na exposição inaugural de Paris, por parte de críticos estrangeiros e portugueses. A seleção incidu apenas sobre alguns artigos, não tendo sido possível aceder a fontes que nos permitissem recolher informação sobre a receção crítica das exposições de Roterdão, Oslo e Basileia.

A exposição de Paris mereceu a publicação de artigos elaborados por críticos de referência, em periódicos franceses de primeiro plano, tais como o diário *Paris Presse* e outros jornais e revistas como *Le Figaro*, *Paris-Match*, *L' Express*, e a *Nouvelle Revue Française*, entre outros, os quais se debruçaram sobre “a magia estranha e discreta (...) da pintura desta artista excepcional”⁴¹⁹. Alguns destes textos foram reunidos por Guy Weelen e acabariam por fazer parte do capítulo “Vieira da Silva – Fragmentos de alguns textos publicados sobre a sua obra”, incluído no catálogo da exposição de Lisboa.⁴²⁰

Outros periódicos estrangeiros não-europeus também publicaram textos sobre esta mostra. Destacamos aqui o *New York Times*, que em colaboração com o português *Diário Popular*, publicou um texto sobre a exposição de Paris, no qual as obras de Vieira da Silva são consideradas como “nem completamente abstractas, nem excessivamente figurativas”⁴²¹. Não apresentando quaisquer considerações sobre a montagem e opções de seleção e apresentação das obras, este artigo foca a pintura de Vieira, que é apresentada como sendo composta por “características linhas nervosas, que correm paralelas ou intersectam-se para a eternidade, evocando massas arquiteturais (...) compartimentos dentro de compartimentos ... Essas estruturas são por vezes construídas através da justaposição de pequenos quadrados, produzindo um

⁴¹⁸ GONÇALVES, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*, vol.13. Lisboa:Alfa, 1988, p. 69.

⁴¹⁹ S/a. “Paris: Vieira da Silva expõe no Museu Nacional de Arte Moderna”. Lisboa: Biblioteca de Arte da FCG, artigos publicados na imprensa sobre Vieira da Silva/compil. Eva Arruda de Macedo. DM 460/64.

⁴²⁰ Entre os autores destes textos encontramos não só Jean Leymarie (Diretor do Musée national d'art moderne de Paris) e Claude Esteban (crítico de arte e colaborador da *La Nouvelle Revue Française*, que elaboraram textos para o catálogo de Paris, mas também críticos de arte como, por exemplo, Raymond Cogniat (*Le Figaro*), Max Pol Fouchet (*Paris-Match*) e Jean Guichard-Meili (*La Nouvelle Revue Française*).

⁴²¹ FREUND, Andreas. “Vieira da Silva on view at Paris Modern Art Museum” in *The New York Times*. Nova Iorque: 25 setembro 1969. “«30 anos de pintura», Serviço exclusivo The New York Times-Diário Popular” in *Diário Popular*. Lisboa: 2 outubro 1969.

efeito de mosaico...⁴²², sendo também salientadas e descritas as cores das suas telas onde “predominam os tons de pastel e os fundos são geralmente brancos ou de cinzentos”⁴²³.

Por sua vez, Rui Mário Gonçalves, escrevendo também sobre a exposição parisiense, destacou a escolha cuidadosa, em seu entender, das 87 obras expostas, realizadas pela artista entre 1935 e 1969, não sem deixar de mencionar que eventualmente também a obra *Le pont transbordeur* (1931) poderia ter sido apresentada, por se tratar da “primeira indicação da aventura de Vieira, no que nela tem ligação com a pintura não figurativa”⁴²⁴.

Neste texto Gonçalves refere essencialmente as telas que refletem a busca pictórica iniciática da artista: *Atelier, Lisbonne* (referido como sendo de 1935, mas que terá sido finalizado em 1934, conforme nota de Guy Weelen, para correção no catálogo da retrospectiva de Lisboa⁴²⁵), *Composition ou Les lignes* (1936), *La machine optique* (1937), *Le jeu de cartes* (1937) e *La scala* (1937).

Apesar de destacar as várias qualidades das obras mencionadas – em *La machine optique* (1937) é observada a sua construção em minúsculos losangos e movimento em espiral; *Le jeu de cartes* (1937) apresenta as cartas que parecem forrar as paredes de uma caixa, sugerindo uma perspetiva; *La scala* (1937) é uma espiral constituída por dezenas de olhos – Rui Mário Gonçalves salienta a escolha de *Atelier, Lisbonne* (1934) como ponto de partida para o percurso da exposição, na medida em que esta obra pode ser considerada o verdadeiro ponto de partida da artista na busca de um novo espaço pictórico. Segundo Gonçalves, “Aqui começa a perturbação espacial que permanecerá em toda a pintura de Vieira”⁴²⁶, com a multiplicidade de painéis transparentes dispostos no espaço do ateliê uns paralelos ao plano da tela, outros simulando interseções ora com o fundo, com o teto ou com o soalho, criando assim uma “tensão entre a evidência de uma ou de outra perspectiva e a do plano”⁴²⁷, marcando assim a necessidade de nos colocarmos perante a necessidade de duas perspetivas simultâneas. Ainda segundo Gonçalves, as curvas acrescentadas a esta tela serviam apenas para quebrar as perpendiculares presentes em toda a tela, acabando dessa forma por criar uma maior afirmação dessas linhas.

⁴²² FREUND, Andreas. “Vieira da Silva on view at Paris Modern Art Museum” in *The New York Times*. Nova Iorque: 25 setembro 1969. “«30 anos de pintura», Serviço exclusivo The New York Times-Diário Popular” in *Diário Popular*. Lisboa: 2 outubro 1969.

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ GONÇALVES, Rui Mário. Sem título in *A Capital*. Lisboa: 15 outubro 1969.

⁴²⁵ Carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 17 março 1970. Registo SBA 633/70. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

⁴²⁶ GONÇALVES, Rui Mário in *A Capital*. Lisboa: 15 outubro 1969.

⁴²⁷ Idem.

Crítico de arte com forte ligação formativa e afetiva à capital francesa, José-Augusto França visitou também, naturalmente, a exposição de Paris. Em artigo publicado na revista *Colóquio* de outubro de 1969, França destaca não só a longa relação, com mais de 20 anos, que vinha mantendo com Vieira da Silva, enquanto crítico de arte e amigo, mas também a experiência vivida durante a exposição de Paris. Fazendo referência a duas telas apresentadas no final da montagem (*Mémoire*, de 1966-1967 e *Le temps*, de 1969), refere: “ambas, e todas elas, se intitulam mentalmente “O Espaço”. Infinito espaço estrelado, radiante, ambíguo...”⁴²⁸. No mesmo artigo, na sequência de um diálogo com a própria pintora na sala da exposição de Paris, escreve: “vejo-a lá, como se lá não estivesse – assim ausente, para além da sua presença. Olhando apenas e sorrindo, memória subitamente multiplicada de tudo o mais que a rodeia, quadros, gentes, música e murmúrios ...”⁴²⁹.

Nos textos publicados nos principais periódicos portugueses da época durante o período em que as obras da artista estiveram expostas em Lisboa, estão essencialmente refletidas opiniões críticas sobre a obra da artista, na maior parte dos casos em termos muito elogiosos. Dessa forma, optaram os críticos e cronistas por destacar e divulgar o trabalho de Vieira em Portugal, quer junto dos amantes da arte e de um público mais especializado, quer junto de um público mais generalista. Nos parágrafos seguintes iremos dar atenção quer à receção crítica da obra da artista, quer às poucas referências específicas a propósito da montagem da exposição. Outros relatos em periódicos e considerações mais específicas sobre a montagem da exposição retrospectiva já foram abordadas no ponto III.3.3. Circuito e narrativa expositiva.

Assim, relativamente às críticas produzidas no contexto da exposição retrospectiva de Vieira da Silva em Portugal em 1970, propomos começar pelos trabalhos de um dos críticos de arte que há mais tempo acompanhavam o percurso da pintora. Referimo-nos a Mário de Oliveira⁴³⁰, que durante o mês de julho de 1970 escreveu três artigos destinados a publicação na página de “Artes e Letras” do jornal *Diário de Notícias*. Estes artigos foram posteriormente publicados em livro sob a forma de ensaios⁴³¹.

⁴²⁸ FRANÇA, José-Augusto. “Na retrospectiva de Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: outubro de 1969, p. 15.

⁴²⁹ Idem, p. 20.

⁴³⁰ **Mário de Oliveira** (1914-2013), arquiteto, urbanista, artista plástico, ensaísta e crítico de arte. Foi comissário de Portugal às Bienais de S. Paulo, Madrid, Barcelona e Medellin. Recebeu o Prémio de Crítica de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (1962) e o Prémio Internacional de Crítica de Arte em Madrid (1964). Foi membro titular da AICA e colaborador habitual dos jornais *Diário de Notícias* e *Primeiro de Janeiro*. Foi também, durante um longo período de tempo, o crítico de artes plásticas do jornal *Diário Popular*.

