

QUATRO OLHARES SOBRE A CIDADE *

*Almada Negreiros
Bernardo Marques
Carlos Botelho
Vieira da Silva*



Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva

VIEIRA DA SILVA

Lisbonne du Souvenir. c. 1940 guache cartão 23,7 × 30 cm

Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva

* Texto e gravuras retiradas do catálogo da exposição «Quatro olhares sobre a cidade», organizada pela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva no âmbito da 1.ª Semana de Cultura e Contemporaneidade.

Quatro amigos, autodidactas ou apenas com uma curta passagem pela Escola de Belas-Artes de Lisboa ou pelas academias livres de Paris, com preocupações estéticas tão diferenciadas têm em comum uma paixão: Lisboa e o Tejo.

Almada, ao realizar as suas obras mais importantes, que são os frescos da Gare Marítima de Alcântara ou da Rocha do Conde de Óbidos, dedica em cada uma dessas gares um tríptico ao rio e à cidade.

No primeiro, é a faina fluvial que impera, tendo como fundo construções emblemáticas de Lisboa, como o Castelo de S. Jorge, o Aqueduto ou a Sé.

No segundo, é o domingo lisboeta de um lazer triste com saltimbancos, um passeio de bote ou ainda as varinas que nem ao domingo esquecem a sua faina.

Bernardo vê uma Lisboa muito mais poética. Os seus desenhos do Príncipe Real ou de Santa Catarina têm quase sempre o Tejo como pano de fundo; e apesar de serem executados a preto e branco ou a sépia captam de modo notável a luz da cidade.

Botelho tem duas fases distintas: a primeira, quando, do seu *atelier* da Costa do Castelo, pinta Lisboa e todos os recantos que daí avista. A segunda, quando é forçado pela demolição do seu *atelier* a «exilar-se» na zona do Areeiro, onde passa a compor uma Lisboa imaginária, mantendo porém toda a veracidade de uma estrutura urbana, sabiamente valorizada pela cor.

Diversas telas de Vieira da Silva têm por título Lisboa ou o Tejo, mas há outras, com títulos que nada têm a ver com a cidade, onde estão subjacentes o porto, as perspectivas labirínticas, os perfis das suas colinas ou ainda os azulejos.

Vieira dá-nos uma lição sobre a cidade e o rio.

Quatro pintores viram assim, de modo tão diferenciado mas sempre verdadeiro, uma Lisboa que é preciso preservar. Uma Lisboa ligada ao Tejo, este rio do qual, durante décadas, esteve divorciada.

José Sommer Ribeiro

ALMADA NEGREIROS (1893-1970)

José Sobral de Almada Negreiros nasceu em São Tomé e morreu em Lisboa. Desde muito cedo, realiza desenhos e jornais manuscritos (1905) que evidenciam o seu gosto pela escrita e pelo desenho, actividades que desenvolverá como autodidacta. Tendo participado na I Exposição dos Humoristas em 1912, expõe individualmente pela primeira vez na Escola Internacional em 1913. Nessa ocasião, Fernando Pessoa publica na revista *Águia* um texto sobre a caricatura em que elogia o trabalho de Almada Negreiros. Inicia-se então uma amizade para toda a vida, marcada pela revista *Orpheu* (1915) e o movimento futurista (1917), em que ambos estiveram envolvidos. É na sua obra literária (poemas, manifestos, romances, novelas, peças de teatro) que primeiro se manifesta o seu vanguardismo. Passa uma temporada em Paris em 1918 e vive em Madrid de 1927 a 1932. A sua produção plástica abrange campos como o desenho, a ilustração, a gravura e a pintura. Nos anos 40, executa os frescos das Gares Marítimas de Lisboa (1943-1949). Dedicar-se também ao vitral, azulejo e tapeçaria. Figura carismática e polémica, participa activamente na vida artística do seu tempo, participando em inúmeras exposições em Portugal.

Em 1943, Almada preparou os seus cartões para Alcântara e executou os frescos em 1945. De 1946 a 1948 data um segundo ciclo, na Gare da Rocha do Conde de Óbidos. A convenção decorativa do «Planisfério» e o «Mapa português» do edifício do «Diário de Notícias», não há dúvida de que passou para o tríptico da «Nau Catrineta» — e sobretudo para o painel de «D. Fuas Roupinho» —, mas a profundidade estilística que já nessa passagem ganhou acentuou-se no outro tríptico de «Quem não viu Lisboa não viu coisa boa» e no painel do «Ó Povo onde eu nasci», até ao ponto de criar um novo estado de realidade.