⁴³¹ OLIVEIRA, Mário de. “3 – Ensaios, Vieira da Silva e a sua pintura” in *Coleção Metrópole e Ultramar*. Braga, Livraria Editora Pax, 1972.

Nesses textos, mais do que apresentar uma crítica às exposições realizadas em Lisboa, o autor desenvolve um trabalho de análise pessoal, mas que pretende objetiva, realizada em função do que entende serem as três características fundamentais da obra da pintora: coerência pictórica, espaço e sentimento cromático.

O primeiro destes textos foi publicado a 2 de julho de 1970 no *Diário de Notícias* e teve como título “Coerência pictórica de Vieira da Silva”. Neste texto Oliveira começa por referir a “alma portuguesa” da pintora, identificável através da aguarela *Alfama* (1957), que apresenta o típico bairro português através de uma representação de “formas abstractizantes”⁴³². Para este crítico, foi o ambiente de Lisboa, cidade natal da pintora que a “inspirou na sua pintura urbana, sobretudo essa transcendente luz da nossa cidade, através da qual os azulejos ganham profundidade luminosa e as ruas e praças têm uma enorme poética do espaço.”⁴³³

A temática da coerência pictórica da pintura de Vieira é tratada neste artigo, numa primeira parte, fazendo referência a telas da sua fase inicial expostas na retrospectiva de Lisboa, nomeadamente *Pintura* (1931-1933), na qual “a sua concepção do espaço se começava a definir com todo o lirismo e simplicidade de elementos”⁴³⁴, e *Atelier, Lisbonne* (1934), “pela noção espacial da estrutura geral do quadro”⁴³⁵. Tal como Rui Mário Gonçalves, também Mário de Oliveira destaca *Atelier, Lisbonne* (1934) como obra fundadora na evolução da pintura de Vieira: “o problema fundamental deste quadro é que Vieira da Silva compreendeu e sentiu que não há um espaço isolado e por isso o dividiu, porque na realidade há mil coisas ligadas ao espaço, em particular de carácter emocional.”⁴³⁶

Concluindo este artigo, Oliveira elogia a autenticidade e a “extraordinária lição de coerência pictórica”⁴³⁷ de Vieira. Para Oliveira, esta coerência é observável na pintura da artista em vários períodos. Assim, o crítico refere as telas *Losanges* (1938), *Echec et mat* (1949-1950), *La partie d'échecs* (1943), *Les joueurs de cartes* (1947-1948), *Enigme* (1947), *Composition ou le rêve* (1949-1950), *Normandie* (1949) e mais recentemente *Mai 68* (1968), *Rome* (1969) e *Malaga* (1969), todas elas reflexo de “uma grande homogeneidade, perfeitamente equilibrada, entre forma e fundo, numa pessoal visão pictórica.”⁴³⁸

Uma semana após a publicação do texto anteriormente mencionado, Mário de Oliveira publica “Vieira da Silva e o seu espaço”. Depois de, no artigo anterior, ter

⁴³² OLIVEIRA, Mário de. “Coerência pictórica de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 2 julho 1970.

⁴³³ Idem.

⁴³⁴ Idem, *ibidem*.

⁴³⁵ Idem, *ibidem*.

⁴³⁶ Idem, *ibidem*.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*.

⁴³⁸ Idem, *ibidem*.

abordado a questão da coerência pictórica na pintura de Vieira, agora Oliveira propõe analisar e “entrar na poética e significado do seu espaço”.⁴³⁹ Tomando mais uma vez como exemplo as obras expostas na retrospectiva da Gulbenkian – *La saisie* (1931), *Nature morte à l’auge* (1931), *Les balançoires* (1931), *Pintura* (1931-1933) e *L’échelle* (1935), mas também a outras mais recentes como *Le sommeil* (1969) e *De Mars à la Lune* (1969) – Oliveira destaca a preocupação da pintora em “profundizar espaços e atmosferas”⁴⁴⁰.

Para Oliveira, na pintura de Vieira existe um “diálogo constante com o sensível”⁴⁴¹, sendo que um dos exemplos mais claros desse diálogo está refletido “na tapeçaria de fundo, branco e traços negros, que se movimentam em ritmos alucinados, inspirados numa estrela cadente”⁴⁴², observáveis nas suas telas. O espaço de Vieira é modular e a pintora consegue torná-lo mais “extenso na sua projeção pictórica”⁴⁴³, na medida em que o “plano da tela adquire múltiplas funções de perspectivas em relação à intimidade de cada espaço, afinal espaços em que o homem está íntegro no mundo do seu quotidiano.”⁴⁴⁴. Concluindo este artigo, Oliveira refere que o espaço na pintura de Vieira “tem o enorme privilégio de vencer a limitação temporal da sua execução, porquanto tal espaço aparece sempre como principal personagem do quadro.”⁴⁴⁵

No último artigo desta série, publicado a 30 de julho, Mário de Oliveira analisa o sentimento cromático na pintura de Vieira da Silva. Este artigo foi aquele que, quando publicado sob a forma de ensaio, mais alterações sofreu quanto ao seu conteúdo final. Destas alterações, destaque-se a introdução de referências elogiosas ao esquema de apresentação das obras na exposição retrospectiva, no sentido em que tal permitiu uma mais fácil análise da evolução do aspeto cromático nas obras de Vieira.

O crítico começa então por realçar a complementaridade entre as obras expostas na exposição retrospectiva e as da Galeria de S. Mamede, na medida em que, no seu entender, as obras expostas nesta última permitiram observar algumas transformações espaciais e cromáticas ocorridas na pintura de Vieira. Contudo, Oliveira adverte que, mesmo tendo em consideração essas alterações, os quadros da pintora “mantêm sempre a mesma coerência de côm em relação a fundo e forma”⁴⁴⁶.

Neste artigo Mário de Oliveira realça igualmente a associação entre o sentimento cromático que Vieira imprime aos seus quadros e o lirismo da sua pintura, evidenciado

⁴³⁹ OLIVEIRA, Mário de. “Vieira da Silva e o seu espaço” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 9 julho 1970.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ Idem, ibidem.

⁴⁴² Idem, ibidem.

⁴⁴³ Idem, ibidem.

⁴⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁴⁵ Idem, ibidem.

⁴⁴⁶ OLIVEIRA, Mário de, “Vieira da Silva e o seu sentimento cromático” in *Diário de Notícias*. Lisboa:30 julho1970.

na criação de imagens “que nos transportam por vezes a diálogos entre a música e a poesia”⁴⁴⁷. Para este autor, “algumas cores que Vieira da Silva aplica têm qualidades análogas às dos sons. (...) Se há sons graves, agudos ou estridentes, também existem cores estridentes, agudas e graves nas pinturas de Vieira da Silva, dentro de uma harmonia cromática que estabelece movimentos de estimulação luminosa.”⁴⁴⁸. E refere ainda: “a pintura de Vieira da Silva é uma pintura de ar, luz e de atmosfera ímpares”⁴⁴⁹, acrescentando em seguida que a artista “pinta os movimentos das coisas através de múltiplas sensações cromáticas e por isso mesmo os seus espaços têm perspectivas infinitas.”⁴⁵⁰

A concluir e para ilustrar o anteriormente referido, Oliveira destaca a tela *Le promeneur invisible* (1951). Segundo o crítico, nessa tela de espaços exteriores sugeridos através de janelas de horizontes infinitos, e de espaços interiores onde os quadrados definem perspetivas múltiplas, “de quando em quando, há entre os quadrados uma diferenciação de cor e aparece isolado um vermelho intenso que marca ambiguidades, onde o rigor da forma, com o rigor da composição não exclui a vigência de uma escala de profundidades cromáticas.”⁴⁵¹

Também José-Augusto França dedica a sua atenção às exposições de Vieira da Silva em Portugal, neste ano de 1970, de um modo claramente entusiástico. Na rubrica “Folhetim Artístico”⁴⁵², publicada no *Diário de Lisboa*, França refere a grande afluência de público à exposição, as conferências e colóquios realizados, as receções e almoços realizados, os artigos de imprensa e fotografias nos jornais e noutros meios de comunicação. Segundo este crítico, todos estes fenómenos sociológicos, ocorridos essencialmente durante um mês e meio, acabaram por introduzir um enriquecimento cultural ímpar no seio de uma sociedade sem educação visual.⁴⁵³

Escrevendo posteriormente no *Comércio do Porto*, França refere-se às três exposições da pintora realizadas quase em simultâneo, realçando a retrospectiva da FCG como “a mais importante até hoje realizada no mundo”⁴⁵⁴. O crítico refere igualmente ter-se tratado da primeira vez que um grande artista internacional terá sido exposto em Portugal “com a grandeza devida e algum cuidado metodológico”⁴⁵⁵.

⁴⁴⁷ OLIVEIRA, Mário de, “Vieira da Silva e o seu sentimento cromático” in *Diário de Notícias*. Lisboa:30 julho 1970.

⁴⁴⁸ Idem.

⁴⁴⁹ Idem, ibidem.

⁴⁵⁰ Idem, ibidem.

⁴⁵¹ Idem, ibidem.

⁴⁵² Neste texto referiu França: “Muitos anos depois, quase meio século, e após que homens estúpidos lhe tivessem feito perder a cidadania lisboeta, à cidade da sua infância ela voltou com muitos e muitos quadros em uma, duas, três exposições – e foi um pasmo”. FRANÇA, José-Augusto. “Da Silva, Vieira da Silva, Vieira...”, Folhetim artístico de José-Augusto França in *Diário de Lisboa*, Folhetim artístico. Lisboa: 6 agosto 1970.

⁴⁵³ Idem.

⁴⁵⁴ FRANÇA, José-Augusto. “Sobre Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 22 setembro 1970.

⁴⁵⁵ Idem.

Para França, que como já referimos anteriormente, foi um dos primeiros críticos de arte a escrever sobre a pintora, a obra pictórica de Vieira da Silva, não refletindo uma visão atual das modas e estéticas observáveis em 1970, não deixa de demonstrar uma visão “actuante, substancial e fundamental”⁴⁵⁶ que prepara o entendimento dessa atualidade. Nesse sentido, Vieira é uma pintora moderna, que por intermédio das suas obras alterou as estruturas de figuração ocidentais, através de uma “nova definição espacial”⁴⁵⁷.

Neste artigo, França menciona também as diferentes atividades que foram desenvolvidas no âmbito da exposição retrospectiva e que, no seu entender, em muito contribuíram para agitar a vida artística portuguesa e para a formação de um novo público que possa vir no futuro a entender os caminhos das vanguardas; em suma, José-Augusto França elogia amplamente o contributo da Fundação Calouste Gulbenkian como “o mais importante nas artes em Portugal, desde sempre”⁴⁵⁸.

Em artigo publicado também durante o mês de julho, Fernando Pamplona⁴⁵⁹, reflete sobre a pintura de Vieira da Silva, sem referir explicitamente as exposições de Lisboa, apesar do título do artigo aludir certamente à exposição retrospectiva. Pamplona apresenta um registo muito diferenciado dos autores anteriormente mencionados, reflexo não apenas de uma diferença geracional, mas também do facto de ser um autor possivelmente algo desatualizado face às novas vanguardas e que esteve também muito ligado ao Estado Novo.

Segundo Pamplona, a pintura de Vieira da Silva está impregnada de um “lirismo profundamente lusíada”⁴⁶⁰, ou seja, destaca na pintura de Vieira um certo “portuguesismo” artístico, procurando criar dessa forma uma narrativa “nacionalista”

⁴⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto. “Sobre Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 22 setembro 1970.

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁵⁹ **Fernando Pamplona** (1909-1989). Escritor, jornalista e historiador de arte. Recebeu prémios, na área do jornalismo e da escrita para teatro, atribuídos quer pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) quer, mais tarde, pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI). Em 1956, participou no IV Congresso da União Nacional, na secção Educação Cultural. Escreveu diversas obras de História da Arte em Portugal, nomeadamente *Um Século de pintura e escultura em Portugal, 1830-1930* (1943) e *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses* (1954).

⁴⁶⁰ PAMPLONA, Fernando. “A propósito duma exposição”. Lisboa: *Diário de Notícias*, 11 julho 1970.

em torno da sua obra. Para este crítico de arte, Vieira na nostalgia da sua Lisboa natal criou um “poema plástico – de linhas entretecidas, de planos, de volumes e de cores”⁴⁶¹.

No seu artigo, Pamplona questiona ainda a substância da arte de Vieira da Silva, referindo-se aos quadros da artista dos anos 50 a 60 que considerou como “mais abstractizantes do que propriamente neofigurativos”⁴⁶², sendo os mesmos “dominados geralmente pelo construtivismo, pelo lado sentido arquitectónico”⁴⁶³. Certamente aludindo ao grande sucesso que a exposição retrospectiva vinha tendo junto do público, Pamplona interrogou-se também neste texto, sobre a razão pela qual o “hermetismo desta arte feita de siglas estranhas, de um sentido secreto, não afugenta as grandes massas, viradas quase sempre para o que é simples, transparente, cristalino.”⁴⁶⁴.

Terminando este seu artigo, Pamplona reconhece a grande popularidade que a obra de Vieira da Silva atinge nesse momento, apesar da sua ambiguidade, de ser uma arte fechada, mas ao mesmo tempo fascinante. No seu entender, a obra de Vieira não será fácil de ser sentida e entendida pelo público, uma vez que devia ser “talvez demasiado cedo para avaliar a verdadeira grandeza da figura artística de Vieira da Silva, tão incensada pelo snobismo de tantos que fingem entendê-la, mas que exige cultura e intuição para ser adivinhada.”⁴⁶⁵

Também o crítico de arte Alfredo Marques foi inspirado pela abertura da exposição de Vieira da Silva em Lisboa, dedicando a este tema um artigo no *Diário Popular*⁴⁶⁶. Referindo antecipadamente não pretender apresentar um ensaio crítico sobre a obra da artista – uma vez que o catálogo já contemplava opiniões de algumas das mais categorizadas figuras da crítica portuguesa e estrangeira sobre a forma “como nasceu a arte de Vieira, como ela se desenvolveu e os cânones vanguardistas que

⁴⁶¹ PAMPLONA, Fernando. “A propósito duma exposição”. Lisboa: *Diário de Notícias*, 11 julho 1970. Como vimos anteriormente, outros críticos porventura mais esclarecidos e descomprometidos do que Pamplona dão atenção à “portugalidade” – ou “olisiponia” – no trabalho de Vieira, sendo este um tema complexo na análise à produção da artista. Contudo, sendo Lisboa uma óbvia referência para Vieira, não era a única cidade que lhe chamava a atenção. O poeta, escritor e crítico de arte francês **Max Pol Fouchet** (1913-1980), em artigo publicado na revista *Paris-Match* no período em que decorria a exposição no Musée national d’art moderne de Paris, referia justamente que “um dos seus temas mais frequentes é o das cidades. (...)As cidades de Vieira da Silva muitas vezes parecem-se com navios que partem.” (FOUCHET, Max Pol. “90 tableaux au Musée d’Art Moderne: Paris consacre une femme peintre dont chaque toile raconte un rêve” in *Paris-Match*. Paris: 11 outubro 1969).

⁴⁶² PAMPLONA, Fernando. “A propósito duma exposição”. Lisboa: *Diário de Notícias*, 11 julho 1970.

⁴⁶³ Idem.

⁴⁶⁴ Idem, ibidem.

⁴⁶⁵ Idem, ibidem.

⁴⁶⁶ MARQUES, Alfredo. “Uma grande lição de pintura – a retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*, Artes Plásticas. Lisboa: 25 junho 1970.

tomou”⁴⁶⁷ –, neste artigo, Marques faz uma pequena resenha do que tinha sido a presença irregular e ligeira da artista perante o público português até essa altura.

Realçando o aumento do número de obras expostas em Lisboa, face às mostras da exposição itinerante, realizadas em outras cidades europeias, Marques não hesita em declarar que nesta exposição a FCG apresenta um dos maiores representantes da Escola de Paris no sentido do abstracionismo, no período que decorreu entre 1930 e 1970, no qual “predominam o impressionismo abstracto, o surrealismo”⁴⁶⁸. Este crítico realçou também a evolução da pintura de Vieira que, ao longo do seu percurso, encheu os seus quadros de expressão linear, poder volumétrico e equilíbrio dos losangos, tendo encontrado “a verdade das formas, vencendo os espaços com o saber de mestre e colocando lá dentro o seu ideário estético”⁴⁶⁹. Ainda neste artigo, Marques apresenta apontamentos ligeiros sobre algumas das telas expostas, fazendo também referência às tapeçarias e às gravuras a buril executadas para o livro de René Char. Finaliza o seu texto referindo que esta exposição foi “uma das mais elevadas manifestações artísticas e uma lição de um dos maiores génios da contemporaneidade”⁴⁷⁰.

Alfredo Marques voltaria a escrever sobre a exposição retrospectiva em setembro desse mesmo ano, referindo novamente a grande aceitação do público à exposição e às diversas iniciativas que decorreram no âmbito da mesma. Neste artigo⁴⁷¹, que aborda inicialmente a diálogo que se manteria entre arte clássica e a arte de vanguarda, aqui representada pelo abstracionismo de Vieira da Silva, o autor conclui que, com esta exposição, o grande público português pôde compreender e admirar em toda a sua grandeza a obra da pintora, que até então era desconhecida em Portugal.