À narração opôs-se a contemplação, à alegria o significado interior das coisas, a sua força poética própria. A necessidade de transformar essas coisas em formas falantes sem equívoco ilustrativo comandou a composição do segundo ciclo. A viagem de um para o outro faz-se logicamente, e compreende-se bem porque é que Almada não se deteve nos esquemas de Alcântara: a todo o momento eles estavam a fugir ao plano em que a encomenda os desejava para dizerem algo de diferente, com outra responsabilidade

[...] No tríptico de Lisboa, a transformação do estilo avança um grande passo e ainda aqui a comparação com os cartões publicados em 1943 é preciosa. A descarga de carvão, à esquerda, equilibra a partida das varinas, à direita, e entre ambos fecha-se o silêncio das fragatas e dos rebocadores ancorados, que o Tejo levemente baloiça. A composição dos dois frescos laterais aponta para o centro,

que se apresenta como um eixo de simetria, severo mas subtil. Entre os cartões e a pintura dos muros, algo se passou, porém, de muito grave, que levou embora as personagens da cena. As três carvoeiras sobem na prancha estreita, mas ninguém as olha, e elas são colunas, cariátides absurdas no silêncio da terra; as três peixeiras juntam-se mas não partem para a cidade deserta — e nenhuma figura anima a solidão dos barcos. O aqueduto, a escadaria da Rocha, a Sé e o Castelo (sem mais S. Jorge nem Dragão) recortam-se no vazio de Lisboa. Só a claridade ribeirinha envolve tudo, com a sua transparência matutina — e nunca a cidade fora sentida tão profundamente, tão comovidamente.

Dir-se-ia uma paisagem radiográfica: só a ossatura resistiu, de pedra e cal; o resto desapareceu, diluiu-se na tristeza límpida das coisas.

Das formas depois. É a vez dos dois trípticos da Rocha. A geometria dos barcos tomou-se mais exigente e arriscou-se a passar às pessoas. Explicada a terra triste, elas reaparecem, tristes também. São emigrantes, ou é domingo — um tempo de espera, irreal e alitivo, as rodeia, de uma maneira ou de outra. No tríptico da beira-rio para a terra, há uma família que passeia num barco a remos, à criança foge o boné de marujo, as mãos debruçam-se para a água — ao fundo abre-se uma janela de casa e sobre uma mesa de pé-de-galo recorda Almada as suas naturezas-mortas dos anos 20. Há também duas mulheres de pedra que pararam ou se acocoraram a fitar-nos, e, ao fundo, os saltimbanco que saltam, lançam facas, torcem o corpo ou descansam esperando a vez num barco parado, junto ao improvisado palco — e gente que olha, algo esperando também. De um fresco para o outro, a cada ponta, passa a melancolia dos prazeres dominicais. No meio, nem isso. [...]

Lisboa está inteira no seu sentido, nos dois trípticos da Rocha, no de «Lisboa», em Alcântara. É a única pintura mural verdadeira que temos — e devemos tomar os painéis como retrato português mais geral. Algures lhes chamei os propositados painéis da nossa solidão.

(José-Augusto França, *Almada*, in catálogo *Almada Negreiros, F. C. G., C. A. M.*, Lisboa, Julho-Outubro 1984)

A pintura mural tem, nos anos 40, um dos grandes momentos, com a participação de Almada na decoração de gares marítimas. Na Gare Marítima de Alcântara (1943-1945), Almada realiza dois trípticos e duas pinturas isoladas. Num dos trípticos representa Lisboa vista do Tejo e mulheres no trabalho ribeirinho. Uma das cenas das trabalhadoras é de certo modo uma ilustração do capítulo «O desgraçador» do seu romance *Judith — Nome de Guerra*, escrito em 1925 e publicado em 1938. Também neste tríptico aparece, como nos seus óleos de então, uma luz lateral, definidora de luz e sombra. Mas, neste caso, a luz tem uma direcção coincidente com a das janelas da sala da gare.

Ao lado deste tríptico, a representação de um domingo na aldeia. Portugal das pessoas simples do nosso tempo, vivendo no campo ou junto ao porto marítimo, é, assim, representado. Na parede oposta, outras pinturas representam lendas populares. Num tríptico, a história da nau *Catrineta*. Na pintura isolada, a Virgem que apareceu a D. Fuas Roupinho, primeiro almirante do Tejo. São duas histórias com fim feliz, como é do gosto popular português.