Depois de ter dado atenção à exposição retrospectiva apresentada em Paris, Rui Mário Gonçalves escreve sobre a montagem organizada pela FCG, vindo a afirmar que “A exposição que a Fundação Gulbenkian apresenta, é a retrospectiva mais completa que se fez até hoje da obra de Vieira da Silva”⁴⁷². Este crítico de arte refere também a grande afluência de público que a exposição acolheu, ajudada pela cobertura ampla feita pelos órgãos de informação, que transformaram a exposição num amplo sucesso⁴⁷³.

⁴⁶⁷ MARQUES, Alfredo. “Uma grande lição de pintura – a retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*, Artes Plásticas. Lisboa: 25 junho 1970.

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Idem, ibidem.

⁴⁷⁰ Idem, ibidem.

⁴⁷¹ MARQUES, Alfredo. “Vieira da Silva compreendida em Portugal” in *Diário Popular*, No Mundo da Arte. Lisboa: 22 setembro 1970.

⁴⁷² GONÇALVES, Rui Mário. “Deseja-se um museu dinâmico” in *A Capital*. Lisboa: 22 julho 1970.

⁴⁷³ “Nunca nenhuma exposição de um artista moderno obteve em Portugal um sucesso tão grande! Marcará certamente uma data na história das relações da arte com o público”. GONÇALVES, Rui Mário. “Vieira da Silva” in *A Capital* / Suplemento Extra. Lisboa: 5 julho 1970.

Em 26 de julho, Gonçalves volta a escrever um artigo onde procura fazer um balanço deste evento, destacando a grande afluência do público à exposição, às visitas guiadas, à mesa-redonda e às conferências, assim como o facto de terem ficado esgotadas as duas edições do catálogo e o número especial da revista *Colóquio*. Neste artigo Gonçalves refere também o louvável esforço que a imprensa fez para “acompanhar este grande acontecimento da arte moderna em Portugal”⁴⁷⁴, concluindo ainda que a adesão do público às diversas atividades tiveram grande impacto na vida cultural portuguesa e ajudaram a criar um novo público de arte em Portugal.

Sobre a exposição de Lisboa, Rocha de Sousa escreveu dois artigos no *Diário de Lisboa*. No primeiro, datado de 16 de julho, incide essencialmente na análise das diferentes fases da obra da pintora, ligando esses diferentes períodos à memória da pintora relacionada com as cidades, nomeadamente com a sua cidade de origem⁴⁷⁵. No segundo artigo, publicado já em agosto, após o encerramento da exposição retrospectiva –, num registo diferente, o crítico faz uma análise mais aprofundada do impacto que a exposição terá tido no público lisboeta. Começando por afirmar que esta exposição terá gerado grande discussão, refere em seguida: “Discute-se, em todo o caso, se Vieira da Silva seria o autor indicado para uma operação desta ordem, a de propor valores pouco discutidos em praça pública, perante 50.000 pessoas. Talvez não fosse (aceitemos), ligada como ela está a uma certa pintura francesa que se fez também académica ou se banalizou em formas decorativas, a pretender uma profundidade ausente”. Apesar de reconhecer Vieira com um dos maiores representantes da referida pintura francesa (refere-se certamente à segunda geração da Escola de Paris), Rocha de Sousa menciona também que a exposição de Lisboa “não pode servir de padrão para apresentar a um público impreparado para o fenómeno da pintura moderna ...”⁴⁷⁶.

Também num registo diferente, Fernando Grade⁴⁷⁷ dedicou alguma atenção à exposição num artigo publicado no *Século Ilustrado*, destacando principalmente a extensão (e intensidade) da mostra: “ao vermo-nos rodeados maciçamente de pintura por todos os lados, a primeira impressão é de nos sentirmos uma ilha muito pequena em face de um oceano avassalador.(...)Há por conseguinte, e desde logo, a ideia de um esmagamento. A noção de que se sufoca ali ...”⁴⁷⁸.

Já depois do encerramento da exposição, na edição de outubro da revista *Colóquio*, Francisco Bronze viria a destacar o quão importantes haviam sido para a formação do público português as exposições de Vieira da Silva na FCG e nas outras

⁴⁷⁴ GONÇALVES, Rui Mário. “Depois de uma exposição” in *A Capital*. Lisboa: 26 julho 1970.

⁴⁷⁵ SOUSA, Rocha de. “Vieira da Silva – As cidades da memória e do imaginário” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 16 de julho de 1970.

⁴⁷⁶ SOUSA, Rocha de. “Promoção da arte moderna” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 20 agosto 1970.

⁴⁷⁷ **Fernando Grade** (n. 1943), artista plástico, jornalista e crítico de arte português.

⁴⁷⁸ GRADE, Fernando. “Vieira da Silva e a outra” in *Século Ilustrado*. Lisboa: 4 de Julho de 1970.

galerias, bem como os programas paralelos e os vários artigos publicados na imprensa⁴⁷⁹.

Para concluir, e a este respeito, pensamos ser interessante referir ainda um curioso artigo publicado no *Diário de Lisboa*⁴⁸⁰, em que estão compiladas algumas opiniões do público a propósito da exposição retrospectiva de Vieira da Silva apresentada pela FCG. Este artigo, redigido a partir de um inquérito sobre Vieira da Silva realizado pelo jornalista Adelino Tavares da Silva junto de visitantes da exposição e outros cidadãos anónimos, tinha como objetivo dar a palavra a “quem a conhece, quem a viu, quem a entende e, até, quem a ignora”⁴⁸¹. Apesar de não constituir crítica especializada, cremos ser interessante evocar algumas das declarações recolhidas, que dão alguma noção do impacto que a exposição e a intensa divulgação do nome de Vieira da Silva naquele período, teve junto do público nacional.

Assim, um dos inquiridos no exterior referiu: “A obra de Vieira da Silva está já consagrada internacionalmente. É altura de emendarmos um grande erro antigo e consagrá-la “nacionalmente”. Porque esperamos? A oportunidade que a Fundação Calouste Gulbenkian nos dá, não pode ser melhor, nem pode ser perdida...”; outro entrevistado comentou: “Para mim, a Exposição-Vieira da Silva é das mais extraordinárias que tenho visto. Ainda há três meses, em Nova York, vi uma retrospectiva de Salvador Dali e, embora me tenha impressionado, não me tocou tanto como esta da Gulbenkian, onde a pintora “toda-ela”, lá está na sua pintura e no próprio clima da exposição”⁴⁸². Entre os visitantes da exposição, foi possível recolher os seguintes comentários: “Perante a visão magnífica do conjunto da sua obra, sou eu quem faz esta pergunta: Poderia a Vieira da Silva ter esta obra se tivesse vivido sempre em Portugal?” e “Ao princípio, a Vieira da Silva parece que é só traços. Depois vem o resto, um labirinto que nos leva a um mundo real e novo. (...) Gostava que esta exposição fosse acarinhada como a Vieira da Silva nunca foi em Portugal ...”⁴⁸³.

Em suma, da crítica especializada ao público curioso, a opinião geral foi a de que a exposição e a forte promoção da obra de Vieira da Silva constituiu não só um justo reconhecimento da pintora no seu país natal, bem como a oportunidade para se fazer uma revisão e balanço mais aprofundado da sua obra, dando finalmente a esta

⁴⁷⁹ “Além da retrospectiva da Gulbenkian e das palestras, mesas-redondas e dos muitos artigos ou notícias publicadas em jornais e revistas, também algumas galerias de arte quiseram associar-se à homenagem prestada à grande pintora, apresentando um bom número de obras que vieram enriquecer a informação, que sobre a artista, a excelente retrospectiva pôde trazer ao público de Lisboa”. BRONZE, Francisco. “Carta de Lisboa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: FCG, outubro 1970, p.48.

⁴⁸⁰ SILVA, Adelino Tavares da. “O que pensa (o público) da obra de Vieira da Silva” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 2 julho 1970.

⁴⁸¹ Idem.

⁴⁸² Idem, *ibidem*.

⁴⁸³ Idem, *ibidem*.

artista, que já beneficiava de um merecido reconhecimento internacional, um lugar de destaque na história da arte moderna em Portugal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de avançar para as considerações finais, é importante mencionar que este é um trabalho em aberto, pois a documentação consultada teve essencialmente origem em fontes disponíveis em Portugal. A consulta de outras fontes, nomeadamente as que poderão estar disponíveis em França, país onde a pintora viveu a maior parte da sua vida, e nos arquivos das instituições parceiras da “pool” que organizou a exposição itinerante, certamente em muito teriam enriquecido esta dissertação. Igualmente, estamos conscientes de que este tema pode ser complementado com a recolha de testemunhos de críticos, artistas e outras personalidades que tenham tido uma participação direta ou indireta na exposição, ou que simplesmente a tenham visitado. Fica a sugestão para um desenvolvimento futuro.

Pretendeu-se, com este trabalho, estudar a Exposição Retrospectiva *Vieira da Silva*, realizada nas Galerias de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, durante os meses de junho, julho e agosto de 1970.