Na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1948) realiza dois trípticos, um representando cenas da vida lisboeta ao domingo, junto ao rio Tejo, e

Quatro olhares sobre a cidade

outro, o tema da emigração. É nestes trípticos que se conjuga o tema populista com um desenho geometrizado, de raiz cubista. As pinturas causam admiração e polémica. Nesse momento, os jovens artistas interessavam-se pelo neo-realismo e pelo abstraccionismo geométrico. Estes murais, e os numerosos guaches que Almada realiza simultaneamente, actualizam um certo cubismo picassiano, de arabesco audacioso. Na estilização das figuras, nas demarcações das zonas de luz e sombra, no recorte dos perfis, todas as possibilidades expressivas das linhas são exploradas: linhas estruturantes, linhas envolventes... Há por vezes malícia no modo como acentuam algum pormenor: enfatizam a teatralidade dos gestos das figuras; e, ricas de implicações espaciais, as linhas comandam a composição e acentuam o construtivismo que, desde o início, interessou a Almada Negreiros e que o levará até ao abstraccionismo.

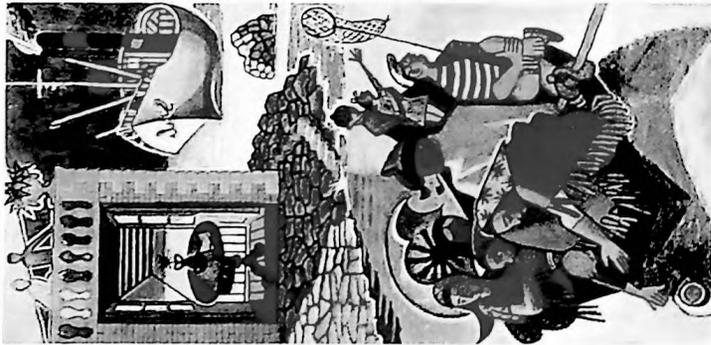
(Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986)

Os painéis da *Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos*, o mais representativo trabalho de pintura de Almada, são significativos de uma espécie de involuntária diluição de fronteiras entre pintura e ilustração.

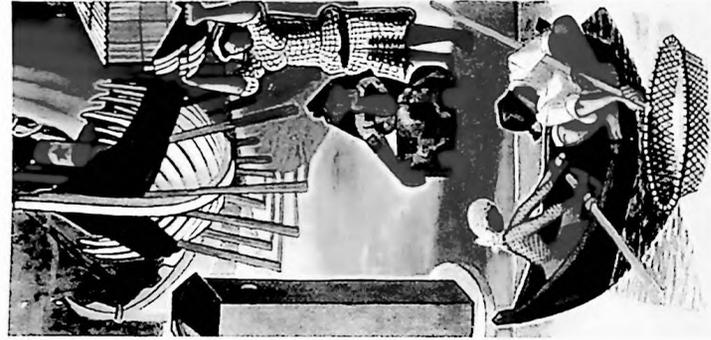
Nestes, [...], Almada magnifica a sua relação ambígua com Lisboa, de repulsa e atracção. São imagens de uma Lisboa paralisada entre a melancolia dos que partem e o tédio dos que ficam. O tédio é o mesmo que envolvia as figuras do seu desenho humorístico, ainda que, agora, numa espécie de ajuste final de contas, entre tristes passeios de domingo à beira-mar e a raça indomável de varinas míticas.

Estes painéis, sem dúvida as melhores pinturas murais portuguesas, reúnem, em síntese, a anterior actividade plástica de Almada. Aí se integra uma janela aberta com natureza-morta sobre mesa de pé-de-galo que, em 1924, foi capa do livro *O Fulgor das Cidades*, de Joaquim Manso, e o casal que, em cima, olha o rio já o encontramos em 1921 a fazer a mesma coisa *Do Alto de Santa Catarina*. A família pequeno-burguesa, que passava de barco a sua apatia descendente, descendia de outras famílias não menos abúlicas dos mesmos desenhos humorísticos. Os barcos com os olhos pintados vinham de outros barcos do Programa das Festas de Lisboa de 1934. As varinas e os saltimbancos desde sempre estiveram presentes nas imagens de Almada. No plano formal, os painéis retomam o sintetismo linear do traço de Almada revigorado pelo pós-cubismo epigonal de alguma pintura francesa do pós-guerra, em jogos habilíssimos de estruturação geométrica que tomam nítida a lógica cenográfica da narrativa visual, assim como os gestos e as poses teatrais das figuras.

(António Rodrigues, *Almada nome de architectore*, in catálogo *Almada a cena do corpo*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Outubro-Janeiro 1994)



Estudo para Gare Marítima
da Rocha do Conde de Óbidos
(c. 1946-1949)
guache, lápis e tinta-da-china, papel
82 x 40 cm
Col. particular



Estudo para Gare Marítima
da Rocha do Conde de Óbidos
(c. 1946-1949)
guache, lápis e tinta-da-china, papel
82 x 40 cm
Col. particular



Estudo para Gare Marítima
da Rocha do Conde de Óbidos
(c. 1946-1949)
guache, lápis e tinta-da-china, papel
82 x 40 cm
Col. particular

BERNARDO MARQUES (1898-1962)

Bernardo Marques foi autor de uma obra vastíssima e multifacetada que lhe confere um lugar de destaque na arte portuguesa contemporânea. Iniciou a sua carreira como ilustrador, com desenhos humorísticos em jornais e revistas. Sucedendo às caricaturas dos anos 20, de grande riqueza gráfica e decorativa, encontramos registos de um impiedoso observador da sociedade urbana, resultantes do contacto que teve com o expressionismo alemão, em Berlim. Viagens a Paris, Nova Iorque e São Francisco, nos anos 30, alimentaram e desenvolveram a sua expressão criadora. Nos anos 40, a sua actividade desdobrou-se entre a ilustração, as artes gráficas e a decoração, colaborando com várias editoras e aceitando encomendas oficiais do S. P. N./S. N. I., participando na renovação do gosto artístico sem por isso se enquadrar na «Política do Espírito» protagonizada por António Ferro. Na década de 50 volta ao desenho como actividade autónoma, de carácter íntimo, centrando-se essencialmente na análise da paisagem urbana e rural. Contemporâneo da segunda geração modernista, Bernardo Marques participou activamente na difusão do gosto moderno, sem por isso prescindir de formas de expressão muito pessoais que não se enquadravam nos padrões dominantes. Foi acima de tudo um grande desenhador e Lisboa tem, na sua obra, um lugar privilegiado.

Lisboa despovoava-se para Bernardo Marques, e tornava-se evocação apenas [desenhos dos anos 50]. [...] O verdadeiro sentido da sua obra ia para a eliminação da figura, para o silêncio, fiel somente à presença física, que ficou — e se lê por exemplo nesta esquina de prédio cortada sobre o jardim do Príncipe Real, onde há palmeiras e por detrás das árvores espreitam os telhados em abóbora mourisca dum palacete de 1787... Evocação de quintais de prédios da mesma época e do mesmo local, com pavilhões e marquises de ferro fundido, aletas e frontões do telhado de balaustrada, o lintel em semicircunferência das janelas ricas do romantismo, e a palmeira encrespando-se no meio dos canteiros, numa caricatura heráldica. Ali morou Bernardo, exactamente na Rua da Palmeira — e logo se começava a descer para o Chiado.

(José-Augusto França, *Bernardo Marques*, 1966, in *Colóquio*, n.º 38, Abril 1966)

Demasiado impregnado de vivência romântica para o olhar desnudado das ruas e dos homens, demasiado vinculado à disciplina realista para se perder nas névoas míticas das «Idades de Ouro», Bernardo Marques desenha-se-nos, pois, na conjunção de pólos opostos: o do distante e do familiar, numa rara categoria

que o acredita artista de um passado próximo e lhe permitiu ser sobretudo o paisagista que Lisboa nunca antes de si tivera, através duma poética intimista, aparentemente paradoxal.

De maneira idêntica, demasiado cosmopolita para se entregar ao bucolismo, demasiado «Só» para esquecer a «Natureza», Bernardo Marques foi o artista de percursos queirosianos, aproximados do Tejo fixados nos largos e jardins, prosseguidos nas praças pombalinas, até às grandes avenidas onde, um pouco na evocação dum Dufy, os eléctricos, estátuas ou automóveis são tratados ao jeito «ingénuo» e desdenhoso de brinquedos e as mulheres tomam as silhuetas possíveis das meigas heroínas «Belle Époque». [...]

No âmbito da sua geração, Bernardo Marques aparece [...], nos antípodas de Vieira da Silva. Se a sua compatriota de Paris tornou de Lisboa memória metamorfoseada em função do dinamismo, cultural do Ocidente, Bernardo Marques inverteu essa relação, remetendo o desenhador para coordenadas de sensível *informação nacional*, o que na pintura fora determinante *de formação internacional*.