Esta exposição fez parte de uma exposição itinerante que teve o seu início em setembro de 1969, em Paris, no Musée national d’art moderne, e que, antes de chegar a Lisboa, passou por museus em Roterdão, Oslo e Basileia.

Um dos objetivos foi tentar identificar a razão pela qual a exposição em Lisboa apresentou características tão diferenciadoras das edições anteriores, realizadas no âmbito da exposição itinerante; para além disso, tentamos avaliar a relevância da exposição no momento em que se realizou, procurando igualmente fazer, nesse sentido, também a sua contextualização.

Do exposto, podemos concluir que a exposição *Vieira da Silva*, apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1970, foi a maior exposição individual da artista realizada em todo o mundo, até essa data. Nesta exposição foram apresentados 202 trabalhos, mais do dobro do número de trabalhos da mostra inicial realizada em Paris.

Ao contrário das exposições de Paris, Roterdão, Oslo e Basileia, que apresentaram como obra mais antiga da artista *Atelier, Lisbonne* (1934) – trabalho genericamente considerado como o primeiro em que a pintora desenvolve uma nova pesquisa pictórica em direção ao abstracionismo -, na exposição retrospectiva de Lisboa foi possível apresentar um vasto conjunto de trabalhos da sua pintura inicial, mais associada ao figurativo.

Esta exposição acabaria por se diferenciar também através de outros fatores como: a apresentação de um significativo número de obras realizadas durante a fase de permanência da pintora no Brasil, durante a Segunda Guerra Mundial; a apresentação ao

público, pela primeira vez, de muitas obras vindas diretamente do ateliê da artista em Paris; e a inclusão de cinco tapeçarias, preparadas em exclusivo pela Manufactura de Tapeçarias de Portalegre para a mostra lisboeta. Relativamente a estes aspetos, importa realçar que, ao ceder para esta exposição um conjunto numeroso de obras provenientes do seu ateliê, Vieira demonstrou uma grande vontade de enriquecer e tornar diferente este seu regresso ao país de origem.

O aumento do número de obras expostas na retrospectiva de Lisboa, foi também possível devido à grande recetividade de colecionadores portugueses, muitos deles amigos da pintora, que cederam as suas obras. Naturalmente, nesta exposição, esteve igualmente exposto um importante conjunto de trabalhos que haviam integrado a exposição itinerante, obras já nessa altura consideradas de referência no percurso da artista, e que foram sendo adquiridas, durante os anos 50 e 60, por grandes museus europeus e importantes coleções europeias e norte-americanas.

Relativamente à contextualização, foram naturalmente destacados alguns aspetos do contexto político e cultural português. Sendo realizada em plena “primavera marcelista”, a Fundação Calouste Gulbenkian desempenhou igualmente um papel extremamente relevante na organização da exposição. Apesar de fundada em pleno Estado Novo, a FCG beneficiava de um estatuto de alguma independência, face à política cultural das entidades estatais, o que lhe permitiu promover este “regresso a casa” de Vieira da Silva, que não expunha no seu país natal há mais de 20 anos. Para esta ausência, certamente terá contribuído o desconforto criado pelo Estado Novo, no período anterior à Segunda Grande Guerra Mundial, quando recusou a Vieira e a Arpad a cidadania portuguesa. Verdadeiramente, Vieira nunca deixou de visitar o seu país de origem, regressando em visita em pequenas temporadas; contudo, até 1970, manteve-se praticamente apartada das exposições realizadas no território nacional: as suas exposições individuais de maior relevância datavam já dos anos 30 (exposição na Galeria UP, em 1935, e no seu próprio ateliê do Jardim das Amoreiras, no ano seguinte). Posteriormente, só foram realizadas pequenas mostras de obras de coleções portuguesas ou de trabalhos, por vezes, considerados de menor relevância pela crítica (como por exemplo, as gravuras de *L' inclémence lointaine*).

Ora, é precisamente num momento de alguma abertura política e cultural, aliás reconhecida pela própria artista⁴⁸⁴, que a FCG, através do seu presidente, José de Azeredo Perdigão, conseguiu obter a recetividade de Vieira para este projeto, convencendo a artista da importância e pertinência deste seu regresso a Portugal, que se pretendia transformar também em homenagem nacional à artista.

⁴⁸⁴ v. ROCHA, Nuno. “Maria Helena Vieira da Silva. A maior portuguesa do nosso século” in *Diário Popular*. Lisboa, 5 dezembro 1969.

A FCG, que tinha inaugurado a sua sede e museu no ano anterior, pretendia igualmente realizar uma exposição com uma artista de referência mundial, neste caso também de origem portuguesa, para assinalar a inauguração das suas Galerias de Exposições Temporárias. Aproveitou assim o contexto de organização de uma grande exposição itinerante, promovida pelo Centre national d'art contemporain, sediado em Paris. Para além das questões relacionadas com a montagem da exposição e outros aspetos de carácter mais administrativo, ao juntar-se a um consórcio internacional, no qual participaram outros grandes museus europeus, a FCG ampliou ou consolidou a sua rede de contactos que, certamente, no futuro, demonstraram ser de grande valia. Por exemplo, em 1977, a FCG voltaria a realizar uma exposição retrospectiva de Vieira da Silva, desta vez dedicada apenas a obras sobre papel, novamente em colaboração com o Musée National d'Art Moderne de Paris.

A FCG adquiriu para a sua coleção, em 1968, as primeiras obras de Vieira da Silva. Atualmente, fruto de muitas aquisições entretanto realizadas, a FCG possui a segunda maior coleção de obras de Vieira da Silva em Portugal, sendo apenas ultrapassada, no nosso país, pela dimensão do espólio da artista à guarda da Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.

No momento em que se realizou a exposição de Lisboa, em 1970, os quadros de Vieira da Silva já tinham bastante mercado a nível internacional. De facto, a artista já era inequivocamente conhecida como uma das grandes pintoras de nível mundial: as vendas e os pedidos para novas exposições e novos trabalhos de grande dimensão (como os vitrais da Igreja de Saint-Jacques em Reims) sucediam-se, e a crítica europeia e norte-americana aplaudiam entusiasticamente as suas obras.

A mostra apresentada na FCG – bem como os eventos e exposições paralelas então organizados - acabou por despertar um maior interesse pelos trabalhos de Vieira junto de marchands, galeristas e colecionadores portugueses. Notavelmente, Jorge de Brito, que na altura já possuía um bom número de obras de Vieira, continuou a aumentar a sua coleção nos anos seguintes, através de compras à artista ou a colecionadores estrangeiros, neste caso, muitas vezes, contando com a intermediação do galerista Manuel de Brito. À data da sua morte, Jorge de Brito era o maior colecionador privado de obras de Vieira, a nível mundial.

Nos anos seguintes à exposição retrospectiva de Lisboa, o mercado português assistiu ao incremento do número de participantes no mercado de arte, também através do aparecimento de novas galerias. Vieira da Silva voltaria a expôr em Portugal com alguma regularidade, através destes novos espaços, principalmente após a revolução de abril de 1974.

É também por esta altura que se começa a discutir a possibilidade de criar um museu onde expôr a obra de Vieira da Silva em Portugal, ideia que só viria a ser concretizada 20 anos após a realização da exposição retrospectiva. A Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva viria a ser constituída em 1990, justamente dois anos antes da morte da artista. O Museu viria a ser inaugurado em 1994. Jorge de Brito, através da sua coleção, por acordo particular com o arquiteto Sommer Ribeiro, primeiro diretor do Museu, acabaria por colocar em depósito, um elevado número de obras para a coleção permanente do Museu.

Por fim, importa igualmente acrescentar um conjunto adicional de outros fatores que contribuíram também para o sucesso da exposição de Lisboa. Em primeiro lugar, o papel de Guy Weelen, secretário pessoal da artista, que deve ser recordado pelo seu contributo e envolvimento em todos os assuntos relacionados com a montagem da exposição de Lisboa, enquanto comissário da mesma e elo de ligação entre a FCG, a artista e os outros museus que participaram na exposição itinerante.

Em segundo lugar, deve ser destacada a receção entusiasta dos críticos, quer aqueles que à muito escreviam sobre a pintora, quer aqueles que pertenciam a uma geração mais nova – a da “nova crítica” portuguesa -, que tiveram uma participação ativa nas diversas atividades promovidas pela FCG e que acrescentaram novos tópicos de discussão sobre a obra da pintora. Importa realçar também o papel dos principais periódicos da imprensa generalista de Lisboa e do Porto, que durante o período em que decorreu a exposição publicaram numerosos artigos nos seus suplementos de arte, permitindo dessa forma incrementar o interesse de um público não necessariamente especializado, que acorreu em grande número à exposição.