Tal como as solicitações temporais do passado o distanciam do presente onde nascem, o apelo de além-fronteiras, sofrido por Bernardo, distancia-o dum espaço vizinho e das suas circunstâncias directas, embora delas derivando e sobre elas convergindo. Nessa distância europeia se defendeu Bernardo do folclorismo e monumentalismo declamatórios epocalmente apregoados, como no seu apelo português europeicamente se perdeu.

(Fernando Pernes, *Saudades de Lisboa*, in *Colóquio*, n.º 46, Dezembro 1967)

A grande época de paisagista de Bernardo Marques, já anunciada na década de 40, é sobretudo criação dos anos 50 e, antes de se dedicar à paisagem rural e litoral que define a parte final da sua obra, é a cidade — Lisboa e as suas reminiscências que vão despertar os seus sentidos e preparar o seu «retiro». Lisboa é agora vista e sentida de maneira diferente: a necessidade de distanciamento leva-o a alhear-se do contexto vivencial da cidade e a preferir uma abordagem romântica. O crítico social desaparece e as pessoas são remetidas para segundo plano. Bernardo Marques começa a deixar de rir e de sorrir com o que à sua volta se passa para iniciar um percurso de solidão e um novo olhar sobre as aparências. As imagens citadinas que transcreve são apontamentos do seu quotidiano e da sua interioridade. O seu deliberado afastamento do exterior e a demarcação do seu território íntimo são expressos numa série de desenhos de interior feitos no *atelier* da Rua da Palmeira (1953) [...]

A discreta evocação do passado, inevitável nos seus desenhos de paisagem, e nomeadamente a abordagem romântica da cidade, é acompanhada por uma riquíssima invenção formal que anula qualquer tentativa de ver nestes desenhos meras composições académicas. Bernardo Marques descreveu a sensibilidade poética de Lisboa numa análise rigorosa das suas potencialidades físicas, testando ao mesmo tempo o poder de experimentação plástica dos seus sentidos. [...] A identificação do artista com a cidade fixa-se então numa intemporalidade, abstraindo a figura humana; é o tempo como qualidade física das coisas que Bernardo Marques capta.

A sua relação com a cidade é uma relação de amor, quase físico, que também desilude e desencanta como todo o amor. Desinteressado dos homens, Bernardo Marques transferiu para a paisagem a sua atenção cada vez mais selectiva e

Quatro olhares sobre a cidade

depurada. A multidão que nos anos 30 Bernardo Marques satirizou tornou-se um espectro do que havia sido, fantasmas ou silhuetas integrados na composição como qualquer componente plástico. Despovoando-se, os desenhos da cidade evoluem do descritivo, perdendo em pitoresco e populismo.

A cidade emudece em função de uma paisagem, transformando-se numa malha densa e explosiva de sentidos.

(Marina Bairrão Ruivo, *Bernardo Marques*, Ed. Presença, Lisboa, 1994)



S/título (Lisboa) (n. dat.)
lapis litográfico e tinta-da-china/papel
26,5 × 41 cm
Col. particular

CARLOS BOTELHO (1899-1982)

Carlos Botelho nasceu e morreu em Lisboa, cidade que está intimamente ligada à sua obra. Como para a maioria dos pintores da sua geração, a actividade de ilustrador e caricaturista era fonte de rendimento regular, tendo Botelho colaborado em jornais e revistas, nomeadamente no *Sempre Fixe* («Ecos da Semana») de 1928 a 1950. Em 1929 parte para Paris, onde frequenta academias livres. Expõe pela primeira vez na S. N. B. A. em 1930, data em que se instala no *atelier* da Costa do Castelo (que manterá até 1948). No estrangeiro, expõe individualmente na Galeria Lucy Krogh, em Paris (1947), iniciando uma activa carreira internacional. A sua obra pictórica é marcada, no início, pelo expressionismo, passando sucessivamente para o paisagismo sintético, abstraccionismo evocativo, para finalmente voltar ao paisagismo sintético. É a partir da segunda fase que se tornou conhecido pelas paisagens urbanas, tendo ganho vários prémios nacionais e internacionais. Se, nesta fase, Lisboa é bastante representada, na sua produção final, esta cidade é mesmo o único objecto de estudo, sendo por vezes idealizada de memória.

Tal como Bernardo Marques, Botelho preocupa-se com o paisagismo e com a fixação de recantos lisboetas ou de atitudes do espírito humano que um mesmo poeta define Cesário Verde.

Pela mesma época, final dos anos 40, Almada Negreiros, depois de ter escrito admiráveis páginas sobre a vida lisboeta nocturna, pinta varinas e outras figuras populares, e, nas gares marítimas, dá-nos imagens de Lisboa em ambientes solares que parecem atravessados pelo som forte dos pregões dos vendedores, e onde as trabalhadoras projectam sombras recortadas no chão horizontal e firme. A Lisboa de Botelho é menos gritante. E não há nela sombras, nem pessoas, nem chão horizontal. A imagem constrói-se toda com planos frontais, abandonando-se, nos anos 50, toda a sugestão de volumes, porque são cada vez mais produto de um imaginário de recordações e não, tanto, de fixação de percepções.

(Rui Mário Gonçalves, *Carlos Botelho*, in *100 Pintores Portugueses do Século XX*. Publicações Alfa, Lisboa, 1986)

Carlos Botelho descreveu casas e ruas da cidade na sua geometria canhestra de pátios e telhados, alguma árvore espreitando muros de quintal, massas de palácios fantasmas, um gradeamento, escadinhas que se anunciam para subir ou descer uma colina fatigada — e o Tejo ao fundo. Este quadro, assim descrito no

seu geral, é um quadro preciso, individualizado de cada vez, e que se enquadra no sítio pelo pintor habitado, em família. Das sacadas do palácio seiscentista se debruçou ele centenas e centenas de vezes, e a árvore velha do quintal defronte dele estava, do outro lado da rua, que era, evidentemente, uma calçada; e as grades estavam mais acima e escadinha havia por ali — e o rio. Ali cresceram os filhos do pintor e todos os dias ele subia a calçada, depois de ter trepado as escadinhas e passado diante da Igreja de S. Cristóvão, que de S. Cristóvão era o seu mundo, às costas assim transportado, realidade de pedras e céu, com as águas do Tejo vistas sempre da janela.

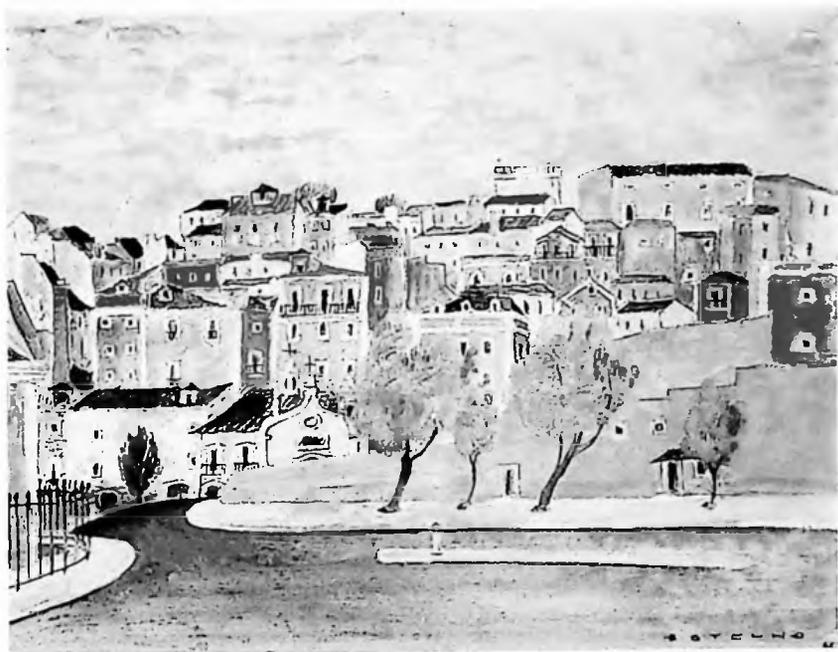
(José-Augusto França, Prefácio, *Carlos Botelho* (Raquel Henriques da Silva, Manuel Botelho), Ed. Presença, Lisboa, 1995)

Como se verificou em ciclos de produção anteriores, as *fases* estilísticas e poéticas de Botelho entrosam-se umas nas outras, embora um determinante fio de sentido aponte, desde os inventários de Lisboa nos anos 40, uma progressiva desrealização dos motivos, o que plasticamente significa o primado de uma pintura lisa e clara em que os empastes da espátula cedem à pincelada tímbrica e ao aprofundamento de uma grelha geometrizante onde as iconografias se convertem em signos picturais infinitamente glosados, segundo uma lógica inscrita no seu próprio fazer.

A experiência mais radical da abstractização nos anos 50 foi sobretudo um conjunto de exercícios íntimos, que o autor só parcialmente mostrou publicamente, paralelo à execução de mais tradicionais vistas de Lisboa, articuladas com lugares precisos e a sugestão mimética do espaço plástico. [...]