Outro fator essencial para o sucesso da mostra foi a forte aposta na sua divulgação e o seu enriquecimento com uma programação complementar organizada pela FCG (mesas-redondas e visitas guiadas), com a produção de um catálogo muito completo e de elevada qualidade para a época, e com a edição de um número especial da revista *Colóquio*. Todas estas ações seriam fulcrais para o sucesso da mostra. Assim, apesar de alguns críticos de arte realçarem o facto de o público português não estar preparado para compreender a obra de Vieira, podemos afirmar que o público teve curiosidade e foi efetivamente visitar a exposição. Durante o período em que decorreu a

mostra, registaram-se cerca de 50.000 visitantes.

Maria Helena Vieira da Silva, apesar de muito avessa ao mediatismo a que foi exposta, durante a sua presença em Portugal, no período em que decorreu a exposição, não deixou de demonstrar estar muito contente com este seu “regresso” a Portugal, agradecendo também o papel desempenhado pela FCG na organização da exposição.

No mundo da arte, em Portugal, esse ano foi totalmente dominado pela obra de Vieira da Silva, pelo que achamos por bem intitular este trabalho “1970 - O ano Vieira da Silva em Portugal”. Neste seu regresso à pátria, a artista não só apresentou nas novas galerias da FCG a sua maior exposição desde sempre, como também expôs individualmente em duas outras mostras, de menor dimensão, mas também com alguma representatividade, que decorreram quase em simultâneo à exposição da FCG – as exposições realizadas na Galeria São Mamede e na Galeria 111. Eventuais falhas na exposição retrospectiva (não referidas pelos organizadores das pequenas mostras, que reconhecem a grande abrangência patente na exposição da FCG), poderão assim ter sido supridas pelas exposições realizadas nestas duas galerias lisboetas.

Com esta exposição retrospectiva, a FCG veio preencher uma lacuna na vida artística portuguesa e dar um grande passo para a afirmação, no nosso país, dos valores pictóricos modernos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES DOCUMENTAIS

Bibliografia consultada

- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. “OS ANOS SESSENTA ou o princípio do fim do processo da modernidade” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999.
- ALMEIDA**, Bernardo Pinto de. *Arte Portuguesa no século XX – uma história crítica*. Matosinhos: Cardume Editores, 2016.
- ALMEIDA**, Pedro Vieira de. “A propósito da retrospectiva de Vieira da Silva” in *Arquitectura*, N. 116. Lisboa: julho/agosto 1970.
- AVILLEZ**, Maria João. “Vieira da Silva: a pintura e a vida” in *Revista Expresso*. Lisboa: Revista Expresso, 25 julho 1981.
- BAIÃO**, Joana. *Vieira da Silva*. Coleção Pintores Portugueses. Lisboa: Quidnovi, 2010.
- BAIÃO**, Joana, “Memórias de exposições: o projeto Rais Expo”, MIDAS [Online], 6 | 2016.
- BAIÃO**, Joana. “Jorge Martins em contexto. Interferências no percurso de um pintor plural” in *Jorge Martins. Interferências*, [cat. exposição]. Lisboa: FASVS/Fundação Carmona e Costa, 2017.
- BARÃO**, Ana Luísa. “A Profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)”. Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Arte e Design apresentada à Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Porto: 2015.
- BÉRAN**, Diane Daval. “Biografia” in *Monografia*. Genève: Skira, 1993.
- BRONZE**, Francisco. “Carta de Lisboa” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: FCG, outubro 1970.
- CARLUCCI**, Luigi. [sem título] in *Vieira da Silva* [cat. de exposição]. Turim: Galleria Civica d’Arte Moderna, 1964.
- CESARINY**, Mário. [sem título] in *34 pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição], Galeria São Mamede. Lisboa: junho 1970.
- CESARINY**, Mário. *Vieira da Silva, Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista: pintura de Vieira da Silva e Szenes nos anos 30 e 40 em Lisboa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.
- CORNE**, Eric. “A Intuição e a Estrutura : de Torres-Garcia a Vieira da Silva, 1929-1949” [cat. exposição]. Lisboa: Museu Coleção Berardo; Valência: IVAM, 2008.

- CRISTOVÃO** (Pseud. António Pedro). “Oito frases de introito” in *Maria Helena Vieira da Silva Szenes* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria UP, 1935.
- DEROUET**, Christian e **LEHNI**, Nadine (dir.). *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946*. Strasbourg / Genève: Musées de la ville de Strasbourg / Skira, 1994.
- DESCARGUES**, Pierre. *Vieira da Silva*. Presses Littéraires de France. Paris: 1949.
- FRANÇA**, José-Augusto. “Retrato de Vieira da Silva” in *Cadernos de Poesia*. Lisboa: setembro 1951.
- FRANÇA**, José-Augusto. “Na retrospectiva de Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: outubro 1969.
- FRANÇA**, José-Augusto. “VIEIRA DA SILVA e a cultura portuguesa” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970.
- FRANÇA**, José-Augusto. [sem título] in *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria 111, julho 1970.
- FRANÇA**, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- FRANÇA**, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1984.
- Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006), Factos e Números*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- “Gatos comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)”. Lisboa: Assirio & Alvim/FASVS, Agosto 2008. Publicado por ocasião da exposição *Correspondências – Vieira da Silva por Mário Cesariny*. Lisboa: FASVS, junho a outubro 2008.
- GIL**, José. “Vieira da Silva: ondas de espaço” in *A Linha do Espaço: Vieira da Silva, Arpad Szenes e os seus contemporâneos* [cat. exposição]. Lisboa: Museu Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2015.
- GONÇALVES**, Rui Mário. “De 1945 à actualidade” in *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Alfa, 1988.
- GONÇALVES**, Rui Mário. *A arte portuguesa do século XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998
- GONÇALVES**, Rui Mário. “Anos 40. O tempo do Estado Novo e o pós-guerra português” in *PERNES*, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999.

- GONÇALVES**, Rui Mário. “Anos 50. Realismos e Abstraccionismos” in PERNES, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999.
- GUEDES**, Fernando. “Anatomia da exposição Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970.
- GUEDES**, Francisco Correa. *Calouste Gulbenkian: uma reconstituição*. Lisboa: Gradiva, 1992; *O gosto do colecionador: Calouste Gulbenkian, 1869-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- JAEGER**, Jean-François. “Vieira da Silva à Lisbonne” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Lisboa: junho 1970.
- LAPA**, Pedro e **TAVARES**, Emília (Org.). *Arte Portuguesa do século XX. 1910-1960*.
- LODWICK**, John. *Gulbenkian: an interpretation of Calouste Sarkis Gulbenkian*. London; Melbourne; Toronto: Heinemann, 1958.
- LOURENÇO**, Eduardo. “Vieira da Silva, uma poética do espaço” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970
- MNAC – Museu do Chiado – Catálogo da Coleção, Vol. II. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado / Leya, 2011.
- MACEDO**, Diogo de. “Um caso de exceção” in *Ocidente*, Volume LV, nº 243. Lisboa: julho 1958.
- MARGARIDO**, Alfredo. “A primeira revista estética portuguesa no estrangeiro” in *KWY Paris 1958-1968*. Lisboa: CCB/Assírio & Alvim, 2001.
- MATIAS**, Carolina Gouveia. *A III Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- MELO**, Alexandre. “Os anos 60”. *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões, 2007.
- OLIVEIRA**, Leonor. “Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969”. Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: junho 2013.
- OLIVEIRA**, Mário de. “3 – Ensaio, Vieira da Silva e a sua pintura” in *Coleção Metrópole e Ultramar*. Livraria Editora Pax. Braga: 1972.

- PEDRO**, António. “Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes” in *Fradique*. Lisboa: 27 junho – 11 julho 1935.
- PERDIGÃO**, José Azeredo. *Calouste Gulbenkian Colecionador*. 3ª ed. revista. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- PEREIRA**, Paulo (coord). *História da Arte Portuguesa*. Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PERNES**, Fernando. “Gravuras de Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 23. Lisboa: abril 1963.
- PERNES**, Fernando. “A «Nova Crítica» portuguesa e Vieira da Silva. Diálogo entre Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves e Francisco Bronze” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: FCG, abril 1970.
- PERNES**, Fernando. *Vieira da Silva* [folheto da exposição]. Porto: Galeria Zen, 1971.
- PERNES**, Fernando (coord.). *Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999.
- PHILIPPE**, Anne. *O Fulgor da Luz – conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Lisboa: Edições Rolim, 1995.
- PINHARANDA**, João Lima. “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio” in Pereira, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PINHARANDA**, João Lima. “Portuguese Art in the Twentieth Century” in *Contemporary Portugal : politics, society and culture*. Ed. António Costa Pinto. New York: Columbia University Press, 2003.
- RAGON**, Michel. “L’aventure de l’art abstrait”. Paris: Editora Robert Laffont, 1956.
- RIBEIRO**, José Sommer. “Rever Arpad e Vieira da Silva” in *Arpad Szenes – Vieira da Silva: Período brasileiro*. [cat. exposição]. São Paulo: 2001.
- ROCHA**, Nuno – *O jornalismo como romance. Pessoas e paisagens*. Lisboa: Nova Nordica, 1983.
- ROSAS**, Fernando. “O Estado Novo nos anos 30” in MATTOSO, José (dir.) *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.
- ROSENTHAL**, Gisela. *Vieira da Silva (1908-1992) – À procura do espaço desconhecido*. Colónia: Taschen, 2004.
- RUIVO**, Marina Bairrão (com a colaboração de Ana Vasconcelos e Melo). “Amigos de Paris” in *Amigos de Paris* [cat. exposição]. Lisboa: FASVS, 2012.

- SAMPAYO**, Nuno de. “Quatro livros sobre Vieira da Silva” in *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril 1970.
- SANCHEZ**, Pierre. *Dictionnaire du Salon d’Automne. Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. 1903-1945*. Tome troisième (MF-Z). Dijon: L’Echelle de Jacob, 2006.
- SANCHEZ**, Pierre. *Dictionnaire des Indépendants : répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1920-1950*. Dijon: L’Echelle de Jacob, 2008.
- SANTOS**, Sandra. “Introdução” in *Gatos Comunicantes. Correspondência entre Vieira da Silva e Mário Cesariny (1952-1985)*. Lisboa: Assírio & Alvim/FASVS, 2008.
- SCLIAR**, Carlos. *Tempos de Guerra. Hotel Internacional. Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.
- SEUPHOR**, Michel. “Promenade autour de Vieira da Silva” in *Cahier’s d’Art*, nº 2. Paris: 1949.
- SILVA**, Raquel Henriques da. “Anos 30 – O desejo da expressão, crítica e ultrapassagem do modernismo” in *PERNES, Fernando (coord.) Panorama. Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Fundação de Serralves / Campo das Letras, 1999.
- SILVA**, Raquel Henriques da. “A abstracção como estilo e como estética” in *ABSTRAÇÃO : obras da coleção Millennium BCP : ciclo de exposições arte partilhada* [cat. exposição]. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010.
- SIMÕES**, João Gaspar. “Introdução à pintura abstracta” in *Novos temas*. Lisboa: Edições Inquérito, 1938.
- SOLIER**, René de. *Vieira da Silva*. Paris: Georges Fall (Musée de Poche), 1956.
- TCHAMKERTEN**, Astrig. *Calouste Gulbenkian: o Homem e a sua Obra*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço das Comunidades Arménias, 2010; *Fundação Calouste Gulbenkian 1956/1981, 25 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, junho 1983.
- TORRES-GARCIA**, Joaquin. *La pintura de Vieira da Silva*. Montevideo: Alfar, 1943.
- KUENY**, Gabrielle. [sem título] in *Vieira da Silva* [cat. exposição]. Grenoble: Musée de Peinture et de Sculpture, 1964.
- VALLIER**, Dora. *La peinture de Vieira da Silva: chemins d’approche*. Paris: Editions Weber, 1971
- WEELLEN**, Guy. “Problème du mouvement dans l’art contemporain” in *Synthèse*, nº 124. Bruxelas: 1956.

WEELLEN, Guy. “Vieira da Silva et la peinture de l’ après-guerre” in *Revista Colóquio – Artes e Letras*, nº 58. Lisboa: abril, 1970.

WEELLEN, Guy. “Vieira au fils des jours. Éclats multiples pour une esquisse de portrait” in *Vieira da Silva – Monographie*. Genève: Skira, 1993.

WEELLEN, Guy e **JAEGER**, Jean-François. Vieira da Silva. 1º Vol. *Monographie*. Paris: Skira. 1994.

WEELLEN, Guy e **JAEGER**, Jean-François. *Vieira da Silva*. 2º Vol. *Catalogue Raisonné*. Paris: Skira, 1994.

Catálogos de exposição

Catálogo – Convite da Exposição dos Artistas Modernos Independentes. Junho de 1936.

Vieira da Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

34 Pinturas de Vieira da Silva. Galeria São Mamede. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970.

Vieira da Silva. Lisboa: Galeria 111, julho 1970.

Novos sintomas na pintura portuguesa. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1970.

Vieira da Silva nas coleções portuguesas. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, abril, 1987.

Vieira da Silva. Obra Gráfica 1933 – 1991. Coleção Gérard A. Schreiner. Tomar: Fotolito, impressão e acabamentos, março 1993.

J. Torres-Garcia. Lisboa: FASVS, 1996.

Arpad Szenes - Vieira da Silva. Lisboa: FASVS, 1999.

Gravuras Vieira da Silva. Évora: Fórum Eugénio de Almeida, 2004.

Sede e Museu Gulbenkian : A arquitectura dos anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Au fil du temps, percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva. Lisboa: FASVS, 2008.

Correspondências. Vieira da Silva por Mário Cesariny. Lisboa: FASVS / Assírio & Alvim, junho 2008.

A Intuição e a Estrutura : de Torres-Garcia a Vieira da Silva, 1929-1949. Lisboa: Museu Coleção Berardo; Valência: IVAM, 2008.

Alberto de Lacerda, encontros com Vieira da Silva e Arpad Szenes. Lisboa: FASVS, março 2009.

ABSTRAÇÃO: obras da coleção Millennium BCP : ciclo de exposições arte partilhada. Lisboa: Fundação Millennium BCP, 2010.

Hommage à Jorge de Brito. Paris: Tajan, 2011.

Amigos de Paris. Lisboa: FASVS, 2012.

Vieira da Silva, agora. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dezembro 2012.

Vieira da Silva. O ESPAÇO E OUTROS ENIGMAS, grandes obras em grandes colecções. Lisboa: FASVS / Edições Documenta, Lda., julho 2012.

Escrita Íntima. Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Correspondência 1932-1961. Lisboa: FASVS, 2013.

Tapeçarias de Portalegre na obra de Vieira da Silva. Lisboa: FASVS, 2014.

A linha do espaço. Vieira da Silva, Arpad Szenes e os seus contemporâneos. Lisboa: FASVS, 2015.

Documentação consultada

- Arquivos Gulbenkian

Inf. nº 25/68, 6 fevereiro 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Despacho do Presidente da Fundação de 22 de abril de 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 81/68, 22 março 1968. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 28 março 1969. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

Carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 20 julho 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 241/69, 27 agosto 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 277/69, 14 outubro 1969. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta do CNAC dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 8 dezembro 1969. Registo SBA nº 3147/69. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta de Mário Cesariny dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 20 janeiro 1970. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

Inf. nº 26/70, 4 fevereiro 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Despacho do Presidente da FCG, relativo à Inf. nº 26/70, 4 datado de fevereiro 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta de Guy Weelen dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 17 março 1970. Lisboa : Arquivo FCG, SBA 15366.

Inf. nº 117/70, 1 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 120/70, 4 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta de Vieira da Silva dirigida a Azeredo Perdigão, datada de 9 maio 1970. Registo SBA 633/70. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 138/70, 13 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta de Arpad Szenes dirigida a Azeredo Perdigão, datada de 18 maio 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 151/70, 4 junho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 157/70, 12 junho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 174/70, 2 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

Carta de Guy Weelen dirigida a José de Azeredo Perdigão, datada de 3 julho 1970. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

Inf. nº 190/70, 17 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

Inf. nº 191/70, 17 julho 1970. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

Carta de José de Azeredo Perdigão a Guy Weelen. 18 julho 1970. Lisboa: Arquivo FCG, SBA 15366.

Carta de Vieira da Silva a Maria Madalena Azeredo Perdigão, datada de 29 julho 1970, Yevres le Chatel. Lisboa: Arquivo da FCG. SBA 15366.

Inf. nº 203/70, 4 agosto 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Inf. nº 205/70, 4 agosto 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Despacho de 6 de agosto de 1970. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Carta do CNAC dirigida a Artur Nobre de Gusmão, datada de 20 agosto 1970. Registo SBA nº 2916/70. Lisboa: Arquivo da FCG, SBA 15366.

Lisboa: Arquivo da FCG, JAF 298.

Artigos de imprensa

S/a. “Vieira da Silva e Fernando Lopes Graça associados numa homenagem da Academia de Amadores de Música” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 8 de Dezembro de 1966.

S/a. “Paris: Vieira da Silva expõe no Museu Nacional de Arte Moderna”. Lisboa: Biblioteca de Arte da FCG, artigos publicados na imprensa sobre Vieira da Silva/compil. Eva Arruda de Macedo, DM 460/64.

S/a. “«30 anos de pintura», Serviço exclusivo The New York Times-Diário Popular” in *Diário Popular*. Lisboa: 2 outubro 1969.

S/a. “A Exposição de obras de Vieira da Silva” in *A Capital*. Lisboa: 20 junho 1970.

S/a. “Inaugurada na Fundação Gulbenkian pelo Chefe de Estado a maior exposição mundial até agora realizada da artista Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 21 junho 1970.

S/a. “A maior exposição de Vieira da Silva até hoje organizada no mundo – foi hoje inaugurada em Lisboa” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto: 21 junho 1970.

S/a. “O portuguesismo na obra da pintora Vieira da Silva, visto através de uma grande retrospectiva” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 21 junho 1970.

S/a. “34 pinturas de Vieira da Silva – enquadradas no ciclo de homenagens à grande pintora portuguesa” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 25 junho 1970.

S/a. “Ontem à tarde no Palácio Gulbenkian – Emocionante encontro da pintora Vieira da Silva com a pintura de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 28 junho 1970.

S/a. ”Emoção e calor humano caracterizaram a visita que Vieira da Silva fez à sua exposição”, periódico não identificado, 28 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/2.

S/a. “Feliz por estar em Portugal Vieira disse-nos hoje: «Procuro repouso para poder pintar»” in *Diário Popular*. Lisboa: 27 junho 1970.

S/a. “Vieira da Silva voltou a Portugal” in periódico não identificado. 27 junho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/1.

S/a. “Vieira da Silva inscreveu-se no livro de cumprimentos ao Chefe de Estado”, periódico não identificado. 2 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/7.

S/a. “Vieira da Silva e Arpad Szenes foram homenageados com uma recepção pela Fundação Gulbenkian”, periódico não identificado, 4 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/13.

S/a. “Visitas guiadas por críticos de arte à Exposição Vieira da Silva” in *Diário Popular*. Lisboa: 11 julho 1970.

S/a. “Um museu da cidade ou uma Galeria-Museu Vieira da Silva ?” in periódico não identificado, 11 julho 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG-Biblioteca de Arte, DM 461/16.

S/a. “Encerrou-se a Exposição Retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*. Lisboa: 5 agosto 1970.

S/a. “Mesa redonda sobre a obra de Vieira da Silva na Fundação Gulbenkian”. Periódico não identificado, 7 agosto 1970. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG-Biblioteca de Arte, DM 461/33.

S/a. “A obra de Vieira da Silva numa conferência de Mário Cesariny” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 14 agosto 1970.

S/a. “Conferência de Cesariny sobre a pintura de Vieira da Silva”, in *O Século*. Lisboa: 14 agosto 1970.

S/a. *Diário de Notícias*. Lisboa: 31 março 1971. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 461/55.

ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris – Vieira da Silva, Artistas – Escândalo das consciências”. Periódico não identificado, 2 março 1967. Compilação Eva Arruda de Macedo, FCG – Biblioteca de Arte, DM 460/52.

ÁLVARO, Egídio. “Carta de Paris. Vieira da Silva, rigor, talento, serenidade” in *Diário de Notícias*. Lisboa, 1 janeiro 1968.

BERGER, René. *Arpad Szenes, Pour l’Art*. Lausanne: 7 outubro 1960.

BOUDAILLE, George. Arpad Szenes – “Dire plus avec moins” in *Les Lettres Françaises*. Paris: 9 dezembro 1965.

CASTRO, Augusto de. “*A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*”. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

- CESARINY**, Mário. “Helena Vieira da Silva pintora portuguesa que em Paris goza de prestígio universal é quase uma desconhecida no nosso país” in *Cartaz*. Lisboa: 12 de agosto de 1952.
- CESARINY**, Mário. “Carta de Mário Cesariny para a pintora Vieira da Silva: o maior grito pode ser um silêncio. Não serão os seus olhos e as suas mãos um exemplo disso mesmo?” in *Cartaz*. Lisboa: 23 de setembro de 1952.
- CESARINY**, Mário. *34 Pinturas de Vieira da Silva* [cat. exposição]. Lisboa: Galeria São Mamede, junho 1970.
- DIONÍSIO**, Mário. “Lopes Graça e Vieira da Silva” in *Diário de Lisboa*. Lisboa, 8 dezembro 1966.
- FARIA**, Francisco de Paula Dutra. “Sete dias na semana” in *Acção*, nº 4. Lisboa: junho 1936.
- FRANÇA**, José-Augusto. “A Pintura Não-Figurativa e o «Espaço Ambíguo»” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 1957.
- FRANÇA**, José-Augusto. “Da Silva, Vieira da Silva, Vieira ...”, Folhetim artístico de José-Augusto França in *Diário de Lisboa*, Folhetim artístico. Lisboa: 6 agosto 1970.
- FRANÇA**, José-Augusto. “Vieira da Silva à mesa redonda” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 20 agosto 1970.
- FRANÇA**, José-Augusto. “Sobre Vieira da Silva” in *Comércio do Porto*. Porto: 22 setembro 1970.
- FOUCHET**, Max Pol, “90 tableaux au Musée d’ Art Moderne: Paris consacre une femme peintre dont chaque toile raconte um rêve” in *Paris-Match*. Paris: 11 outubro 1969.
- GONÇALVES**, Rui Mário. “Vieira da Silva” in *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa: 6 março 1963.
- GONÇALVES**, Rui Mário. Sem título in *A Capital*. Lisboa: 15 outubro 1969.
- GONÇALVES**, Rui Mário, “Redescoberta do Passado” in *A Capital* / Suplemento Extra. Lisboa, 5 julho 1970.
- GONÇALVES**, Rui Mário. “Vieira da Silva” in *A Capital* / Suplemento Extra. Lisboa: 5 julho 1970.
- GONÇALVES**, Rui Mário. “Deseja-se um museu dinâmico” in *A Capital*. Lisboa: 22 julho 1970.

- GONÇALVES**, Rui Mário. “Depois de uma exposição” in *A Capital*. Lisboa: 26 julho 1970.
- GRADE**, Fernando. “Vieira da Silva e a outra” in *Século Ilustrado*. Lisboa: 4 de julho de 1970.
- MARQUES**, Alfredo. “Vieira da Silva e outras pintoras de Paris na galeria «Gravura»” in *Diário Popular*. Lisboa, 11 fevereiro 1965.
- MARQUES**, Alfredo. “Uma grande lição de pintura – a retrospectiva de Vieira da Silva” in *Diário Popular*, Artes Plásticas. Lisboa: 25 junho 1970.
- MARQUES**, Alfredo. Novas pinturas de Vieira da Silva in rubrica “Artes Plásticas”. *Diário Popular*. Lisboa: 2 julho 1970.
- MARQUES**, Alfredo. “Vieira da Silva compreendida em Portugal” in *Diário Popular*, No Mundo da Arte. Lisboa: 22 setembro 1970.
- NOBRE**, Roberto, “Vieira da Silva e o abstracionismo” in *O Primeiro de Janeiro*. Porto, 19 setembro 1956.
- OLIVEIRA**, Mário de. “Coerência pictórica de Vieira da Silva” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 2 julho 1970.
- OLIVEIRA**, Mário de. “Vieira da Silva e o seu espaço” in *Diário de Notícias*. Lisboa: 9 julho 1970.
- OLIVEIRA**, Mário de, “Vieira da Silva e o seu sentimento cromático” in *Diário de Notícias*. Lisboa:30 julho1970.
- PAES**, Selles. [sem título]. Periódico não identificado, 4 de janeiro de 1962. Biblioteca de Arte da FCG, DM 460/31.
- PAMPLONA**, Fernando. “A propósito duma exposição” in *Diário de Notícias*.Lisboa: 11 julho 1970.
- ROCHA**, Nuno. “Maria Helena Vieira da Silva. A maior portuguesa do nosso século” in *Diário Popular*. Lisboa, 5 dezembro 1969.
- SASPORTES**, José. “Vieira da Silva fechada entre quatro paredes pelos críticos portugueses” in *Diário Popular*. Lisboa: 13 agosto 1970.
- SILVA**, Adelino Tavares da.“O que pensa (o público) da obra de Vieira da Silva” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 2 julho 1970.
- SIMÕES**, João Gaspar. “Vive em Paris uma grande pintora Portuguesa” in *Artes e Letras*. Lisboa: 31 dezembro 1947.

SOUSA, Rocha de. “Vieira da Silva – As cidades da memória e do imaginário” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 16 de julho de 1970.

SOUSA, Rocha de. “Promoção da arte moderna” in *Diário de Lisboa*. Lisboa: 20 agosto 1970.

VALDEMAR, António. “Escândalo no mundo da arte – Vieira da Silva: «Grande Prémio Francês da Arte» em 1966 com um trabalho publicado em 1948 numa revista do SNI” in *Flama*, Lisboa: 24 de fevereiro de 1967.

Meios audiovisuais

RTP. *Fundação Calouste Gulbenkian: 12 anos de actividade – inauguração da exposição de Vieira da Silva*. [Registo Vídeo]. Lisboa: RTP.2006. FCG - Biblioteca de Arte, CDR 636.

MORAIS, José Álvaro. *Ma femme chamada Bicho*. Lisboa: 1976. (acedido, em 18 abril 2017, através de <https://www.youtube.com/watch?v=1XzB8QFSjvQ>)