Por isso, para se compreender a última longa fase da obra de Botelho entre 1950 e 1980, terá mínima relevância considerar-se o seu afastamento definitivo da Costa do Castelo, ocorrido em 1949, e a transformação relativa que aquela zona da cidade sofria em termos de projectos, aliás sempre restritos, de modernização. Com *atelier* primeiro no Palácio Foz e depois na nova casa do Areeiro, claro que ele pintava a cidade *de cor* — de uma memória vinda de um *coração* cerebral —, mas isso significava tão somente que os motivos da sua pintura eram pinturas anteriores e, sobretudo, a herança das *experiências diferentes* da década de 50. Que tal implicasse um abrandamento de situações castiças — as cores intensas do casario popular, a sua topografia miniatural, a articulação dinâmica de espacialidades, da movimentação dos telhados e das balaustradas — não deve ter nenhuma leitura sociológica — por exemplo, que ele transcrevia o próprio arrefecimento plástico e icónico da cidade —, mas relacionar-se com uma evidente evolução que, depois de roçar a abstracção, definitivamente a ela ficou ligada como novo entendimento das próprias possibilidades da pintura.

(Raquel Henriques da Silva, *Lisboa Reinventada*, in *Carlos Botelho* (Raquel Henriques da Silva, Manuel Botelho), Ed. Presença, Lisboa 1995)



Igreja da Boa Nova. 1966
óleo/madeira
33 x 41 cm
Col. particular

VIEIRA DA SILVA (1908-1992)

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora de origem portuguesa, nasceu em Lisboa, no seio de uma família que cedo estimulou o seu interesse pela pintura, pela leitura e pela música. Em 1928 vai para Paris, onde estuda escultura, optando definitivamente pela pintura em 1929. Em 1930 casa-se com o pintor húngaro Arpad Szenes. Pintora de temas essencialmente urbanos, a sua pintura revela, desde muito cedo, uma preocupação com o espaço e a profundidade. Vive no Brasil de 1940 a 1947. A sua pintura desse período reflecte a angústia da guerra. Depois do seu regresso a Paris na década de 50, participa em inúmeras exposições em França e no estrangeiro. Em 1956 obtém a nacionalidade francesa. O Estado francês adquire obras suas a partir de 1948 e em 1960 atribui-lhe a primeira de várias condecorações. A partir de 1958, organizam-se retrospectivas da sua obra e são-lhe concedidos importantes prémios internacionais. Em Portugal, a Fundação Calouste Gulbenkian apresenta a sua obra em 1970, 1977 e 1988. Em 1983, o Metropolitano de Lisboa propõe-lhe a decoração da Estação da Cidade Universitária: a obra *Le métro* (1940) é reproduzida em azulejos com a colaboração do pintor Manuel Cargaleiro. Em 1994, é lançado o catálogo *Raisonné* da sua obra. Pintora da Segunda Escola de Paris, Vieira da Silva teve um importante papel no panorama da arte internacional.

Toda a pintura de Vieira da Silva pode ser inspirada numa saudade distante de Lisboa. Mas essa saudade da cidade imaginada entre água e bruma nos seus óleos anima-se de um intenso dinamismo. E a Lisboa de Vieira da Silva não nasceu de uma preocupação saudosista ou de uma fixação paisagística; foi-se-lhe metamorfoseando no lugar de um drama universal, de uma necessidade universal de alegria e claridade; num lugar da sua consciência onde a consciência do séc. XX se reconhece.

(Fernando Pernes, *Gravuras de Vieira da Silva*, in *Colóquio*, n.º 23. Lisboa, Abril 1963)

Quando vou na rua, passo de um lado para o outro. Paro. olho. Vejo ainda qualquer coisa mais. Não aprendo, nem preciso de aprender, há uma vida concreta que passa por mim, que tem cor, que se exprime. Reparo, paro novamente. estou na esquina de um quadro da Maria Helena.

(Ruben A., *O Mundo imenso que ela abriu pela cor*, in *Diário Popular*. Lisboa, 26 Novembro 1964)

Sabemos já que a paisagem urbana de Lisboa, com os seus azulejos e os seus sóis, pôde ser um motor metaforizante na criação de Vieira da Silva. As «casas» e as «perspectivas» decifráveis na estrutura rítmica da sua pintura têm uma certa memória, ou uma certa saudade. Lisboa — e levam em si a parte nacional que todo o grande criador possui, ou que possui todo o criador que seja grande. A «Espanha» de Picasso ou a «Rússia» de Kandinsky ou a «Itália» de Magnelli são constantes estruturais que têm correspondência no «Portugal» de Vieira. (...) Estes «azulejos», estes «reflexos» e estas «casas» da Lisboa oitocentista, em cuja imagem a infância de Maria Helena se embebeu, simbolizam também uma situação sócio-cultural estática, uma pobreza de terra e de gente, uma vida estagnada à dolente sombra de valores provincianos que as agitações canhestras da I República remexiam apenas à superfície.

(José-Augusto França, *Vieira da Silva e a cultura portuguesa*, in *Colóquio*, n.º 58, Lisboa, Abril 1970)

Uma parede de Lisboa, ou dez, ou cem paredes em que o azulejo exista ainda, antigo ou historiado como pintura de pobre, ou em revestimento oitocentista dum fachada estreita, brilham ao longe — e assim brilhando as imaginou Vieira da Silva numa aguarela desenhada à máquina de escrever (1941), um trepidante alçado da cidade velha, com o arabesco mecânico atingindo uma fantástica sensibilidade barroca.

A lembrança dos azulejos, e o entendimento da sua riqueza, vem ao espírito de Vieira da Silva — e é Lisboa que a representa. O azulejo começa por ser um signo numa representação evocatória e virá a ganhar o valor de um símbolo.

(José-Augusto França, *Vieira da Silva 1958*, in *Colóquio*, n.º 77, Lisboa, Junho 1988)

LISBOA

Quem gosta da obra de Maria Helena Vieira da Silva, não pode vagar na sua cidade natal sem ter a impressão que a pintora foi fortemente influenciada pela configuração e pelos rostos de Lisboa. O que é com certeza verdade, mas nem sempre da forma como primeiro se possa pensar. [...]

Não é por ter nascido em Lisboa que Vieira recebeu o dom dos pequenos quadrados e de uma instabilidade deliciosa ou inquietante do horizonte imediato. É porque o seu espírito procurava uma nova maneira de explorar o espectáculo do mundo e de apreender o espaço que Lisboa lhe forneceu os azulejos e os pavimentos axadrezados dos passios. Nas cidades, mesmo natais, como na vida, não encontramos o que procurávamos, só encontramos o que desejávamos. Vieira foi buscar o que lhe convinha onde o encontrava. Nas ruas de Lisboa, ou nas mesas postas para o pequeno-almoço dos quadros de outra. Vieira conta que o que mais a marcou no primeiro olhar no quadro de Pierre Bonnard que descobriu, foi a toalha de mesa aos quadradinhos amarelos, encarnados e brancos.

Assim acontece com as imagens que nos tocam, como sementes que a natureza espalha: nunca se sabe as que vão fecundar, germinar, desabrochar.

Quatro olhares sobre a cidade

Esses «quadrinhos» de Bonnard tiveram uma posterioridade inesperada no trabalho de Vieira ao longo dos anos.

Por ondas recorrentes, o universo segundo Vieira torna-se dança de xadrezes, abundância de embutidos, expressão dos azulejos das casas de Lisboa, fogo de artificiosos artificios de um tabuleiro de xadrez agitado pelos ventos da inquietação, bailado do fato de Arlequim dançando para zombar de quem o persegue.

Desses quadrinhos nascerão grandes quadros (não estou forçosamente a falar de *dimensões*).

(Claude Roy, *Vieira da Silva*, Ediciones Polígrafa e Ars Mundi, Barcelona, 1988)

A memória tem [...] um papel considerável no processo de criação de Vieira da Silva. De facto, é pela memória, e graças a ela, que a cultura popular portuguesa se pode manifestar de forma consciente e inconsciente na sua obra. Pensamos, entre outros, no caso das paisagens urbanas portuguesas criadas quando Vieira estava no exílio. [...] Nestas obras (paisagens revisitadas), podemos essencialmente sentir a presença de Portugal, sugerida pela utilização do azul e do branco.

Vieira traduz assim a interioridade da cidade onde nasceu. Estas duas cores recorrentes na obra da artista são indissociáveis de atmosfera de Lisboa. Inconscientemente, Vieira utiliza a memória cromática, fazendo assim alusão à sua cidade natal.

(Sandra Marques Guimarães, *L'influence de l'art populaire portugais dans l'œuvre de Vieira da Silva*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie-Art contemporain, Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres, 1996)





Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva

Lisbonne du Souvenir
c 1940 gouache/cartão 23,7 x 30 cm
Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva