Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Amanda Reis Tavares Pereira

Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva: encontros prodigiosos

Rio de Janeiro
2017

Amanda Reis Tavares Pereira

Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva: encontros prodigiosos

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Crítica e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

P436 Pereira, Amanda Reis Tavares.
Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva : encontros prodigiosos / Amanda Reis Tavares Pereira. – 2017.
245 f.: il.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e literatura – Teses. 2. Meireles, Cecília, 1901-1964 - Teses. 3. Silva, Maria Helena Vieira da, 1908-1992 – Teses. 4. Arte – Brasil - História – Teses. I. Conduru, Roberto Luís Torres, 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7: 869.0(81)

Bibliotecária : Mirna Lindenbaum CRB7/4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Amanda Reis Tavares Pereira

Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva: encontros prodigiosos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós - Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Crítica e História da Arte.

Aprovada em 20 de julho de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Ilana Seltzer Goldstein

Universidade Federal de São Paulo

_____

Dra.Valéria Fernandes Lamego

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Elena O'Neil

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

À memória do professor Luiz Carlos da Silva Dantas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGArtes a possibilidade de integrar o programa de Pós-Graduação que propiciou-me experiências prodigiosas, como a participação no projeto *Unfolding Art History in Latin América*, financiado pelo Instituto Getty Fondation, e a bolsa sanduíche, financiada pela Capes, que me permitiu atravessar o oceano em busca das ressonâncias vislumbradas. Ao meu orientador, professor Roberto Conduru, agradeço a leitura minuciosa e precisa; a ele e também à professora Vera Beatriz Siqueira agradeço ainda por terem sempre me incentivado "a ver melhor e além", como diria Cecília. À Valéria Lamego, pela disponibilidade ao longo de toda a pesquisa; às professoras Ilana Goldstein e Elena O'Neil, por terem aceitado embarcar nessa leitura. Ao professor Edimilson de Almeida Pereira, por me ajudar a compreender as diferenças entre as portas e as dobradiças de um texto. Às professoras Maria de Fátima Piazza, Maria Bernadete Flores e Sandra Makowiecky, pelo acolhimento e oportunidades. À Sandra Santos e a todos os funcionários da Fundação Árpad Szenes-Vieira da Silva, pela disponibilidade e contribuição nas pesquisas presenciais e à distância. Como não se pode estudar uma amizade sem compreender o que pode haver de valoroso nela, eu agradeço aos meus amigos, que compartilharam comigo as sinuosidades desse trajeto: Carla Herman e Raphael Fonseca, que me propiciaram um trio prodigioso; Alessandra Ciarmela, Virgínia Valin, Alberto Martin, Raquel Rodrigues, Alessandra Moraes, Renata Caetano, Tadeu Mourão e Fernanda Correia, pela acolhida, pelas imensas trocas e desabafos. À Michaela Blanc, meus olhos, cabeça e coração, quando não pude estar no Rio. À família Brockman, pelo incentivo regado a amor; à Aline Chein, pela amizade e parceria da vida toda, desde as fraudas até as teses. À família que reencontrei do outro lado do oceano: Sofia Andrade, Sonia Várzea, Diogo Verdial, Suzana Lúcio, Marta e Francisca. A Eloy Machado, Liza Machado, Lázuli, Ju Ferreira e Céline, por me acolherem com amor justo nas horas finais; à Luisa Gutz, que me acompanhou na travessia mais difícil que percorri para concretizar esse trabalho, ao Daniel, por tudo que não cabe aqui, por todo companheirismo, amor e cuidado, que tornaram essa empreitada possível e mais afetuosa. Aos meus pais, Sileida e Walter, e aos meus irmãos, André, Janine e Felipe, por me propiciarem alcançar novos mundos nas capas dos discos, nos livros e revistas das prateleiras e gavetas da biblioteca da infância.

E por causa de um verso é preciso ver muitas cidades, pessoas e coisas, é preciso conhecer bichos, é preciso sentir como voam os pássaros, e saber com que gestos flores diminutas se abrem ao amanhecer. É preciso poder recordar caminhos em regiões desconhecidas, encontros inesperados, e despedida que há muito sentíamos chegar. (...) E também não basta ter recordações. É preciso saber esquecê-las. (...) pois as lembranças ainda não o são. Só quando se tornarem sangue em nós, olhar e gesto, sem nome, não mais distinguíveis de nós mesmos, só então pode acontecer que numa hora muito rara brote do meio delas a primeira palavra de um poema.

Rainer Maria Rilke, Os cadernos de Malte Laurids Brigges

RESUMO

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *Ressonâncias entre Cecília Meireles e Maria Helena Vieira da Silva*: encontros prodigiosos. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A pesquisa propõe a análise de obras de Cecília Meireles (Rio de Janeiro, 1901 – 1964) e de Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992), realizadas, principalmente, entre 1940 e 1947, período em que a artista de origem portuguesa viveu no Brasil, devido às circunstâncias da guerra. A partir da investigação de trabalhos individuais de cada uma e também daqueles realizados em conjunto, como as ilustrações de Vieira da Silva para obras de Cecília Meireles, procurou-se identificar e analisar o modo como a presença de uma *reverbera* na obra da outra. Dessa forma, a pesquisa foi desenvolvida a partir da movimentação das *ressonâncias* identificadas em cada fonte, dando a ver não só as questões formais que regeram as apropriações, mas também os temas e imaginários compartilhados entre a artista e a multifacetada Cecília, poeta, cronista, desenhista, educadora e folclorista, que Vieira conheceu pessoalmente no Brasil, e com quem manteve a amizade até os últimos dias de vida de Cecília. Ao realizar a análise dessas fontes, foi possível também compreender de que modo a relação de Cecília com Vieira media a aproximação da artista e de sua obra com os debates artísticos e culturais do Brasil, durante o período.

Palavras-chave: Arte Moderna. Literatura Brasileira. História da Arte no Brasil durante os anos de Guerra.

ABSTRACT

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *Resonances between Cecília Meireles and Maria Helena Vieira da Silva*: prodigious encounters. 2017. 245 f. Tese (Doutorado em Crítica e História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The research suggests an analysis of the work of Cecília Meireles (Rio de Janeiro, 1901 – 1964) and Maria Helena Vieira da Silva (Lisbon, 1908 – Paris, 1992), produced mainly between 1940 and 1947, when the Portuguese artist lived in Brazil due to WWII. The investigation of their individual works and of those performed together, such as Vieira da Silva's illustrations for Cecília Meireles' work, attempted to identify and analyze how the presence of one of them reverberates in the work of the other. Therefore, the research was carried out from the movement of the resonances identified in each source, shedding light in the formal matters that regenerate the appropriations as well as the themes and imaginaries shared by the artist and the multifaceted Meireles – poet, chronicler, drawer, educator and folklorist – who Vieira met in Brazil and with whom cultivated a friendship until Meireles' passing. With the analysis of these sources, it was also possible to understand how the relationship between Meireles and Vieira expressed how close the artist and her work were to the artistic and cultural debates in Brazil during that period.

Keywords: Modern Art. Brazilian literature. Art History in Brazil during the war.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Bibliothèque – Vieira da Silva – sem data 16
Imagem 2 – Detalhes de Bibliothèque - Vieira da Silva - sem data.....17
Imagem 3 – História Trágico-Marítima ou Naufragie - Vieira da Silva – 1944 45
Imagem 4 – Capa do relato Relação do naufrágio da nau Santiago, no ano de 1585, e o itinerário da gente que nele se salvou. 54
Imagem 5 – Detalhe da capa do relato Relação do naufrágio da Nau Santiago (...) 55
Imagem 6 – Capa do relato Relação sumária da viagem que fez Fernão D'Alvres Cabral desde que partiu deste Reyno por Capitão mor da Armada que foy no anno de 1553 às partes da India athé que se perdeo no Cabo de Boa Esperança no anno de 1554 ... .55
Imagem 7 – Detalhe da capa do Relação sumária da viagem que fez Fernão D'Alvres Cabral 56
Imagem 8 – Kaijo no Fuji - Katsushika Hokusai - 1834 57
Imagem 9 – La sirène – Vieira da Silva – 1936 61
Imagem 10 – Capa do livro *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles -1945 – Ilustração Vieira da Silva 64
Imagem 11 – Detalhe da capa de Mar absoluto e outros poemas 65
Imagem 12 – Detalhe da tela História Trágico-Marítima ou Naufragie - Vieira da Silva – 1944. Dentro da embarcação, uma cabeça rente à linha que separa o barco das águas, é possível ver um rosto de cabelos longos e olho manchado de vermelho. 72
Imagem 13 – Capa do livro Vaga Música – Cecília Meireles – 1942 – Ilustração Vieira da Silva 81
Imagem14 – Contracapa do livro Vaga Música - Cecília Meireles -1942 82
Imagem 15 – Ilustração para a crônica Evocação lírica de Lisboa – Vieira da Silva - 1947-1948 86
Imagem 16 – Ilustração para a crônica Evocação lírica de Lisboa – Vieira da Silva - 1947-1948 86
Imagem 17 – Pensant em Cecília – Vieira da Silva – 1975 89
Imagem 18 – Dedicatória de Cecília Meireles para Vieira da Silva e Arpad Szenes – 1955 ..93
Imagem 19 – La baie de Rio – Vieira da Silva – 1943 100

Imagem 20 – Les naufráges – Vieira da Silva - 1940-1947 101
Imagem 21 – Navio de imigrantes – Lasar Segall -1939/1941 103
Imagem 22 – Capa do livro Viagem & Vaga Música - Cecília Meireles – Ilustração de Vieira da Silva 105
Imagem 23 – Ilustração de Vieira da Silva para a coletânea de poemas de Cecília Meireles Flores e Canções –Ilustração de Vieira da Silva 106
Imagem 24 – UFRRJ - Portas laterais da sala de estudos (antigo refeitório), com azulejos pintados por Vieira da Silva – 1943 108
Imagem 25 – UFRRJ - Janelas laterais da sala de estudos (antigo refeitório), com 108
azulejos pintados por Vieira da Silva – 1943 108
Imagem 26 – Detalhe da porta lateral da sala de Estudos (antigo refeitório) – UFRRJ 109
Imagem 27 – Painel em azulejos - Vieira da Silva - 1943 110
Imagem 28 – Painel de azulejos II – Vieira da Silva – 1943 111
Imagem 29 – Detalhes do painel de azulejos – Vieira da Silva – UFRRJ – 1943 113
Imagem 30 – Detalhe das figuras laterais do painel – Vieira da Silva – UFRRJ – 1943 113
Imagem 31 – Detalhe do painel central – Vieira da Silva – UFRRJ -1943 114
Imagem 32 – Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43 115
Imagem 33 – Azulejos portugueses de figura avulsa – século XVIII 116
Imagem 34 – Figura de convite – século XVIII 117
Imagem 35 – Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43 118
Imagem 36 – Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43 120
Imagem 37 – Cecília Meireles, no jardim de sua casa, no bairro de Cosme Velho, no Rio de Janeiro – fotografia sem data 129
Imagem 38 – Meninas brincando de roda – Vieira da Silva – 1941 137
Imagem 39 – La récolte – Vieira da Silva – 1943 140
Imagem 40 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 144
Imagem 41 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 145
Imagem 42 – Estação de metrô Cidade Universitária - Vieira da Silva - Lisboa – 1988 149
Imagem 43 – Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa – 1988 150
Imagem 44 – Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa -1988 150
Imagem 45 – Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa 151

Imagem 46 – Painel Estrelas-do-mar e peixes – Pórtico do prédio do Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro – Candido Portinari – 1942 155
Imagem 47 – Fachada frontal da Igreja de São Fracncisco, Pampulha, Belo Horizonte – Candido Portinari - Projetado em 1942 155
Imagem 48 – Painel de azulejos - Brasília Palace Hotel - Atos Bulcão- 1958 156
Imagem 49 – Painel de azulejos realizado por Djanira – 1958 157
Imagem 50 - La Macumba - Vieira da Silva – 1946 166
Imagem 51 - Le quai de Marseille - Vieira da Silva – 1931 169
Imagem 52 – La chambre à carreaux – Vieira da Silva – 1935 170
Imagem 53 – Les drapeaux rouge – Vieira da Silva – 1939 171
Imagem 54 – Rio – Vieira da Silva – 1946 172
Imagem 55 – Les Ballets ou Arlequins – Vieira da Silva – 1946 173
Imagem 56 – La Forêt – Vieira da Silva – 1946 174
Imagem 57 – Sem título – Vieira da Silva -1935 175
Imagem 58 – La ruée des arbres – Vieira da Silva – 1944 176
Imagem 59 – Les arbres em armes – Vieira da Silva – 1945 177
Imagem 60 – Rue des Losanges – Vieira da Silva – 1947 178
Imagem 61 – Cecília Meireles e Vieira da Silva, em uma favela no Rio de Janeiro – sem data 180
Imagem 62 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 181
Imagem 63 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 182
Imagem 64 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 182
Imagem 65 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 183
Imagem 66 – Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947 183
Imagem 67 – Capa e contracapa de Samba, Batuque e Macumba – Cecília Meireles - 1935 193
Imagem 68 – Baiana sambando (no colar a figa de arruda) - Cecília Meireles - Samba, Batuque e Macumba – 1926 -1935 193
Imagem 69 – *Passo da Macumba* Cecília Meireles - *Samba, Batuque e Macumba* – 1926-1933 194
Imagem 70 – Desenho da série Batuque,Samba e Macumba – Cecília Meireles - 1926-1933 200
Imagem 71 – Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles - 1926-1933.... 200

Imagem 72 – Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933 201
Imagem 73 – Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933 202
Imagem 74 – Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933 203
Imagem 75 – Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles - 1926-1933 204
Imagem 76 – A redenção de Cã –Modesto Brocos – 1895 205
Imagem 77 – Bananal – Lasar Segall – 1927 206
Imagem 78 – A Negra – Tarsila do Amaral -1923 207
Imagem 79 – Mestiço – Candido Portinari – 1934 208
Imagem 80 – Cena de candomblé – Wilson Tibério – sem data 209
Imagem 81 – Macumba- Lívio Abramo -1953 212
Imagem 82 – Bahia Imaginée – Vieira da Silva – 1946 214
Imagem 83 – Detalhe de Bahia Imaginée – Vieira da Silva – 1946 214
Imagem 84 – Biblioteca na árvore – Vieira da Silva - 1947-48 227

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 **HÁ MUITO MAR POR DETRÁS DE NÓS** 45

1.1 **Vous êtes embarqués** 45

1.2 **Entre náufragos, espectadores e leitores: o mar reboa da janela ao pensamento** 64

1.3 **O olhar mareja ou dentro de mim um volante começa a girar, lentamente** 88

2 **ENTRE AZULEJOS E JARDINS: ARQUITETURAS DA MEDIAÇÃO** 108

2.1 **Km 47: Pinceis de marta no horizonte brasileiro** 108

2.2 **E nos jardins é tão vasto o mundo: duas meninas embaixo do laranjal** 128

2.3 **Do ornamento ao revestimento: o que reluz sobre a superfície esmaltada?** 149

3 **O QUE É QUE *LA MACUMBA* TEM?** 166

3.1 **Vieira da Silva vai ao terreiro** 166

3.2 **Nesse lugar, as crianças começam a se sentir felizes: está mais próxima a floresta**. 181

3.3 **A floresta noturna *escorre mistério*: em quantos terreiros se fez *La macumba*?** 199

O MUSEU DAS RESSONÂNCIAS ESPANTOSAS 219

REFERÊNCIAS 229

ANEXOS 238

INTRODUÇÃO

Um nome reverbera na biblioteca

Retraída entre jogadores de xadrez e um pianista (*Interior ou o harmonium, a biblioteca e os xadrezistas*, 1946); humorística (*L'autre bibliothèque humoristique*, 1947-48); na árvore (*La bibliothèque dans l'arbre*, 1942- 48); de bolso (*Bibliothèque de poche,* 1960); dos amigos (*L'autre bibliothèque de René Char, 1967);* e até mesmo poeticamente em chamas, *(La bibliothèque en feu*, 1974); a biblioteca esteve presente na trajetória da artista plástica portuguesa naturalizada francesa Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – Paris, 1992). Entre telas, serigrafias e desenhos, a artista assinou cerca de trinta trabalhos que carregam o termo *biblioteca* no título[1] e a análise conjunta dessas obras permitiria acompanhar claramente a trajetória que conduziu ao reconhecimento de seu trabalho e à associação de seu nome à abstração lírica e à Segunda Escola de Paris[2].

De Borges[3] a Warburg[4], de Benjamin[5] a Ítalo Calvino[6], as bibliotecas foram compreendidas como lugares privilegiados para a apreensão e o entendimento do mundo, "a

---

[1] O levantamento foi realizado a partir das obras que constam no catálogo *raisonné* da artista. Consultar: VIEIRA DA SILVA. *Catalogue Raisonné* / Guy Weelen, Jean-François Jaeger (org); colaboração Virginie Duval e Diane Daval Béran ; concepção Jean-Luc Daval. Paris : Skira, 1993-1994.

[2] CARREIN, Catherine; MORLET, Catherine (org). *L'École de Paris, 1945-1964* / Catálogo. textos Bernard Ceysson. Luxemburgo: Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 1998.

[3] BORGES, Jorge Luís. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções.* Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988.p.38-42.

[4] WARBURG, Aby. *El Atlas de imagines Mnemosine*. México: Inst. De Invesigaciones Estéticas, Universida Nacional Autónoma de México, 2012. v. I-II.
CAMPOS, Daniela Queirós. Um pensamento montado: Aby Warburg entre a biblioteca e um atlas. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais, Ano XIII, v. 3, n. 2, jul.-dez., 2016. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo_7_secao_livre_Daniela_Queiroz_Campos_Fenix_Jul_Dez_2016.pdf> Acesso em: 21.04.2015.

[5] BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigo Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987. (Obras Escolhidas, v. II)

[6] CALVINO, Ítalo. Il libro, i libri. In: _____. Mondo scritto e mondo non scritto. Milano: Mondadori, 2002.p. 126-141. MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e Biblioteca em Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8RWLF3/literatura_e_biblioteca_em_jorge_luis_borges_e_italo_calvino___maria_elisa__rodrigues_

divina biblioteca[7]", nas palavras de Borges. Naquelas erigidas por Vieira, para além do percurso formal da artista, a recorrência do assunto permitiria, de igual forma, acompanhar a relevância também simbólica que esse espaço assumiu para ela. Conforme mencionado por Sandra Santos, Ana Ruivo e Marina Bairrão Ruivo, que assinam o texto do catálogo *Au fil dus temps - Percurso Fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva:*

> A biblioteca permanecerá um lugar fundamental na vida e na obra da artista. Um espaço simbólico e autorreferencial, representado inúmeras vezes como estrutura identificável e lugar mítico de acolhimento, metáfora dos muitos universos que concentra.8

A relevância simbólica e autorreferencial que esse espaço adquiriu para a artista possui, sem dúvida, contribuição significativa de seu avô materno, José Joaquim da Silva Graça[9] (Pedrogão Grande, 1858 – Hyeres, 1931). Por profissão e interesse, ele era dono de uma biblioteca generosa e aberta à curiosidade da menina, que foi morar na casa dos avós maternos, com a mãe, depois do falecimento de seu pai, o que ocorreu quando Vieira da Silva tinha cinco anos de idade. Na biblioteca do avô, a mãe a deixava ler tudo o que quisesse, conforme ela mesma mencionou[10]. Além disso, sua alfabetização, aulas de música e primeira formação artística também aconteceram ali, onde entrou em contato com artistas e obras através de imagens impressas e onde copiava ou intervencionava algumas das ilustrações vistas[11].

O avô de Vieira fora administrador e posteriormente diretor do jornal *O Século*, um dos principais veículos de comunicação a apoiar a República em Portugal e sua atuação foi de extrema relevância para a expansão e consolidação daquele jornal como um vigoroso empreendimento comercial. Na esteira dos interesses de Silva Graça, Vieira acabou crescendo cercada pela rede de jornalistas e intelectuais que circundava o avô, o que facilitou de igual

---

moreira.pdf?sequence=1 acesso: 21.05.205.

[7] BORGES, 1988. p.42

[8] VIEIRA DA SILVA. *Au fil du temps*: Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva/textos Ana Ruivo, Marina Ruivo Barrão e Sandra Santos. Lisboa: FASVS, 2008. p.20.

[9] As informações a respeito de José Joaquim da Silva Graça, mencionadas doravante, foram consultadas em: http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1643 Site da Associação dos Amigos da Torre do Tombo http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf «Silva Graça (José Joaquim da)». Grande enciclopédia portuguesa brasileira. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda., 1978.

[10] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p.19

[11] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p. 20

forma o seu acesso a alguns dos autores lidos por ela na biblioteca bem como a outros lugares e personagens que integravam o circuito artístico e cultural da capital portuguesa das primeiras décadas do século XX. Como Vieira mesma disse a respeito de si, podia ser considerada um "produto do jornalismo[12]".

Como desdobramento dos interesses despertos no ambiente familiar e dos acessos que esse ambiente propiciou, a artista manteve, ao longo de sua vida, proximidade e amizade com escritores, jornalistas e intelectuais em sua terra natal, assim como foi próxima a poetas e escritores também na França e no Brasil, países em que viveu. Em Paris, onde passou grande parte de sua vida, destaca-se sua amizade com o poeta francês René Char. Em Portugal, foram muitos os amigos, como o poeta e pintor Mário Cesariny, o poeta e crítico Alberto de Lacerda, a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen e a escritora Agustina Bessa-Luís. Foi também próxima do jornalista, editor, crítico, ensaísta e professor catedrático Vitorino Nemésio e também do crítico e jornalista João Gaspar Simões. Ambos foram personagens extremamente importantes para a historiografia literária portuguesa e para a história da imprensa e do mercado editorial do país, participando do ambiente artístico da modernidade lisboeta[13] de forma atuante.

[12] "Meu avô Silva Graça foi jornalista de 'O Século' e vivi minha infância entre pessoas dos jornais. Lembro-me bem que alguns jornalistas me surpreendiam porque exclamavam com frequência: Nada acontece nesta terra. Nem um desastre... nem um incêndio ..." além de minha mãe, que foi muito importante na minha vida, meu avô teve uma grande importância na minha carreira. Posso talvez dizer que sou um produto do jornalismo. Se meu avô não tivesse abraçado o jornalismo, teríamos ficado no campo. Acontece também que aprendi muito em Lisboa graças aos jornalistas. Recebíamos muitos jornais e livros e tínhamos bilhetes de graça para os cinemas e para os teatros ... as minhas tias iam ao teatro quase todas as noites e discutíamos intensamente cada uma das peças ..." VIEIRA DA SILVA, Maria Helena. Maria Helena Vieira da Silva: "para mim viver é pintar". *Diário Popular*. Lisboa, 05 de dezembro de 1979. Fonte: Arquivo Eva de Macedo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

[13] Consultar: NEMÉSIO, Vitorino. *Estudo e Antologia*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Cultura, 1986.

Imagem 1 - Bibliothèque – Vieira da Silva – sem data

Serigrafia guachada (exemplar único) 39,5 cm x 45 cm Coleção Jorge de Brito, Lisboa.
Fonte: Catálogo da exposição Vieira da Silva Arpad Szenes nas coleções portuguesas. Porto: Casa Serralves, 1989.

Simões, como alguns dos amigos mencionados, pode ser visto em uma de suas *bibliotecas*. Na serigrafia aquarelada [Imagem 1], o seu nome é um dos poucos que se pode ver sem o auxilio de uma lupa. É o de maior destaque na *Bibliothèque*, onde ainda estão o poeta e artista plástico Mário Cesariny, a poeta Isabel da Nóbrega, o poeta Fernando Pessoa e seu heterônimo Alberto Caeiro, além da *Bíblia*. À procura desses volumes e autores, o olhar muitas vezes se perde na estrutura que planifica obras e estantes da biblioteca. Assunto e forma se fundem de modo a criar a ilusão labiríntica do espaço, na diversidade de perspectivas, e a retomada da superfície, nas manchas cromáticas maiores, em tons de vermelho e branco. O traçado de algumas linhas, principalmente aquelas em preto, ora fazem emergir grandes letras, ora parecem definir os volumes, suas inscrições e também o contorno das estantes. Outras linhas, menores, esboçam as lombadas dos livros e as iniciais de outros autores.

Imagem 2 - Detalhes de Bibliothèque - Vieira da Silva - sem data
No detalhe do canto superior direito, as supostas iniciais CM – Vieira da Silva

Fonte: Catálogo da exposição Vieira da Silva Arpad Szenes nas coleções portuguesas. Porto: Casa Serralves, 1989.

Como as inúmeras horas de dedicação à observação de um trabalho podem, muitas vezes, aflorar a predisposição do pesquisador a encontrar aquilo que procura, na serigrafia sem data, logo acima do nome de J. Gaspar Simões, à esquerda, é quase possível ver as letras CM em duas manchas pinceladas, uma em azul e outra em vermelho. Abaixo, um ponto mais forte e outro mais fraco, em vermelho [Imagem 2]. São as iniciais de Cecília Meireles (Rio de Janeiro, 1901- Rio de Janeiro, 1964) que a observação obstinada insiste em ver. A suposição se dá porque Cecília, mais conhecida por sua atuação como poeta, foi uma das mais importantes amizades de Vieira no Brasil, onde a artista morou, entre os anos de 1940 e 1947, devido a complicações decorrentes da Segunda Guerra Mundial.

A bibliografia que aborda os anos de Vieira da Silva no país menciona constantemente o amparo emocional e profissional que Cecília Meireles representou para a artista[14]. Ela

[14] AGUILAR, Nelson. Encontros e desencontros; Vieira da Silva no Brasil. In: _____. *Catálogo da exposição Vieira da Silva no Brasil. Concepção de Nelson Aguilar*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007. GOUVÊA, Leila V.B. Cecília em Portugal. São Paulo: Ed. Iluminuras 2001. HERKENHOFF, Paulo. *Vieira da Silva – Arpad Szenes: Rupturas do Espaço na Arte Brasileira.* Catálogo da exposição Vieira da Silva – Arpad Szenes: Rupturas do Espaço na Arte Brasileira. São Paulo: Instituto Tomie Otake, 2011. LAMEGO, Valéria. Dois mil dias no deserto. In: CATÁLOGO da exposição *Vieira da Silva no Brasil*. Concepção de Nelson Aguilar. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

mesma o mencionaria em depoimento[15], quase quatro décadas depois de ter retornado do exílio, o que reitera a relevância dessa amizade. Além disso, a chegada de Vieira da Silva ao Brasil, ao que tudo indica, remonta a uma rede luso-brasileira de intelectuais, escritores e artistas da qual Cecília, mesmo à distância, fazia parte. Nesse sentido, a presença tão próxima de João Gaspar Simões também foi um indício importante para intuir que as pinceladas poderiam ser mesmo as iniciais da poeta. Simões foi um dos fundadores e principais articuladores de *Presença: Revista de Arte e Crítica*, que ele nomeou como movimento, devido à relevante atuação e articulação no ambiente cultural e artístico português, entre 1927 e 1946, ano de sua última publicação[16]. Cecília também conhecia Gaspar Simões e publicou em *Presença*. Gaspar Simões, por sua vez, escreveu sobre a poesia de Cecília e foi admirador de seu trabalho[17]. Ele, ao lado de Vitorino Nemésio e do ainda desconhecido José Osório de Oliveira, foram personagens importantes do circuito artístico, cultural e intelectual português em torno do qual se tramou a rede de sociabilidade que promoveu a amizade entre Vieira e Cecília.

A predisposição em encontrar, na *Bibliothèque*, a poeta brasileira - entre tantos autores mencionados de forma tão explícita - decorre também e, sobretudo, da lacuna bibliográfica a respeito de sua relação com Vieira da Silva; de ser esse, na Historiografia da Arte no Brasil e também na crítica a respeito da artista, um capítulo tão esboçado e ainda incerto quanto as iniciais de Cecília na imagem. Dessa forma, ao enxergar nas manchas de cor a sua presença, vislumbrou-se a possibilidade de revisitar sua relação com a artista e torna-la mais nítida, o que daria a ver as diferentes frentes de atuação de Cecília, para além da produção lírica, inicialmente conhecida por Vieira; a proximidade de Vieira da Silva, também no Brasil, com

---

MORAIS, Frederico. Catálogo da exposição *Tempos de guerra: Hotel Internacional e Pensão Mauá*. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, 1986.

[15] "Cecília foi como se eu tivesse encontrado uma irmã, muitas irmãs. Ela compreendia nossas dificuldades, ajudando-nos materialmente com encomendas." Depoimento concedido a Carlos Scliar para o catálogo *Tempos de guerra: Hotel Internacional e Pensão Mauá*. MORAIS, 1986. Sem página.

[16] SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da Presença, seguida de uma antologia*. Coimbra: Atlântida, Livraria Editora, 1972. FRANÇA, José Augusto. Presença e as artes. Colóquio Artes: Revista Bimestral de artes, música e bailado. No. 33. 2ª serie. 19º ano. Junho 1977. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian

[17] SIMÕES, João Gaspar. Um poeta do Brasil. *Diário de Lisboa*, 31 de dezembro de 1942. _____. Fonética e poesia ou o Retrato natural de Cecília Meireles. *Letras e Artes, suplemento literário de A manhã*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1950.. Na década de 1970, foi incluído nas Obras Completas de Cecília Meireles, o que atesta a pertinência de sua leitura da lírica ceciliana. Conferir também o levantamento realizado por MOTA, Luísa. *O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2012.

escritores, poetas, críticos e jornalistas; a importância das mediações que eles exerceram para a inserção, circulação e recepção da obra da artista no país, bem como suas presenças na biblioteca simbólica e autorreferencial da artista. O olhar que procura essas iniciais, portanto, está interessado em revisitar personagens, eventos, agentes e obras que permitam remontar e analisar trajetos da modernidade no Brasil - ainda mal sinalizados ou demarcados - que contribuam para adensar as reflexões a respeito desse período.

As *bibliotecas* de Vieira, os autores e obras nelas guardados e o valor simbólico e autoreferencial que possuem para a artista foram, desse modo, o ponto de partida para a pesquisa posto que ali estão abrigadas referências importantes para Vieira, cujo nome figura entre um dos mais reconhecidos da arte abstrata do pós-guerra. Vislumbrar a presença de Cecília Meireles em uma das *bibliotecas* da artista, ao mesmo tempo em que possibilitaria a investigação de um dos nomes abrigados nesse lugar simbólico, contribuiria de igual forma para a Historiografia da Arte no Brasil durante os anos de guerra, quando ambas conheceram-se pessoalmente e conviveram.

No rastro da elucidação das manchas de cor e do interesse em tornar mais nítida a relação da artista com Cecília Meireles, a pesquisa partiu da biblioteca simbólica em direção a bibliotecas e acervos reais que pudessem, de algum modo, ajudar a contar essa história. Inicialmente, foi realizado o levantamento da bibliografia que mencionava essa amizade[18]. A partir desse levantamento, foi possível constatar a relevância dessa amizade para ambas; entretanto, não foram encontradas análises de obras, individuais ou em conjunto, que contribuíssem para a compreensão da dimensão dessa importância, para além do amparo afetivo ao longo dos anos de exílio da artista. Foi dessa forma que a bibliografia acabou por conduzir aos acervos e fontes primárias que guardavam pistas preciosas para a pesquisa pretendida.

No que diz respeito à Cecília Meireles, parte considerável de seu acervo, de posse de familiares, não se encontrava disponível à consulta, o que conduziu a investigação a instituições como a Biblioteca Nacional e sua hemeroteca digital, onde foram encontradas crônicas e artigos de sua autoria nos quais a relação com Vieira e o interesse pelas artes plásticas foram identificados. Para que essas fontes primárias recolhidas pudessem ser compreendidas de forma satisfatória, foi crucial a viagem de quatro meses a Portugal, realizada entre julho e novembro de 2015, financiada pela Capes, através do programa de

[18] Ver nota 14.

doutorado sanduíche. Na Fundação Árpad Szenes-Vieira da Silva (FASVS), instituição que abriga grande parte do acervo da artista, foi possível ter acesso a obras, correspondências, publicações e fotografias de Vieira relativas aos anos de exílio bem como à bibliografia, indisponível no Brasil, que abordasse o trabalho da artista.

Na FASVS, também constavam ilustrações de Vieira para obras de Cecília bem como alguns de seus livros de poesia autografados, além de correspondências entre elas, fotografias e desenhos que colaboraram para ampliar consideravelmente as perspectivas da pesquisa e redimensionar a tese recorrente em bibliografia a respeito do amparo de Cecília em relação a Vieira. Em Portugal, também foi possível localizar correspondência ativa, obras e outras publicações de Cecília Meireles, que manteve, ao longo de sua vida, muitas amizades no país, anteriores e posteriores ao seu contato com Vieira. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Biblioteca do Porto, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Fundação António Quadros, em Portugal, foi possível realizar um levantamento mais minucioso de fontes primárias a respeito de Cecília do que no Brasil. Nessas instituições, afora as amizades epistolares de Cecília, foram encontradas, por exemplo, publicações não localizadas no Brasil, como a conferência *Batuque, Samba e Macumba*, proferida em Lisboa, em 1934, e publicada naquele país, em 1935.

O extenso levantamento, realizado ao longo dos quatro meses de investigação na outra margem do oceano, ao mesmo tempo em que ampliava as perspectivas da pesquisa, dificultava a abordagem dessa relação, dada a diversidade das fontes em que seus nomes puderam ser vistos de forma associada. Além disso, ao longo desse mapeamento, foram identificados outros interesses em comum para além daquele que a bibliografia inicial a respeito de ambas sinalizava. Desse modo, foi preciso reconsiderar o projeto inicial – abordar a relação entre ambas a partir do interesse comum pela tradição portuguesa - com o intuito de contribuir para a compreensão mais ampla das trocas intelectuais, artísticas e culturais que fomentaram tanto essa amizade.

Considerando que a relação entre ambas se consolidou no Brasil, durante os anos de exílio da artista, a investigação privilegiou a análise de fontes datadas desse período, de modo a contribuir também para a Historiografia da Arte no Brasil durante a guerra, quando muitos artistas, escritores e intelectuais estrangeiros refugiaram-se no país. Inseridos no ambiente artístico e cultural do Brasil, suas trajetótrias no exílio ajudam a remontar debates a respeito da Arte Moderna, de seus ditintos caminhos e perspectivas, dando a ver a diversidade e complexidade de obras e trajetos abrigados sob o termo.

Das páginas impressas à despedida na Praça Mauá

Em junho de 1940, Vieira da Silva deixou Portugal rumo ao Brasil, para uma estadia que duraria quase sete anos. Na bagagem, ela e o marido, o artista plástico Árpad Szenes (Budapeste, 1897- Paris,1985), carregavam os passaportes de apátridas, expedidos pela Sociedade das Nações. Com o casamento civil, realizado na capital francesa, em fevereiro de 1930, dois anos após o primeiro encontro, Vieira perdeu, em face do antigo código civil, a nacionalidade portuguesa, sendo considerada, a partir de então, cidadã húngara, como o marido. Uma vez que os documentos na Hungria não foram regularizados no prazo exigido, Vieira da Silva e Árpad Szenes passaram à situação de apátridas, residentes em França, ainda em fins da década de 1930[19].

A Segunda Grande Guerra fora declarada em 1939, quando o casal, que morava em Paris, passava férias com alguns amigos na Ilha de Ré, perto de La Rochelle, na França. O apoio da Hungria à Alemanha e a origem judaica de Árpad dificultavam a presença do casal em território francês. De regresso imediato a Paris, decidiram partir para Portugal, onde a acolhida não ocorreu como o esperado. Passaram por dificuldades migratórias ao cruzarem a fronteira, devido ao passaporte húngaro[20] no qual constava a ascendência judaica do artista[21]. Apesar de permanecerem quase um ano em Lisboa, de Árpad ter sido batizado, convertendo-se ao catolicismo e de terem se casado em uma cerimônia católica na Igreja de São Sebastião da Pedreira, em Lisboa, em novembro de 1939, o passaporte português não foi concedido. O governo propôs a separação do casal como única forma de Vieira obter novamente sua

[19] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p.44-46. Fonte ainda não confirmada dá conta de que não teriam chegado ao Brasil na condição de apátridas.

[20] MACIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Bárleu Edições LTDA, 2004. p. 49.

[21] Ver depoimento concedido por Emeric Macier para MORAIS, 1986. Sem página.

cidadania[22]. Uma vez que a separação não era, para ambos, uma opção, consideraram, então, deixar a Europa.

Os Estados Unidos[23] teria sido o primeiro destino pensado. De acordo com a correspondência passiva da artista com sua galerista em Paris, Jeanne Bucher [24], é possível intuir a preferência de Vieira por Nova Iorque, para onde muitos artistas, escritores e intelectuais europeus imigraram. Com o avanço dos conflitos, a intensificação da perseguição aos judeus e o consequente aumento no número de refugiados, entretanto, o governo americano acabou por acirrar suas políticas migratórias, o que também aconteceu no Brasil[25], onde, em 1938, o então presidente Getúlio Vargas organizou uma comissão para a elaboração das leis relativas aos estrangeiros e à imigração[26]. Foi essa comissão que redigiu a série de decretos e leis que tornavam a entrada e a permanência de imigrantes no país uma *via crucis* cada vez mais incerta, burocrática e temerosa ao longo do tempo[27].

---

[22] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p.44-46; LAMEGO,2007. Op.Cit. p.58

[23] VIEIRA DA SILVA, 2008, Op.Cit p.46. Consultar também: KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura*: *escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.p.61: "Quando se iniciou a fuga em massa da Europa, provocada pela ocupação da França pelas tropas nazistas, em 1940, muitos [escritores e publicicistas] queriam emigrar para os Estados Unidos. Grande parte só cogitou vir para o Brasil quando a emigração para os Estados Unidos tornou-se praticamente impossível devido a uma série de obstáculos interpostos pelas autoridades imigratórias norte-americanas."

[24] As correspondências mencionadas encontram-se no acervo da FASVS, em Lisboa. Foram consultadas em agosto de 2015. Em carta datada de 10.12.1939, enviada de Paris para Lisboa, a galerista comenta achar inutilmente complicado o casal partir para os Estados Unidos sem um convite oficial ou uma carta de recomendação. Sem isso, a entrada seria "quase um milagre", conforme suas palavras. Além disso, segundo pontua, seria necessário levar bastante dinheiro para se manterem. Em carta de 08.02.1940, pergunta sobre a decisão do casal e diz estar mais inclinada a aconselhar que partam para a América porque na França, de onde ela escreve, o conflito parece que se eternizará, segundo conta. Quanto aos Estados Unidos, comenta mais uma vez a impossibilidade de estabelecer-se sem um protetor. A respeito da importante atuação de Jeanne Bucher no mercado de arte parisiense entre 1926-1947, consultar: *Jeanne Bucher: une galerie d'avant-garde 1925-1946 : de Max Ernst à de Staël* / dir. Christian Derouet et Nadine Lehni ; colab. Marie-Blanche Pouradier Duteil et Patricia Scheer. Geneve : Skira ; Strasbourg : Musées de la Ville, 1994.

[25] Kestler menciona que, até 1930, a imigração espontânea não foi restringida no Brasil. A partir da chegada de Vargas ao poder, naquele ano, passou a vigorar uma legislação migratória, que se tornou cada mais restritiva, sobretudo no período do Estado Novo (1937-1945): posição que foi invertida drasticamente após o fim da guerra. A autora, ao analisar as políticas de imigração do Brasil durante esse período, considera também aspectos econômicos, políticos e ideológicos que nortearam as decisões acerca do assunto e a relação do Brasil com os E.U.A. e a Alemanha, por isso, apesar de a intensificação da guerra ter contribuído para medidas migratórias mais austeras não só no Brasil, mas também em diversos países, como se afirma, é importante ponderar também os outros aspectos que envolvem essas decisões. KESTLER, Op.Cit. p.32

[26] KESTLER, Op.Cit. p.49

[27] Ibidem. p.49

Personalidade de extrema importância não só para trajetória profissional de Vieira da Silva, mas também para o mercado de arte moderna em Paris até sua morte, em 1946, Jeanne Bucher ponderou, a respeito da partidida dos Estados Unidos, a necessidade de apadrinhamento, reserva financeira, além de outras restrições. Como, no Brasil, as leis e circulares secretas também possuíam brechas ou sistemas de cotas, a entrada do casal era ainda mais viável que as exigências da burocracia americana lembradas pela galerista. Provavelmente, a aceitação do casal no país deveu-se à origem portuguesa de Vieira, imigrante originaria de "culturas que haviam contribuído historicamente em maior grau para a formação da nacionalidade brasileira (...)[28]". Além disso, "a facilidade da língua e de obtenção de cartas de recomendação passadas por amigos portugueses, para que os intelectuais brasileiros os acolhessem, foi determinante na sua resolução"[29], conforme ponderam Santos, Ruivo e Ruivo. Lamego, de igual modo, considerou a mediação dos intelectuais portugueses para a viabilização da entrada e permanência do casal de artistas de "valor reconhecido"[30]. Da mesma forma, é preciso considerar a possibilidade de o governo brasileiro ter aceitado a documentação que comprovava o batismo e casamento católico de Árpad, o que poderia ter amenizado as dificuldades migratórias.

Na interpretação do artista romeno Emeric Macier, o casal teria se entusiasmado em partir para o Brasil depois de sua carta enviada do Rio de Janeiro, na qual contava com satisfação a sua exposição realizada no Palace Hotel, poucos meses depois de sua chegada ao país[31]. Macier havia conhecido o casal ainda em Paris. Reencontraram-se em Lisboa, em 1940, quando o Portugal tornou-se rota para muitos daqueles que pretendiam deixar a Europa em guerra. O casal teria convidado o amigo para viver com eles, no Alto de São Francisco, nos meses que antecederam sua viagem. Segundo conta Macier, em sua autobiografia, sua própria chegada e estabelecimento no Brasil foram possíveis graças a três cartas de recomendação que levou na bagagem. Elas foram escritas por José Osório de Oliveira, personagem importante para os intercâmbios culturais e artísticos entre Brasil e Portugal. As

[28] Ibidem. p.47

[29]. VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p. 46

[30] KESTLER, Op.Cit. p. 47; LAMEGO, 2007. Op.Cit. 59

[31] Ver depoimento concedido por Emeric Macier para MORAIS, 1986. Sem página.

cartas que Osório escreveu eram endereçadas ao pintor Candido Portinari, ao poeta e crítico Mário de Andrade e ao escritor e jornalista José Lins do Rego[32].

Conforme narra Macier, quando desembarcou no Rio de Janeiro, procurou primeiramente Mário de Andrade, que morava então na cidade. Foi acolhido de forma amistosa, e Mário teria oferecido sua biblioteca (!) como manifestação de acolhimento. Em seguida, o artista procurou José Lins do Rego, que, apesar de não compreender bem o francês de Macier, teria o recebido tão bem que o artista sentiu-se acolhido e acabou adiando a procura ao terceiro destinatário, cujo nome viu pela primeira vez na parede do consultório de Jorge de Lima, e que não despertou nele nenhum afeto ou apreço[33]. José Lins do Rego o apresentou inicialmente ao poeta e artista Jorge de Lima e também a outros jornalistas, escritores e intelectuais assíduos da Rua do Ouvidor, número 100: a Editora José Olympio[34], onde o artista havia ido procurar o escritor. Além de Lins do Rego e Jorge de Lima, Macier conhecera também o pintor Alberto da Veiga Guignard, o poeta Murilo Mendes e os escritores Lúcio Cardoso e Aníbal Machado. Convidado para as reuniões semanais, aos domingos, na casa de Aníbal, comentou que lá se encontrava toda "a i*nteligentzia* da capital federal[35]", o que lhe deu acesso a personagens importantes do cenário artístico e cultural brasileiro da época[36].

Dessa forma, Macier teria apresentado o casal recém-chegado aos amigos que fizera, grande parte atuante nos meios impressos e nas editoras de livros. Inserido nesse circuito, ele recomendou ao casal que se desfizesse das cartas aos "barões e banqueiros que traziam[37]"; o pintor lhes introduziria no meio "onde se dava valor a bons pintores[38]". Ao longo da pesquisa, não foram encontradas cartas de apadrinhamento do casal ou menção a possíveis remetentes. Infere-se que pelo menos algumas delas tenham sido assinadas por personagens da rede luso-

---

[32] MACIER, Op. Cit. p.74

[33] Ibidem. p. 83

[34] SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110: uma história da livraria José Olympio*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2006. PAIXÃO, Fernando (org). *Momentos do livro no Brasil*. S São Paulo: Editora Ática, 2007.

[35] MACIER, op.cit. p.99

[36] WATHELY, Celina. (org.) *Visconde de Pirajá 487: as "domingueiras" de Aníbal Machado*. Editora Nova fronteira, 2011.

[37] MACIER, op.cit. p.102

[38] Ibidem, p. 102

brasileira mencionada. Macier fez referência a “barões” e “banqueiros”, o que sugere que a artista também possa ter recorrido a contatos importantes e reminiscentes da rede em torno do avô.

Apesar de ser ainda pouco lembrado pela historiografia brasileira, o português José Osório de Oliveira foi personalidade extremamente importante nas relações culturais entre Brasil e Portugal, principalmente, na primeira metade do século XX. Mario de Andrade, em artigo[39], relembrou sua importante atuação para a divulgação da literatura brasileira em Portugal[40]. Sua mediação para a inserção de Macier no ambiente cultural e artístico carioca indica a eficácia de sua assinatura e o reconhecimento de seu nome no país. O espólio do escritor, jornalista, crítico literário e poeta[41] acomoda vasta correspondência epistolar com artistas, escritores e intelectuais brasileiros[42], o que sinaliza sua representatividade para o estreitamento da relação entre Brasil e Portugal, ao longo da primeira metade do século XX, quando atuou de forma mais significativa no mercado editorial e na imprensa portuguesa. Não é de se espantar, portanto, que amigos do casal Silva-Szenes, no Brasil, tivessem algum vínculo com essa rede de sociabilidade reunida em torno de sua figura, que costurou intercâmbios importantes, como o que inseriu Macier nos circuitos cariocas.

Osório foi fundamental, por exemplo, para a inserção de Cecília Meireles no circuito lisboeta da década de 1930, quando ela viajou ao país, por cerca de três meses, em companhia de seu primeiro marido, Fernando Correia Dias (Molejo de Penajóia, 1882 - Rio de Janeiro, 1935)[43]. Cecília havia recebido convite oficial para a realização de conferências sobre poesia brasileira, folclore e educação, o que ocorreu por mediação da poeta e amiga - até então

---

[39] ANDRADE, Mário. Portugal. In: _____. *Empalhador de passarinho*. São Paulo, Ed. Martins, Brasilia/INL, 1972.

[40] Dentre as obras de José Osório sobre a literatura brasileira, destaca-se*: Literatura brasileira*. Lisboa; Porto: Lumen, 1926; *Geografia literária*. Editora da Universidade: Coimbra, 1931; *História breve da literatura brasileira*. Lisboa: Editorial Inquérito, [1939]. *A poesia moderna do Brasil*. Coimbra: Coimbra Ed.,1942.

[41] As correspondências foram consultadas na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa, em Lisboa, em setembro de 2015.

[42] Entre eles estão: Plínio Salgado, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Raul Bopp, Menotti del Picchia, Cícero Dias, Rui Ribeiro Couto, Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles.

[43] Consultar: PIMENTA, Jussara Santos. *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)* Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2008. GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Ed. Iluminuras 2001.

epistolar - Fernanda de Castro[44]. Ela era esposa de António Ferro[45], então chefe do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo português, governado por Salazar. José Osório de Oliveira também já era amigo epistolar[46] de Cecília e integrava a comitiva que recebeu o casal no cais de Alcântara[47]. Foi ele quem organizou não só os eventos, mas também saraus, jantares e cafés em homenagem a poeta, além de ter dado a ela o suporte para pesquisas que precisou realizar no país. Até o fim da vida, mantiveram a amizade. Osório visitou muitas vezes o Brasil, além de ter mantido correspondência e troca de publicações com Cecília, que ainda colaborou em periódico sob sua direção, como se verá.

Na viagem a Portugal, além das conferências a serem realizadas, Cecília havia acertado o envio de crônicas ilustradas por Correia Dias, para os jornais *A Nação*, do Rio de Janeiro, e *A Gazeta*, de São Paulo[48] e a realização de palestras sobre educação. Ela desejava também conhecer iniciativas de modernização do setor naquele país, além de pesquisar e recolher publicações sobre educação, literatura e tradição popular. Cecília também falou sobre a moderna literatura brasileira e proferiu a palestra *Batuque, Samba e Macumba: estudo de gesto e ritmo*[49], que foi acompanhada pela exibição de aquarelas realizadas por ela entre 1926 e 1933, em que a matriz africana foi abordada por estudos de gesto e ritmo, vinculados principalmente ao carnaval, às manifestações religiosas e à figura da baiana.

Desse modo, a rede de artistas, jornalistas e intelectuais em torno de Osório, em Portugal, contribuiu significativamente para o acolhimento, circulação e reconhecimento de

---

[44] GOUVÊA, Leila. B. V., 2001. Op.Cit. p. 29; PIMENTA, Jussara. 2008. Op.Cit. 76

[45] António Ferro foi próximo a artistas e poetas brasileiros. Participou de eventos em torno da Semana de Arte moderna de São Paulo, em 1922, ano em que se casou com Fernanda de Castro. O casal viajou ainda, na ocasião, para outros estados brasileiros, como Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Poeta, dramaturgo, jornalista e político, foi figura controversa no modernismo português, devido à sua atuação expressiva no governo ditador de Salazar. Conforme já foi comentado em nota, trabalhou com o avô de Vieira da Silva. Consultar: GOUVEIA, Leila. B.V. 2001. Op. Cit. p.29

[46] PIMENTA, Jussara. 2008. Op.Cit. p.63. Em sua tese, Jussara aborda a importância da rede de intelectuais que Cecília articula. No anexo de sua pesquisa, encontra-se levantamento detalhado da vasta rede epistolar de Cecília em Portugal.

[47] GOUVÊA, Leila. B.V, 2001. Op.Cit. p. 31. A autora destrincha os passos de Cecília nas três viagens que realizou ao país ao longo de sua vida. Ela demonstra em sua investigação como Osório foi importante para a divulgação da obra de Cecília, sobretudo na viagem de 1934, quando ciceroneou Cecília e publicou notícias sobre sua chegada e permanência no país, em periódicos portugueses.

[48] Consultar: PIMETA, Jussara, 2008. Op.cit. MEIRELES, Cecília. *Diário de bordo*. Ilustrações Fernando Correia Dias. São Paulo: Editora Global, 2015.

[49] A palestra e algumas reproduções dos desenhos foram publicadas em separata pela revista *Mundo Português*, em 1935.

Cecília naquele país, a partir de sua viagem de 1934. Alguns anos depois, essa mesma rede propiciaria o primeiro contato entre Vieira e Cecília:

> Ouvi falar de Cecília Meireles pela primeira vez em 1938, durante um encontro organizado em Lisboa entre poetas brasileiros e portugueses, pelo escritor Vitorino Nemésio. Li em revistas alguns poemas de Cecília e pensei: não conheço mulher nenhuma em Portugal capaz de fazer poesia assim. Gostei muito, tanto que fiquei com curiosidade de conhecê-la. Perguntei aos meus amigos escritores quem era? Disseram-me que Cecília era brasileira, tinha muito talento e muita beleza[50].

Naquele ano de 1938, Cecília contribuiu para três publicações portuguesas[51]. É possível que Vieira se referisse a uma delas ou a outras publicadas anteriormente, desde a viagem ao país. A precisão da data, entretanto, provavelmente refere-se à publicação *Revista de Portugal*. No ano em questão, Nemésio era diretor da revista, que tinha como secretário Alberto de Serpa, poeta que integrava o movimento em torno da Revista *Presença*, onde trabalhou posteriormente também como secretário. Cecília Meireles foi amiga epistolar de Serpa. Em cartão[52] enviado em junho de 1938, ela agradeceu a inserção de poemas seus na mesma terceira edição da *Revista de Portugal*, que contava com o desenho de Vieira. Dessa forma, foi nas páginas de um periódico literário que seus nomes puderam ser vistos juntos, e de forma nítida, pela primeira vez, o que aconteceu em decorrência de uma rede de sociabilidade luso-brasileira tramada em torno delas.

No comentário de Vieira a respeito da futura amiga, é notória a admiração da artista por sua poesia, tendo sido esse, portanto, o primeiro campo de atuação de Cecília que conheceu e que lhe despertou interesse. O contato com sua poesia instigou a curiosidade em conhecer a autora dos versos. O que não se sabe é se na tertúlia na casa de Nemésio Vieira também teria entrado em contato com outros trabalhos de Cecília, para além de suas contribuições poéticas em periódicos portugueses. Quando Vieira leu os textos da poeta, em 1938, Cecília já tinha percorrido uma longa e diversificada trajetória profissional. Em sua

---

[50] MORAIS, 1986. Sem página.

[51] Os poemas *Metamorfose*, *Horóscopo* e *Tentativa* foram publicados na *Revista de Portugal*, n.3, Coimbra, Abril, p.350-352. *Canções I e II* foram publicados na Revista *Ocidente*, n.1 vol.1 maio. p.35-36 *Anunciação*; *Cantiga*; *Música*; *Eco*; *Memória*, *Carta*, foram publicados em *Presença* n. 53-54, ano 11. Vol. III, Coimbra, novembro, pp. 2-5 O levantamento consta em MOTA, Luísa. *O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal.* Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2012.

[52] A correspondência consultada pertence ao acervo da Biblioteca Municipal do Porto, em Portugal. Foram consultadas em setembro de 2015.

viagem a Portugal, já havia ficado claro o caráter multifacetado de sua atuação nas diferentes frentes que abordou na visita ao país: educação, lirismo, folclore e desenho.

Criada pela avó materna - Jacinta Garcia Benevides, açoriana da Ilha de São Miguel - Cecília foi uma criança solitária, sobrevivente às consecutivas mortes familiares. O pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil, e os irmãos, Victor, Carlos e Carmem, faleceram antes mesmo de seu nascimento. A mãe, Matilde Benevides, professora municipal, morreu quando a filha tinha apenas três anos. Assim como Vieira, a poeta viveu uma infância de criança solitária e fabuladora entre os adultos. Diferente dela, não possuía o mesmo amparo financeiro que permitiu à artista investir integralmente seu tempo à sua pesquisa artística. Aos 17 anos, Cecília formou-se normalista e passou a dar aulas. Dois anos depois, em 1919, publicou o seu primeiro livro de poemas, *Espectros*[53]. Em 1922, casou-se com Correia Dias, caricaturista, ceramista, ilustrador, artista gráfico e decorador, erradicado no Brasil desde 1914[54]. Com ele, teve três filhas, Maria Elvira, Maria Matilde e Maria Fernanda.

Quando se casou com a ainda jovem poeta e professora, Correia Dias já gozava de grande prestígio no Brasil. Certamente, seu trabalho influenciou a esposa não só pela cidadania mas também por sua versatilidade. Enquanto Vieira da Silva, artista visual, teve grande contato com o mundo literário desde a infância, Cecília, vinculada ao univeros das palavras, casou-se com um artista plástico e personagem atuante no mercado editorial das primeiras décadas do século XX, tanto em Portugal quanto no Brasil[55]. O trânsito de Correia

[53] MEIRELES, Cecília. *Espectros.* Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.

[54] Em Portugal, Correia Dias havia começado sua carreira como caricaturista, em Coimbra. Como artista gráfico, esteve envolvido com projetos considerados modernos por sua arte gráfica, como *A Águia* (1912) e *A Rajada: revista de crítica, artes e letras* (1912-1914). Essa última foi relançada por ele e Álvaro Pinto, no Brasil, em 1920. No país, além de trabalhar como ilustrador para a Editora Anuário do Brasil, de propriedade de Álvaro Pinto - que amigo dos tempos de Portugal e que também viveu no Brasil - Fernando Correia Dias trabalhou com a estilização de elementos da tradição marajoara, que marcou o seu pioneirismo em relação a um novo modo de apropriação do nativismo em cerâmicas e azulejos, além de móveis, tapetes e outros objetos de decoração. Ao lado de Teodoro Braga e Manoel Pastana, Correia Dias contribuiu para a difusão da apropriação dos elementos nativistas nas artes decorativas. Desse modo, foi um importante propulsor da ideia de um desenho industrial, nas artes gráficas e nas artes decorativas, pautado na herança nacionalista da cerâmica marajoara. Consultar: SARAIVA, Arnaldo. *Correia Dias: esquecido e inesquecível – Artista de Portugal e Brasil.* Lamego: Douro Aliance, 2012. SOUSA, Oswaldo de Macedo. *Correia Dias: um pioneiro do Modernismo*. Lamego: Douro Alliance, 2012. ____. *Fernando Correia Dias: um poeta do traço*. Rio de Janeiro: Ed. Batel, 2013. HERKENHOFF, Paulo. Design e selva: o caminho da modernidade brasileira. in: *The jornal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, n.21, 1995. PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica.* 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm.

[55] Não foram encontrados indícios de que conhecesse pessoalmente o avô de Vieira, embora ambos tenham participado das publicações da Renascença Portuguesa. É importante lembrar também que Correia Dias residia

Dias por diferentes linguagens e as suas amizades nos dois países certamente influenciaram Cecília, com quem ele trabalhou em circunstâncias distintas. Estiveram juntos nos periódicos *Árvore Nova* (1922- 23); *Terra de Sol* (1924-1925) e *Festa* (1927-1932)[56]. Correia Dias ilustrou as capas dos livros de poesia de Cecília *Nunca mais ... e Poemas dos poemas*[57], de 1923, e *Baladas para el-rei*[58], de 1925. Realizou também as ilustrações para o livro de cantigas e textos poéticos de fundo pedagógico *Criança, meu amor*[59], 1924, a tradução ceciliana de *As mil e uma noites*[60], de 1926, além de fazer desenhos de Cecília e o ex-libris da esposa. Em 1934, antes de partirem para Portugal, de onde enviariam trabalhos em conjunto, Cecília inaugurou a primeira biblioteca pública infantil brasileira, no Pavilhão Mourisco, na praia de Botafogo, que foi decorada com afrescos e pinturas de Correia Dias[61].

O caminho que conduziria Cecília à direção da primeira biblioteca pública infantil brasileira decorreu de sua atuação como educadora, desde sua formação em 1917. Em 1818, foi designada professora adjunta, na rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, onde permaneceu trabalhando por muitos anos como professora primária[62]. Em 1920, também

---

em Coimbra e a família de Vieira, em Lisboa.

[56] Correia Dias realizou o projeto gráfico das revistas enquanto Cecília publicou textos. Tasso da Silveira foi organizador e principal articulador do grupo de poetas, escritores e intelectuais em torno dessas publicações, nas quais é possível compreender um projeto de Modernismo vinculado ao latino-americanismo, ao nacionalismo e o espiritualismo. Embora estivesse associada às publicações como colaboradora, Cecília não aderia de forma integral aos programas e ideologias de seus articuladores. Consultar: VIKTOR, Tiago Alexandre. *Trajetória de constituição e fundamentos do modernismo do grupo de Festa*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.
SOUZA, Raquel dos Santos Madanêlo. *Convergências e divergências: revistas literárias em perspectiva*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Área do Conhecimento Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa São Paulo, 2008.

[57] MEIRELES, Cecília. *Nunca mais... e Poema dos poemas*. Rio de Janeiro: Editora: A grande livraria Leite Ribeiro, 1923.

[58] MEIRELES, Cecília. *Baladas para el-rei.* Rio de Janeiro: Edições Lux, 1925.

[59] MEIRELES, Cecília. *Criança, meu amor*. Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil, 1924.

[60] *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, s/d. [1926] 3 volumes. O único volume encontrado foi consultado na Biblioteca Nacional de Lisboa.

[61] Para saber mais a respeito da decoração feita por Correia Dias e sobre a biblioteca do Pavilhão Mourisco, consultar: PIMENTA, Jussara Santos. *Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem. Cecília Meireles e a criação da Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco* (1934-1937). Dissertação (Mestrado). Departamento de Educação, PUC RJ, 2001. p.96-97.

[62] LOBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editara massangana, 2010. p.13.

ministrou aulas de desenho na Escola Normal do Distrito Federal, para o ensino médio[63]. Em 1924, publicou *Criança, meu amor*, livro adotado pela diretoria geral de instrução pública do Distrito Federal e aprovado pelo Conselho Superior de Ensino dos Estados de Minas Gerais e Pernambuco[64]. Publicou, em 1929, a tese *O espirito vitorioso*[65], com a qual havia concorrido sem êxito à cátedra de literatura vernácula da Escola Normal do Distrito Federal. Entre 1930 e 1933, Cecília assinou a *Página da Educação*, uma sessão diária do jornal carioca *Diário de Notícias*, onde expôs suas concepções educacionais, vinculadas aos preceitos escolanovistas, compartilhados com Fernando Azevedo e Anísio Teixeira, nomes importantes nos debates e reformas educacionais realizadas nas décadas de 1920 e 1930, no Brasil[66].

As crônicas foram sua primeira atuação nos jornais, o que contribuiu para a visibilidade e reconhecimento de sua atuação como educadora e jornalista. Entre 1935 e 1938, foi professora na recém-fundada Universidade do Distrito Federal, onde lecionou literatura luso-brasileira e técnica e crítica literária[67]. Cecília ainda colaborou na gestão de Anísio Teixeira como diretor geral de Instrução Pública do Distrito Federal, cargo que ocupou entre 1931 e 1935 e que antes pertencia a Fernando Azevedo. Em janeiro de 1934, foi designada para o recém-criado Instituo de Pesquisas Educacionais, onde organizou então a criação da primeira biblioteca pública infantil brasileira, que seria fechada em 1937, no Estado Novo, sob a alegação de conter obras comunistas: um desfecho prematuro em anos difíceis para Cecília[68].

Quando publicou seus poemas no número 3 de *Revista de Portugal*, além de ter percorrido uma extensa trajetória profissional, Cecília já era viúva há três anos. Quando da morte do marido, em novembro de 1935, ela enviou uma carta[69] destinada aos amigos

---

[63] Ibidem. p. 13-14

[64] Ibidem. p.13-14

[65] MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso*. Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil, 1929.

[66] LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira*: *Cecília Meireles e a Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1996.

[67] MEIRELES, Cecília. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. 4ª Edição. p.86.

[68] A atuação multifacetada de Cecília foi impulsionada não só pelos distintos interesses que fomentou ao longo de sua trajetória, mas também pela abertura de novos postos de trabalho, no contexto varguista, como a abertura de novas escolas e universidades, concursos públicos e associações culturais. Consultar: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora DIFEL Difusão Editorial, 1979.

[69] SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido. *Terceira Margem. Revista do Centro de Estudos Brasileiros*, Porto, n. 1, 1998.

portugueses José Osório, Fernanda de Castro e também ao escultor Diogo de Macedo em que lamentava a morte de Correia Dias, descrevia as diversas dificuldades advindas com aquela perda e agradecia também às ajudas oferecidas, que assinalavam tanto um amparo emocional quanto financeiro, com a sugestão de publicações ou mesmo trabalho como professora em Portugal. As possibilidades de acolhida na capital lusitana naquele momento de dificuldades pessoais atestam o reconhecimento que Cecília gozava no país, onde, ainda hoje, continua sendo lida.

Não seria exagero supor que, em 1938, Cecília Meireles fosse mais conhecida em Portugal que Vieira, cuja carreira desenvolvia-se em Paris, para onde se mudou em 1928, aos 18 anos. A primeira exposição na capital francesa foi na mostra coletiva *Exposition Annuelle des Beaux-Arts*, da *Société des Artistes Français*, no *Grand Palais*, em 1928[70]. Em 1931, participou do *Salon d'Automne* e do *Salon des Surindépendants*[71]. Em 1932, conheceu Jeanne Bucher, que representaria a artista até sua morte, em 1946, e com Vieira diz ter aprendido muito a respeito de seu trabalho e do mercado de arte[72]. A primeira exposição individual da artista foi organizada por ela, em 1933, com os estudos e guaches para o livro infantil *Kô e Kó: dois esquimós*[73]. A parceria com Guéguen, que escreveu o texto do livro, estendeu-se e, em 1936, o jornal francês *Paris Soir* publicou *Madame la Grammaire et le theatre du discours*[74], texto dele ilustrado por Vieira da Silva. Em Janeiro de 1937, ela expôs novamente na Galeria Jeanne Bucher[75]. Antes de partir para Portugal, em 1939, expôs, juntamente com Arpad e o artista e amigo Etinee Hadju, na Galeria de Bucher, em homenagem às vitimas da Guerra Civil Espanhola[76]. Até deixar Paris, em agosto de 1939, Vieira havia realizado, por intermédio da galerista, três vendas importantes, ocorridas depois

[70] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p. 26

[71] Ibidem. p.34

[72] PHILIPI, Anne. *O fulgor da luz: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*. Rolim: Lisboa S/A. p. 28-29.

[73] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. 34. (Em PHILIPI, Anne, Op.cit. p. 28, Vieira menciona não ter vendido nenhuma obra.)

[74] Ibidem. Op.Cit. p.42

[75] *Jeanne Bucher : une galerie d'avant-garde 1925-1946 : de Max Ernst à de Staël* / dir. Christian Derouet e Nadine Lehni ; colab. Marie-Blanche Pouradier Duteil e Patricia Scheer. Genebra : Skira ; Strasburgo: Musées de la Ville, 1994 .p.70.

[76] Ibidem. p. 76

de sua exposição de 1937: a tela *Dance*, 1938, foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; *La chambre à carreaux*, foi comprada pelo amigo e pintor inglês Julian Trevelyan[77] e Hilda Rebay adquiriu uma obra sua, não especificada, para a coleção de Peggy Guggenheim[78].

Apesar do progressivo reconhecimento do trabalho da artista na capital francesa desde sua chegada, ao que parece, sua obra era ainda pouco conhecida e reconhecida do grande público de seu país natal, quando Vieira deixou a Europa rumo ao Brasil. Na década de 1950, o escritor e artista plástico português Mario Cesariny publicou os textos *Maria Helena Vieira da Silva, pintora de renome universal, é quase uma desconhecida no nosso país* e *Carta aberta à pintora Vieira da Silva*, nos quais abordou o desconhecimento da artista por parte do grande publico, mesmo após a guerra, e a falta de reconhecimento do governo, que não havia ainda solicitado seus trabalhos[79]. A consagração que Cesariny reclamava aconteceria somente em 1970, com a primeira exposição retrospectiva da artista, na Fundação Calouste Gulbenkian, recorde de público[80] e que contou com uma série de palestras de críticos e intelectuais na instituição.

Em Lisboa, a primeira exposição de telas suas aconteceu em 1930, quando participou do 1º Salão dos Independentes, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa[81], que contava com artistas contrários à arte oficial e acadêmica de Ferro, mas, que segundo Cesariny, também não parecia querer se inserir nos movimentos artísticos europeus[82]. Sua primeira exposição individual foi organizada cinco anos depois, na Galeria UP, por António Pedro[83], pintor e diretor teatral, futuro amigo de Macier. Antes de partir para o Brasil, ela

---

[77] A obra atualmente pertence a Tate Gallery, em Londres.

[78] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit. p.42

[79] Ibidem. p. 46. Entre as páginas 36 e 38 as autoras também comentam o quase desconhecimento de Vieira, em Portugal até o pós-guerra.

[80] Na coleção Eva Arruda de Macedo, pertencente ao acervo da biblioteca de arte da Fundação Calouste Gulbenkian, há uma série de recortes de jornal da época sobre a exposição, recolhidos pela esposa do escultor português Diogo de Macedo. O casal, curiosamente, foi amigo de Cecília.

[81] CESARINY, Mário. *Vieira da Silva: Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p.29.

[82] "Independentes de quê? Da política do Espírito de António Ferro, é obvio, mas também do fauvismo, do cubismo, do futurismo, de dadá, do "super-realismo", do facismo, do comunismo, do realismo socialista ou do próprio, do romântico, do clássico e do contemporâneo". CESARINY, Mário. Op.Cit, p.33.

[83] A exposição ocorreu entre 10 a 20 de junho, na galeria UP, em Lisboa. CESARINY, Mário. Op. Cit. p. 69

ainda participou de um concurso de projetos para vitrines de lojas, tendo sido premiada com o primeiro lugar[84]. O concurso fazia parte de uma série de eventos comemorativos promovidos pela ditatura salazarista e chefiados por Ferro.

Talvez o nome de Vieira, antes da partida para Brasil, fosse mais conhecido do grande público se o governo português não tivesse censurado seu trabalho realizado para a Exposição do Mundo Português, em 1940, o mais importante evento dessa série de comemorações, que estavam sendo organizadas e promovidas, desde 1939. A exposição comemorava a formação do estado português, 1140; a restauração da independência, 1640, mas, sobretudo celebrava a consolidação do Estado Novo. Nas palavras de Salazar, as festividades propiciariam "ao povo português um tônico de alegria e confiança em si próprio, [além de] levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua atividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal, os seus serviços à civilização",[85]. Muitos artistas foram convidados a participar, entre eles, Vieira. Sua obra, porém foi censurada na véspera do evento pela comitiva encarregada da seleção. Infelizmente, muito pouco pode ser apurado a respeito do convite e da rejeição ao trabalho, mas o episodio é simbólico a respeito da recepção oficial de Vieira e sua obra em Portugal, nos anos pré-guerra.

Todo esse mapeamento sugere que, ao conhecer Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, Vieira da Silva já sabia quem era a poeta, admirada em seu país, mas não é possível afirmar que Cecília tivesse referências substanciais a respeito da artista recém-chegada e de sua trajetória parisiense ou que a presença da artista na mesma publicação em que constavam os seus poemas lhe tivesse chamado a atenção, como ocorreu com Vieira. O que é inevitável de qualquer modo é a ponderação de que essa amizade se tornou possível no contexto da rede de artistas e intelectuais envolvidos com o mercado editorial em ambos os países. A vinda da família de José Osório de Oliveira, a chegada de Correias Dias e também a de Vieira da Silva, além da viagem do casal Meireles-Correia Dias, por motivações e circunstâncias distintas, tornaram-se viáveis a partir dessa complexa e extensa rede luso-brasileira que se menciona.

Segundo depoimento[86] de Vieira, ambas se conheceram pessoalmente através de uma amiga portuguesa em comum, cujo nome não foi possível identificar, mas que reitera a tese da

---

[84] VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit.p.46

[85] Consultar: FRANÇA, JOSÉ Augusto. 1940: Exposição do Mundo Português. In: *Colóquio Artes. Revista trimestral de Artes visuais musica e bailado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2. Serie n. 45 junho de 1980. _____. *Os anos 40 na arte portuguesa.* Catálogo da exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1982.

[86] Conforme depoimento concedido a Carlos Scliar para o catálogo *Tempos de guerra: Hotel Internacional e*

rede luso-brasileira no contato entre elas. Os primeiros cumprimentos, que se imaginam formais e cordiais, foram dados em 1941, pois, quando Vieira desembarcou no Brasil, Cecília estava lecionando Literatura e Cultura brasileira na Universidade do Texas, nos Estados Unidos[87]. Antes de retornar, viajou em intercâmbio cultural para o México, com o engenheiro agrônomo Heitor Grillo, seu marido, desde 1940. No país, realizou conferências sobre literatura, folclore e educação, antes de retornar ao Rio.

Quando Cecília voltou de viagem, Vieira já morava na pensão das Russas, no Flamengo. Antes, havia morado por seis meses no Hotel Londres, em Copacabana[88], bairro onde Cecília também então morava. Foi por intermédio de Murilo Mendes que Vieira havia deixado o bairro e se instalado na Rua Marques de Abrantes, n. 64, no bairro do Flamengo, onde morava também o poeta[89]. Por fim, o casal foi residir na Pensão Internacional, no bairro de Santa Teresa, onde viveu grande parte do tempo em que estivere no Brasil e onde agregou, em torno de si, muitos dos amigos feitos no país.

Afora o mar, a paisagem vista por Vieira talvez lhe recordasse as montanhas e o clima de Sintra, onde sua família possuía uma casa. Situado em uma região montanhosa, entre a parte central e norte da cidade, o bairro bucólico de casarões históricos possuía um clima ameno e visões panorâmicas privilegiadas do Rio, como a Baía de Guanabara. O casarão onde morou o casal havia sido construído pela Light, no inicio do século XX, e abrigara o Grand Hotel Internacional, que havia hospedado, à época, muitos artistas estrangeiros de passagem pelo país. Com a abertura e posterior ampliação dos acessos à praia de Copacabana, na zona sul da cidade, o hotel foi aos poucos perdendo seu prestígio pelo rearranjo da geografia carioca. Quando foi desativado, o conjunto de casas ao lado do edifício principal foi transformado em pensão[90]. No antigo casarão, Árpad estabeleceu o seu ateliê, onde circularam

---

Pensão Mauá: "(...) só vim a conhecê-la, em 1941, no Brasil, quando fui levada por uma portuguesa, à casa dela." MORAIS, Frederico. Op.Cit. sem página.

[87] MEIRELES, Cecília. *As três Marias*. São Paulo: Editora Moderna, 2006. O livro contem cartas e cartões-postais da viagem de 1940, que foram enviados por Cecília às três filhas, no Brasil.

[88] Não foram encontradas informações sobre a escolha do hotel.

[89] Não foi possível precisar a data exata em que se mudam do bairro do Flamengo para Santa Teresa. CORTESÃO, Maria da Saudade. Qual a primeira impressão lhe causou o Rio de Janeiro? Fala escritora Maria da Saudade. Depoimento concedido ao jornal *O Jornal*. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1948. p.3

[90] MORAIS, 1986, menciona apenas que era administrado pelo português Correia e sua mulher Rosa. Não foram encontradas informações mais precisas sobre esses proprietários. O autor menciona ainda o atual endereço do hotel, sede do corpo de bombeiros, na rua Almirante Alexandrino.

muitos alunos ao longo dos anos em que ali atuou como professor[91]. Vieira, instalada no prédio central, passava grande parte do tempo em seu ateliê, onde trabalhava e também recebia os amigos.

Assim como a Livraria José Olímpio, a casa de Aníbal Machado, a Pensão das Russas, o Hotel Internacional transformou-se em importante ponto de encontro de artistas e intelectuais nacionais e estrangeiros. A relevância da Pensão Internacional no circuito artístico e cultural da época foi relembrada pela exposição organizada por Frederico Morais: *Tempos de Guerra: Pensão Mauá e Pensão Internacional*. No catálogo, menciona-se também a relevância desses lugares para o ambiente artístico dos anos do pós-guerra, considerando os jovens artistas e críticos que circulavam por ali, e que contribuiriam para o impulsionamento da Arte Abstrata no Brasil, a partir da década de 1950[92].

Segundo Morais, entre os moradores do Hotel Internacional e de suas dependências, estiveram ainda o crítico de arte Rubem Navarra, os pintores Carlos Scliar, Djanira, Milton Dacosta e Jacques Van de Beuque. Cecília Meireles, Murilo Mendes, além dos artistas Athos Bulcão e Eros Martins Gonçalves eram frequentadores assíduos das reuniões e almoços promovidos pelos ilustres moradores do hotel. Morais relembrou na exposição também a importância da Pensão Mauá, situada no mesmo bairro onde transitaram e se cruzaram muitos e distintos personagens do ambiente artístico e cultural carioca, durante os anos de guerra. Em torno do casal Szenes-Vieira da Silva, outros nomes também se reuniram, além dos já citados, como foi o caso do poeta e artista Jorge de Lima, o escritor Lúcio Cardoso, o maestro Arnaldo Estrela e sua esposa, a violonista Mariuccia Iacovino, e os pintores Alberto da Veiga Guignard e Alcides da Rocha Miranda. No artigo sobre a pintora, Valéria Lamego[93] dedicou parte de seu texto à analise das relações estabelecidas por Vieira no país, com destaque para Cecília Meireles e Murilo Mendes. Lamego pontuou que o maior legado do período brasileiro de Vieira de Silva estava em suas pinturas e também em suas amizades, muitas delas com escritores e poetas, como bem observou[94].

---

[91] Ibidem. Antes de deixar o Brasil, Arpad inaugurou uma exposição de seus alunos, na sede da A.B.I.: "Ateliê Silvestre". Mario Pedrosa escreveu sobre a exposição. PEDROSA, Mário. Os do Atelier Silvestre. In: *Correio da manhã*: Rio de Janeiro: 09. Mai 1947. p. 9.

[92]. MORAIS, 1986. Sem página.

[93] LAMEGO, Valéria, 2007. Op.Cit. 56

[94] Ibidem. p. 56. MORAIS, 1986; HERKENHOFF, 1995 e AGUILAR, 2007também mencionam a poesia e literatura como polo sensível de sua estadia no país e recordam os nomes de Cecília Meireles e Murilo Mendes.

Em torno dos amigos, também estiveram os amigos dos amigos: relações igualmente interessantes e ainda por mapear e que indicam como mediaram a inserção e circulação de Vieira e seu trabalho no país, favorecendo o seu encontro com o Brasil, sua cultura e agentes. O casal de escritores Jorge Amado e Zélia Gattai, por exemplo, visitou Santa Teresa, em 1945, acompanhados de Scliar[95]. O poeta argentino Carmelo Arden Quin de igual forma esteve em Santa Teresa. Retirou fotografias de obras da artista e mostrou-as ao artista uruguaio Joaquín Torres-García, de quem Vieira era grande admiradora, desde Paris. A visita rendeu um artigo elogioso de Torres-García, na revista portenha *Arturo*, com as reproduções da obra de Vieira, o que foi para ela um estímulo substancial, como mencionaria em carta ao artista[96]. A relação de Vieira da Silva com a educadora, escritora e diplomata chilena Gabriela Mistral[97], provavelmente mediada por Cecília Meireles, é outro episódio ainda disperso, à espera do pesquisador.

No artigo *Tradutores de bRASIL*, Carlos Augusto Calil abordou a importância da mediação para a inserção de artistas e intelectuais estrangeiros que estiveram no país, entre 1920 e 1950. Ele mencionou a experiência negativa do escritor francês Henri Michaux e perguntou:

> O que teria faltado a Michaux para encontrar-se com os brasileiros? Num país de relações pessoais e sentimentais, que pouco valor atribuiu aos mecanismos institucionais do protocolo público ou da convivência privada, faltou-lhe certamente a figura do mediador cultural, capaz de introduzi-los nos grupos de interesse para que fosse por ele adotado como um dos seus. (...) Embora não garanta o resultado, a mediação, quando exercida, dá contornos concretos à aproximação cultural, sem evitar estranhamentos e conflitos[98].

Esse, segundo Calil, havia sido o "papel de Paulo Prado com respeito a [Paul] Claudel, Cendras e le Corbusier (...) de Herivelton Marins com Orson Welles; de Mário de Andrade

---

[95]GATTAI, Zélia. *Um chapéu para a viagem.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1982. p.64-65.

[96] Consultar: VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit.p. 54. Consultar também: TORRES-GARCÍA, Joaquín; VIEIRA DA SILVA. A *intuição e a estrtura: de Torres-García e Vieira da Silva*. Catálogo da exposição. Textos: Jean François Chougnet; Eric Corne; Emanuel Guigon; Domitille d'Orgeval.Lisboa: Museu Col. Berardo,2008. GARCIA, Maria Amália. La revista Arturo y la conexión carioca:en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña.in*: Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte: vol.2 n.d. p.36-59. Nov.2012.

[97] VIEIRA DA SILVA, 2008. Testemunho de Alberto de Lacerda para o catálogo. Sem página.

[98] CALIL, Carlos Augusto. Tradutores de bRASIL. In: Catálogo da exposição*: Brasil 1020-1950 : da Antropofagia a Brasília.* Curadoria Geral Jorge Schwartz . São Paulo: Cosac & Naify 2003 (30 de novembro de 2002 a 9 de março de 2003, no MAB -FAAP) p.326.

para com o casal Leví-Strauss (..)[99]". A respeito do que pontou o autor, é preciso considerar que, para além das questões culturais e protocolares brasileiras, a rede de sociabilidade mostra-se frutífera em diferentes circunstâncias, contextos e lugares. O que o seu texto sinaliza e que se mostra interessante é sua existência e funcionamento, no recorte investigado, o que teria oferecido "contornos concretos à aproximação cultural" do estrangeiro. No caso de Vieira, cuja estadia foi consideravelmente mais longa que a dos estrangeiros mencionados por Calil, Cecília foi uma de suas mediadoras; e o foi em muitos sentidos, desde a indicação da artista para a realização de ilustrações de livros de seus; intervenção em seu nome para a contratação para uma obra do governo federal, até sua aproximação com temas e debates locais "a partir de contornos mais concretos". Outros amigos, como Murilo Mendes, também o foram, contribuindo para a realização e circulação de Vieira da Silva e seu trabalho no país.

No Brasil, em cerca de sete anos, a artista realizou duas exposições individuais. Em 1942, suas obras foram expostas no Museu Nacional de Belas Artes[100]. Em 1944, seus trabalhos puderam ser vistos na livraria-galeria Askanazy, considerada um dos primeiros espaços de exposição de Arte Moderna da cidade[101]. Além das exposições individuais, Vieira participou de pelo menos mais quatro exposições no exílio[102] e três exposições internacionais[103]. Recebeu também encomenda de um órgão público federal, em 1943 - o

[99] Ibidem. p.326

[100] Aguilar menciona a mediação de Murilo Mendes para a realização da exposição. AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva no Brasil. In: catálogo da exposição *Vieira da Silva no Brasil*. Concepção de Nelson Aguilar. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007. p.259.

[101] Ibidem. p.263

[102] Segundo o levantamento realizado em fontes primárias, Vieira da Silva participou dos seguintes eventos: Exposição de Pintura Portuguesa, organizada por António Ferro e realizada na sede da A.B.I, conforme: Pintura Portuguesa na ABI. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 06 dez.1941 p.19 e 22. Exposição de pintura feminina, na sede da A.B.I,em 1944, conforme: Uma exposição feminina de artes plástica. *Diário de Notícias*: Rio de Janeiro, 21. set.1944 p.3 Exposição do livro infantil ilustrado. In: Amaral Junior. Exposição do livro infantil ilustrado. *Carioca*: Rio de Janeiro. n.371. 11. nov.1942. p.42 (Foram expostos os desenhos para *Kô e Kó: os dois esquimós*). A edição do jornal *A manhã*, de 6 de agosto de 1944, *menciona a Exposição moderna da caráter permanente*, com obras de outros artistas, além de Vieira. p.5 O Correio da manhã, em 14 de junho de 1944, menciona uma futura exposição de Vieira da Silva e outros artistas, uma mostra de cenografia e figurinos de ballet na sede da A.B.I. p. 1.

[103] Em 1944, Vieira da Silva, como muitos outros artistas residentes no Brasil, enviaram obras à exposição realizada em Londres, em 1944, em prol das vítimas da guerra. Consultar: A arte brasileira em Londres a serviço da democracia contra o nazismo. *Diário Carioca*: Rio de Janeiro, 26 agosto de 1944. p. 3. RUIVO, RUIVO, SANTOS mencionam que trabalhos da artista foram expostos em Paris, no Salon des Realites Nouveles, de 1945. (VIEIRA DA SILVA, 2008. Op.Cit.p. 56). Vieira também realizou uma exposição individual: *Vieira da Silva*, na Galeria Marian Willard, em Nova Iorque, entre 26 de março e 20 de abril de 1946. Exposição organizada por Bucher e sua filha Jeanne Bucher : une galerie d'avant-garde 1925-1946 : de Max Ernst à de Staël / dir. Christian Derouet et Nadine Lehni ; colab. Marie-Blanche Pouradier Duteil et

painel em azulejos que realizou para o refeitório da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. No jornal *A manhã*, consta uma matéria[104] sobre outro convite oficial: o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubistchek, convidou o casal de pintores estrangeiros para expor em Belo Horizonte, em 1946. Segundo Vieira, somente Árpad expôs, mas não comentou os porquês[105]. Para o mercado editorial, Vieira ilustrou obras de Murilo Mendes, da poetisa Ione Sttamato e do historiador português Jaime Cortesão, além de eventualmente publicar ilustrações em jornais[106]. Foi também personagem de fotonovela gótica de David Nasser, intitulada *Natal de horror* publicada pela Revista *Cruzeiro*, de grande circulação no país, em dezembro de 1945[107]. As fotos foram tiradas por Carlos Scliar, o mesmo que rodaria o curta-metragem *Escadas*, sobre a presença do casal Szenes-Vieira da Silva no Brasil[108]. Escreveram sobre sua obra, em jornais, pelo menos os seguintes nomes: Cecília Meireles[109], Manuel Bandeira[110], Murilo Mendes[111], Lúcio Cardoso[112], José Lins do Rego[113], Rubem Navarra[114], Moises Duék[115] e Geraldo Ferraz[116], além de outras notas que mencionam sua

---

Patricia Scheer. Geneve : Skira ; Strasbourg : Musées de la Ville, 1994. p.86.

[104] Pintura em Belo Horizonte. *A manhã*: Rio de Janeiro, 26 jun.946 p. 4

[105] Depoimento concedido a Carlos Scliar para MORAIS,1986. Sem data.

[106] No Catálogo Raisonné da artista, consta um desenho de Vieira da Silva na capa do *Diário de Pernambuco* (18.jun.1944); dois desenhos diferentes do músico Arnaldo Estrela, na Revista *Brasil Musical* e *Revista e Arte*, sem data; a ilustração da capa dos livros de poesia *Mundo Enigma* (1942) e *Discípulo de Emaús* (1944), de Murilo Mendes; *A carta de Pero Vaz de Caminha* (1943), organização e prefácio de Jaime Cortesão; *Cadernos da Juventude: coleção de textos culturais e recreativos*, que foi toda ilustrada por Vieira. Consta na revista a letra de uma partitura infantil cuja letra foi escrita por Cecília Meireles. Segundo MORAIS,1986, ainda ilustrou *A imagem afogada* (1942), livro de poesias de Yone Stamato. Ainda teria ilustrado *Verlaine e o Brasil* (1948), conforme nota do *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 25 out. 1948 p.13.

[107] AGUILAR. Op. Cit. p. 268-272 Consta a reprodução da publicação.

[108] Ibidem. p. 261.

[109] Sossego. *A Manhã*. Rio de Janeiro: 23 jun.1943; Nazaré. *A Manhã*. Rio de janeiro: 7 jul.1943; Passeio prodigioso. *A manhã*. Rio de Janeiro: 18 dez.1944 p.4 e 6. Em 1952, ainda escreveu Maria Helena. *O Estado de São Paulo.* São Paulo: 21 dez.1952. p.59.

[110] Artes Plásticas. 10.jul.1922. in: AGUILAR, Op.Cit. p. 277

[111] Maria Helena. *A manhã*. Rio de Janeiro: 10. dez.1944. in: AGUILAR, Op.Cit. p. 274

[112] Maria Helena. *A manhã.* Rio de Janeiro: 10. dez.1944. in: AGUILAR, Op.Cit. p.275

[113] A pintora Maria Helena. *A manhã.* Rio de Janeiro: 03 fev.1945 p.4

[114] Notícia de uma pintora luso-brasileira. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 24. Agosto 1941. p. 1. Maria Helena pintora de Paris. *Diário de Notícias.* Rio de Janeiro. 12 jul.1942. p.1-2. Vieira da Silva e a Escola de Paris. *Diário de Notícias*. Rio De Janeiro: 17 dez. 1944.

obra, ao longo desses anos. Para Cecília Meireles, em torno dos anos de guerra, Vieira da Silva ilustrou a contracapa dos livros de poesia *Vaga Música*, de 1942 e *Mar absoluto*, de 1945. Realizou ilustrações para a crônica *Evocação lírica de Lisboa*, publicada em 1948. Fez uma série de sete desenhos intitulados *Souvenir de Cecília*, datados entre 1940 e 1947, inspirados no livro *Olhinhos de Gato*, de Cecília Meireles. Por intermédio de Cecília, Vieira realizaria o painel em azulejos, na UFFRJ, em 1943.

Em correspondência[117] ativa com Vieira da Silva, Éve Bucher, filha de Jeane Bucher, contou que a vida em Nova Iorque, onde estava, era seguramente pior que a do Brasil, devido ao elevado custo de vida em momento de tão grande fragilidade. Declarou ser importante manterem contato naquele momento, pois todos estavam dispersos, segundo ela. Em seguida, recomendou: trabalhe muito. Em carta escrita já de Nova Iorque, em 1945, Éve pede a Vieira, no Brasil, que, se possível, envie vestimentas e mantimentos, pois aqueles que permaneceram na Europa precisavam de tudo. Afora as notícias dos amigos e a atualização sobre a vida em Paris e em Nova Iorque, das cinco cartas de Éve, escritas em 1940, 1941 e 1945, três são, em grande parte, destinadas a tratar da divulgação e venda de obras de Vieira da Silva tanto em uma quanto em outra cidade, além da organização da exposição da artista, realizada em 1946, na cidade americana. Assim como as cartas de Éve, as de Jeanne Bucher também falam a respeito da divulgação, venda e circulação da obra de Vieira da Silva na Europa e nos Estados Unidos, durante a guerra.

Nesse sentido, o que a correspondência passiva da artista com ambas demonstra é que, notadamente, os anos de guerra não foram favoráveis a ninguém, e, no que diz respeito à família Bucher, deixava claro o esforço das duas em permanecer trabalhando em favor de seus artistas representados. Os assuntos abordados e o conselho para que a artista aproveitasse o tempo para trabalhar sugerem que Vieira trabalhou no Brasil com a cabeça na Europa, o que poderia justificar a presença de tantos títulos em francês na obra da artista portuguesa no Brasil. As exposições e os trabalhos realizados dentro e fora do país de exílio, durante esses anos, apontam que, embora as dificuldades da guerra tenham afetado substancialmente a vida da artista – como a de mais pessoas que possamos imaginar – diante do contexto bélico, sua trajetória brasileira foi considerável. Quando Vieira recordou, em depoimento, os anos de

---

[115] Árpad Szenes e Maria Helena, dois grandes artistas. *Dom Casmurro:* Rio de Janeiro,19 mar.1946. p.4

[116] FERRAZ, Geraldo. Maria Helena na Galeria Askansy. *O Jornal:* Rio de Janeiro, 14 dez.1944 p. 3

[117] A correspondência encontra-se no acervo da FASVS, em Lisboa. Foi consultada em agosto de 2015.

guerra, mencionou as dificuldades, mas também sua situação confortável, em relação aos que ficaram: "Naquela época, não podíamos viajar pelo Brasil. A vida era difícil... mas na Europa se viva tão mal. Quer dizer, para nós já era um milagre a gente viver como vivíamos no Brasil.[118]" Em relação ao comércio de suas obras, Vieira diz que vendeu muito pouco, geralmente quadros menores, que custavam menos. Deixou a maioria para os amigos.

Muitos deles, como Cecília, estiveram no cais do porto, na Praça Mauá, no dia 27 de fevereiro, quando o paquete francês *Campana* partiu levando Vieira da Silva de volta à Europa, em dia chuvoso. Árpad, que retornou quatro meses depois, dividiu com os amigos o espaço sob a marquise na despedida da esposa, que viajou em companhia de Scliar. Cecília saiu à inglesa enquanto um grupo de amigos bebia em um bar. No caminho de volta, margeando o cais e o mar, provavelmente mirando as águas, pensou: "uma amizade a menos. E [passou] o dia melancólica[119]". Apesar de a partida romper, naquele momento, o convívio entre elas e deixar Cecília melancólica, a amizade permaneceu ao longo dos anos, de forma que seus nomes ainda encontram-se associados em publicações recentes, que prologam no tempo as ressonâncias dessa relação.

Os encontros prodigiosos

Foram muitos os encontros entre Cecília Meireles e Vieira da Silva. Eles foram tantos que as manchas em aquarela na serigrafia teimaram em esboçar as iniciais de Cecília na *Bibliothèque* de Vieira. No Brasil, como prevê a definição do termo "encontro" e do verbo do qual deriva, uma descobriu a outra, tanto pessoal quanto profissionalmente; uma esteve diante da outra, como amiga, espectadora ou leitora, por exemplo; ambas também estiveram na mesma direção, quando Vieira ilustrou obras de Cecília, assim como foram em direção à outra, a exemplo das mediações de Cecília em favor de Vieira e da realização e recepção de seu trabalho nas circunstâncias da guerra. Todo "lugar" em que seus nomes puderam ser

[118] MORAIS, 1986. Sem página.

[119] Carta de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. 28 fev.1947. in: MEIRELES, Cecília; CÔRTES-RODRIGUES, Armando. *A lição do poema : cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues.* SACHET, Celestino (Org). Ponta Delgada : Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 94.

vistos, ou vislumbrados, juntos foram compreendidos como fonte para a pesquisa: dedicatórias em livros, obras de uma no acervo da outra; as correspondências; fotografias; obras de Cecília ilustradas por Vieira; crônicas em que Cecília mencionou ou comentou a obra da artista ou fez referência a ela; poemas dedicados a Vieira; o desenho de Vieira sobre Cecília; o trabalho individual de Vieira realizado por intermédio de Cecília, além de obras individuais de cada uma.

As trocas afetivas, artísticas, culturais e intelectuais que fomentaram a amizade entre elas estavam até então mais dispersas nessas fontes que organizadas em pesquisa, por isso também a importância de reuni-las. Além disso, muitas delas não haviam ainda sido estudadas com profundidade e na perspectiva proposta, como era o caso das obras que iniciam cada um dos três capítulos. Também não haviam sido pesquisadas as ilustrações que Vieira realizou para obras de Cecília e as crônicas de Cecília sobre Vieira. O desenho *Pensant em Cecília* permanecia ainda inédito. Algumas das obras de Cecília também não haviam sido estudadas na perspectiva proposta, como *Olhinhos de Gato* e *Samba, Batuque e Macumba*. Nem mesmo a amizade entre Cecília e Vieira havia sido ainda objeto de tese, o que indicava novamente a necessidade de reunir diferentes fontes que demonstrassem o modo como o nome de uma *reverberou* na obra da outra ou em trabalhos feitos em conjunto.

Essa noção de *reverberação* está ancorada na compreensão da própria artista. Quando Vieira da Silva realizou as ilustrações para livro *L'inclemence Lontoine,* do poeta e amigo René Char, ela concedeu uma entrevista em que lhe foi perguntado: "Como pode uma ideia pictórica nascer de um poema?" A que respondeu:

> Não nasce do poema. Nem sequer sei que poemas entrarão nesta antologia, mas conheço há muito tempo a poesia de René Char. Estou impregnada dela. O que eu faço não é uma ilustração. Nascem linhas que são como o eco na minha própria linguagem.[120]

É nesse sentido exposto por Vieira que as fontes foram compreendidas como ressonâncias, posto que registram na linguagem de uma a presença da outra, propagando, com isso, o modo como se aproximaram do trabalho uma da outra, além de compartilharem imaginários e temas[121]. No caso da relação de Vieira com Cecília, o traço da artista ecoa não

[120] Registro datilografado por Eva de Macedo, datado de 06. Mar. 1963. Fonte: acervo Eva de Macedo, fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, consultado em outubro de 2015.

[121] Embora o conceito de ressonância apresentado na tese esteja ancorado no modo como Vieira expõe a apropriação da poesia em sua fatura, convém recordar que Antônio Candido usou o termo para refletir sobre a

só o contato com a poesia, mas também com outros campos de atuação da amiga brasileira, e dá a ver, com isso, o modo como as trocas afetivas, intelectuais e artísticas entre elas também se aproximaram de debates culturais e artísticos do Brasil, durante os anos de guerra. Dessa forma, a pesquisa propôs o estudo de obras de Cecília Meireles e Vieira da Silva, individuais e em conjunto, com o intuito de identificar e analisar essas ressonâncias e suas possíveis reverberações.

Nas três fontes iniciais, foi a presença da obra Cecília que ecoou em trabalhos de Vieira. Cada capítulo iniciou-se com a análise de uma obra significativa da artista, realizada no Brasil, e, aparentemente, sem relação com Cecília. Ao longo de cada capítulo, a análise das novas fontes incorporadas demonstrou que as ressonâncias se propagaram em ambas as direções: Cecília ressoou em Vieira; Vieira ressoou em Cecília. Essas ressonâncias promoveram encontros tão prodigiosos quanto alguns dos passeios de Cecília. Na crônica em que comentou sua visita à exposição de Vieira, ela advertiu que esse tipo de passeio não é como aqueles que o turismo indica. Não possuem roteiro fácil, objetivo e direto, como alguns passeios turísticos e aqueles que os conduzem. Os passeios a que se refere começam exatamente onde param as indicações dos guias, de forma que os "viajantes" possam "internar-se sozinhos pelas formas das pedras, pela quiromancia das folhas, pelas lâminas das árvores ..." em busca daquilo que o guia deixou de indicar[122].

Assim como os passeios cecilianos, as ressonâncias promoveram encontros específicos, que conduziram a trajetos únicos, a partir do mesmo olhar imersivo e fabulador para as obras iniciais, articulando, obra a obra, em cada capítulo, circunstâncias cruciais da relação ente elas, o que corroborou o intuito de colaborar para a investigação detalhada dos trabalhos e demais fontes que erigem a relação mencionada em bibliografia, mas que ainda não havia sido pesquisada em tese. Os percursos feitos consideraram aspectos distintos e importantes dessa amizade que ainda não haviam sido analisados, como as diversas mediações que Cecília exerceu para a execução, circulação e recepção da obra de Vieira no Brasil; as atuações de Cecília para além do campo poético, já conhecido por Vieira, em publicações lisboetas, e o modo como a relação entre elas transcendeu as afinidades iniciais, ancoradas na lírica e na tradição portuguesa, em direção aos debates artísticos e culturais

---

influência de um texto sobre outro: "Daí o que se pode chamar de *ressonância*, concebida como o eco de um texto em outro". Consultar: CANDIDO, Antônio. Ressonâncias. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o azul, 2004. P..43-51.

[122] MEIRELES, Cecília. Passeio prodigioso. *A manhã*, Rio de Janeiro, p.4-6, 18.dez.1944.

concernentes ao ambiente brasileiro no qual viveram e conviveram. Apesar de parecerem inicialmente isolados, como temas distintos compartilhados ao longo da amizade, os capítulos costuram entre si uma narrativa de fundo que permite acompanhar o modo como o contato com Cecília e com os debates do meio artístico e cultural brasileiro contaminou paulatinamente o olhar e tema da artista, o que pode ser verificado ao longo de cada capítulo, mas também na passagem de um capítulo ao outro.

No primeiro capítulo, foram consideradas as aproximações mais recorrentes na bibliografia sobre ambas: a identificação com a poesia e com a tradição portuguesa. Em *Há muito mar por detrás de nós*, a tela *História trágico-Marítima ou naufragie*, datada de 1944, foi a primeira obra examinada. É um dos trabalhos realizados por Vieira no Brasil que mais foram expostos e pertence a um dos acervos de Arte Moderna mais importantes de Portugal, a Fundação Calouste Gulbenkian. Foram analisadas também publicações de poesia e prosa poética de Cecília ilustradas por Vieira, com o intuito de identificar e analisar as ressonâncias temáticas, formais e procedimentais entre trabalhos de ambas abrigados sob os mesmos imaginários náutico e marítimo: embebidos em poesia e na tradição portuguesa. De igual forma, foram considerados outros trabalhos individuais e fontes que indicaram como as ressonâncias identificadas expandiram-se e aprofundaram-se, fomentando um olhar semelhante, que transfigura o real.

A obra que iniciou o trajeto do segundo capítulo foi realizada por mediação de Cecília Meireles, companheira de Heitor Grillo, especialista em pragas agrícolas e responsável pelo plano de obras que deu origem aos projetos da instituição pública onde o trabalho de Vieira da Silva permanece ainda hoje abrigado. O painel em azulejos realizado para a UFRRJ aponta a mediação de Cecília para o encontro entre Vieira e seu marido. Sua intervenção acabou também por inserir o nome de Vieira da Silva nos debates arquitetônicos da época, travados entre o Neocolonial e a Arquitetura Moderna. Do painel, desdobraram-se ressonâncias que fizeram Cecília e Vieira viajarem do Brasil ao Oriente, passando por Portugal, o que ocorreu através dos azulejos e também do tema central, onde duas meninas colhem laranjas. As duas meninas debaixo do laranjal revelaram como as questões econômicas e culturais brasileiras dividiram, no painel, espaço com o imaginário marítimo e náutico de fundo lusitano e com os *orientes* aos quais conduziram. Dessa forma, o painel foi analisado considerando os sentidos econômicos, educacionais, culturais, históricos, simbólicos, divinos, cósmicos que emergiram da fatura da artista e de seu convívio com o casal. Ainda no segundo capítulo, nas crônicas em que mencionou as exposições ou trabalhos de Vieira da Silva, a presença de Vieira ressoou no texto de Cecília, que ainda expõe a polifonia do sistema cultural e artístico da sua época.

No terceiro capítulo, a tela *La Macumba*, de 1946, foi analisada, considerando a trajetória artística de Vieira até a fatura da obra: único trabalho em que se apropriou do imaginário religioso afro-brasileiro como tema, ao longo de toda sua trajetória. A obra pertence à Fundação Árpad-Szenes-Vieira da Silva, onde a artista escolheu acomodar grande parte do seu acervo pessoal. O contato de Vieira com Cecília desenhista e folclorista, além da poeta, cronista, educadora e mediadora, fomentou a investigação das ressonâncias entre a tela de Vieira e as obras *Olhinhos de Gato* e *Samba, batuque e macumba: estudos de gesto e de ritmo*, de Cecília Meireles, dando a ver o modo como esses assuntos reverberaram nas fontes, movimentado-se entre trabalhos individuais e em conjunto. Também foi possível vislumbrar o trajeto que a obra de ambas ajuda a escavar para uma Historiografia da Arte Afro Brasileira, iluminando também alguns seus personagens e debates.

Para analisar as diferentes fontes, foram incorporadas à bibliografia fontes primárias ainda não investigadas. Ao recorrer aos textos da época, foi possível remontar aspectos importantes da ambiência artística e cultural do período e lançar novas vozes nos debates sobre o recorte proposto. Foram considerados também os autores que se dedicaram com mais afinco à trajetória de Vieira da Silva entre 1928 e 1947, período sobre o qual recaía o interesse da pesquisa; autores que se especializaram em cada uma das diferentes frentes de atuação de Cecília Meireles, dada a diversidade de sua trajetória profissional, além da bibliografia de Historia da Arte relativa ao período bem como alguns dos autores lidos por Cecília e Vieira. Foi a partir dessa biblioteca que se estruturou os trajetos oferecidos doravante ao leitor. Foram eles que iluminaram as ressonâncias e suas reverberações na relação investigada. Dessa forma, os trajetos, ainda desconhecidos, puderam ser atravessados, construindo os seus percursos na movimentação oscilante das ressonâncias.

1 **HÁ MUITO MAR POR DETRÁS DE NÓS**

1.1 **Vous êtes embarqués**[123]

Imagem 3 - História Trágico-Marítima ou Naufragie - Vieira da Silva - 1944

Óleo sobre tela e traços com mina de chumbo, 81 x 100 cm. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gunbenkian, Lisboa.
Fonte: FASVS

Ao fundo, no horizonte, no canto superior direito da tela, as fracas linhas - que sugerem uma montanha encoberta por nuvens - indicam que a terra há muito ficou para trás. Sob um céu longínquo e escuro, o mar avança. Se, de acordo com o que diz o poema de Fernando Pessoa[124], Deus fez do mar o espelho do céu, não haveria dúvida de que a escuridão profunda também atingiria as águas, perigosas e abismais, como menciona o poema. Em alto mar, a embarcação encontra-se diante de um desastre iminente. Um enorme monstro marinho comprime-se nos limites da tela e está prestes a engolir a nau, já dominada e envolta por

[123] Frase do filósofo Blaise Pascal, utilizada como epígrafe por BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador: paradigma de uma metáfora da existência*. Lisboa: Editora Veja. Série Comunicação e Linguagens. sem data.

[124] "Deus ao mar o perigo e o abismo deu,/Mas nele é que espelhou o céu.". São os dois últimos versos do poema *Mar português* in PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Editora FTD, 1992. p. 57.

garras. A cena apresenta certamente uma tragédia, anunciada de forma explícita na segunda parte do título.

O monstro aquoso, estancado pelos limites da moldura, projeta-se diante do espectador, exprimindo sua força e brutalidade. É prudente dar um passo para trás antes que seja tragado pelas águas, que se avolumam, em movimentos circulares e espiralados, até o limite superior da tela. A descontinuidade da linha do horizonte realça as manchas de cor escura das extremidades superiores do monstro, dando a ver a altura das águas e seu caráter nebuloso, no perfil de animais sombrios. Os tons escuros alastram-se até as linhas de contorno do barco, amalgamando-o à fera aquosa, o que também contribui para projetar e ampliar a profundidade da imagem e sua dimensão monstruosa. A diagonal descendente que pode ser traçada a partir do ponto mais alto até a boca do monstro de igual forma contribui para essa percepção, ainda mais se for considerado o mar calmo ao fundo. No canto inferior esquerdo da tela, há uma mancha escura, que é mais uniforme se comparada às linhas sinuosas e à variação cromática que compõe o monstro, ou, em menor medida, às manchas que movimentam o mar, na parte superior da tela. A concavidade que ela define, no contorno lateral do monstro, adensa e aprofunda as camadas do mar bestial e ferino que se amotina contra a frágil embarcação[125].

História Trágico-Marítima ou Naufragie foi pintado por Vieira da Silva em 1944, no Brasil. Pertence ao acervo do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian[126], em Lisboa, um dos mais importantes acervos de Arte Moderna de Portugal. É também uma das telas mais conhecidas e expostas entre os seus trabalhos realizados nos anos de exílio[127]. Antes de correr o mundo, ela possivelmente foi exposta pela primeira vez ainda no Brasil, devido a sua datação, que corresponde ao ano da segunda exposição individual de Vieira realizada no Rio de Janeiro, na Galeria Askanasy, em dezembro de 1944[128]. Localizada no centro da cidade, ela funcionava inicialmente apenas como livraria, mas, aos poucos, seu

[125] No terceiro capítulo, a tela será abordada novamente, considerando a trajetória artística de Vieira da Silva.

[126] A tela foi doada ao acervo em 1978. Não foi possível precisar a origem da doação.

[127] É importante pontuar também *Partida de xadrez*, de 1943, uma das mais conhecidas telas de Vieira, que foi adquirida pelo governo francês em 1948, um ano depois de seu retorno à Europa. A obra integra o acervo do Centro George Pompidou, em Paris, um dos mais representativos no que diz respeito à Arte Moderna.

[128] No jornal A manhã, do dia 03 de dez. 1944 p.4, a reportagem sem assinatura *Exposição da pintora Maria Helena Vieira da Silva* indica que teria sido inaugurada no dia 05 daquele mês.

proprietário, o intelectual polonês Miécio Askanasy[129], transformou o espaço também em local de exposição[130].

O proprietário da livraria-galeria chegou ao Brasil no início da década de 1940, na condição de refugiado. Sem datação especifica, Morais indica que mais tarde tornou-se produtor do grupo folclórico Brasiliana, com o qual excursionou pela Europa[131]. Na cronologia proposta ainda pelo mesmo autor, constam mais três exposições importantes realizadas na livraria-galeria. Além de Vieira da Silva, expuseram ali o artista belga Roger Van Rogger, amigo do casal Szenes- Vieira da Silva, em 1944, também refugiado no Rio; o *Grupo Cearense*, exposição coletiva que reuniu os artistas brasileiros Inimá de Paula, Antonio Bandeira, Aldemir Martins e Jean Pierre Chabloz, em 1945. No mesmo ano, ocorreria também a exposição *Arte Condenada pelo III Reich*. Segundo Aguilar, o intelectual trouxera consigo da Europa obras de Wassily Kandinsky, Paul Klee e Käthe Kollwitz, mas não se sabe se estiveram expostas na ocasião.

Aguilar, em seu breve comentário sobre Askanasy, mencionou que o estabelecimento foi "a primeira galeria de arte moderna da capital federal"[132]. No único impresso em que foi encontrado um depoimento de Askanasy, no qual ele comenta o seu trabalho no país, é possível encontrar subsídios para a designação feita por Aguilar. Na revista *Carioca*, o artigo sem assinatura *Período fecundo no teatro artístico*[133], comenta o momento profícuo da literatura, da música e das artes plásticas no Brasil de 1944, data da publicação. O país, de acordo com o artigo, estaria em "sentido vivo de renovação" da arte tanto pela formação de público quanto por parte do trabalho e articulação de artistas e críticos.

Convidado a dar um depoimento sobre o assunto, Askanasy mapeou um interessante circuito de intelectuais, críticos e artistas que, de acordo com seu ponto de vista, colaboravam consideravelmente para a consolidação de um novo ambiente artístico e cultural na cidade.

---

[129] No artigo, *Vida Literária: Temas atuais, o intelectual, o* crítico literário e político Barreto Filho menciona Askanasy como sociólogo, autor do livro *Depois de Hitler, o quê?*: um conjunto de ensaios seus e do intelectual austríaco Bruno Arcade, publicados no Brasil em 1942. Consultar: FILHO, Barreto. Vida Literária: Temas atuais, o intelectual in: Rio de Janeiro. *Diário de notícias* 27 jun. 1943 Terceira sessão p1.

[130] O pouco que se conhece a respeito do local e de seu dono deve-se à pesquisa de Frederico Morais, em MORAIS,1986, e aos breves comentário de Nelson Aguilar, em AGUILAR, 2007.

[131] MORAIS 1986. Op.Cit. Sem página.

[132] AGUILAR, 2007. Op.Cit. p.263

[133] Período fecundo no teatro artístico in*: Carioca.* Rio de Janeiro, 25 nov.1944. p.34.

Elogiou a participação crescente do público e atribuiu isso ao esforço de divulgação de artistas que representavam os "novos rumos da pintura"[134]. Elogiou também o papel da imprensa nessa consolidação,[135] ao destinar espaço para a crítica sobre a arte moderna. Sua galeria, segundo contou, era uma contribuição a esse cenário. Seu objetivo era "realizar permanentemente exposições de arte moderna[136]". Em seguida, comentou as exposições já realizadas naquele ano: Bella Paes Leme, Van Rogger e a húngara Karola Szilard, a aquarelista belga Martha Loutshe. Ao fim mencionou a futura exposição de Vieira da Silva, que ocorreria no mês seguinte à publicação.

O extenso desvio em direção à atuação de Askansy no Brasil deve-se à relevância ainda desconhecida de sua contribuição para os debates artísticos, culturais e intelectuais do Rio de Janeiro e do Brasil durante a guerra. Se o seu estabelecimento foi compreendido como galeria de arte moderna, talvez uma das primeiras da capital federal, é preciso investigar os sentidos que se atribui ao termo naquele contexto. A reportagem afirmou que o público desses artistas "já não se compraz com o velho realismo sensorial, e alarga a sua sensibilidade à luz dos novos caminhos que se rasgaram para as artes plásticas[137]". No cenário apresentado pelo polonês, cruzam-se muitas trajetórias artísticas, brasileiras e estrangeiras, algumas delas profundamente distintas, mas que demonstram a proximidade de Askanasy com o ambiente e o assunto, ao mencionar não só artistas, críticos e intelectuais radicados no Rio, mas também em outros estados. Considerando que muitos deles nasceram em outras regiões e países, seu mapeamento torna-se um interessante relicário do período no Brasil durante aqueles anos, sobretudo porque traça o perfil de um sistema cultural e artístico composto por artistas, obras, meios de divulgação, circulação e crítica, além do público, na década de 1940. O estudo desse mapeamento bem como da participação do intelectual polonês no cenário artístico brasileiro é valoroso para compreender a circulação de obras, artistas e debates artísticos durante a guerra; contudo, a reflexão e investigação sobre sua relevância ainda estão por se fazer.

---

[134] Askanasy elenca artistas estrangeiros no Brasil - Vieira da Silva, Lasar Segall, Van Roger, Emeric Macier e Leskochesk - e os artistas brasileiros – Portinari, Goeldi, Guignard, Panceti, Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Volpi, Bonadei, Bella Paes Leme, Eros Gonçalves e Scliar. Além dos artistas, o polonês menciona o importante papel da critica de arte "a favor da arte moderna", contribuindo para a formação de público: Geraldo Ferraz, Campofiorito, Manoel Bandeira, Rubem Navarra, Santa Rosa, Celso Kelly, além do trabalho dos escritores Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Aníbal Machado, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Menotti del Piccia, Gilberto Freyre "entre outros".

[135] Sobretudo dos suplementos literários e culturais dos jornais *A Manhã, O Jornal* e *Diário de Notícias.*

[136] Período fecundo no teatro artístico in*: Carioca.* Rio de Janeiro, 25 nov.1944. p.34.

[137] Ibidem. p.34

A exposição de Vieira da Silva naquele espaço lança luz sobre alguns dos nomes citados por Askanasy e ilumina outros que também frequentaram a livraria-galeria. Ela foi noticiada nos jornais[138] e sobre ela escreveram ou a mencionaram Rubem Navarra[139], Geraldo Ferraz[140], Lúcio Cardoso[141], Murilo Mendes[142] e Cecília Meireles[143], que estiveram na exposição. Rubem Navarra e Geraldo Ferraz atuavam majoritariamente como críticos de arte, conforme mencionado por Askanasy, enquanto os demais autores eram também escritores, além de eventualmente exercerem a crítica de arte, com exceção de Murilo, que atuou com mais constância nessa seara. Nenhum deles mencionou a tela *História Trágico-Marítima ou Naufragie*, o que pode sugerir que não tivesse sido exposta ou que tenha mesmo passado despercebida na exposição da artista, na galeria-livraria do intelectual polonês[144]. José Lins do Rego[145]foi quem abordou o quadro, no ano seguinte.

Em seu artigo, contou a visita ao ateliê da artista, onde viu algumas de suas obras, provavelmente já depois de encerrada a exposição. O lugar visto pelo crítico possuía uma atmosfera sobrenatural de mistério, "com teias de aranha como adornos e gatos esquivos pelos cantos[146]". É nesse cenário que vai "vendo o que a maravilhosa artista vai compondo com o seu gênio de espanto[147]". O que transparece na linguagem poética da qual lança mão, ao escrever sobre Vieira, é uma reflexão sobre o seu processo de criação e de apropriação poética do imaginário que permeia suas obras:

---

[138] Exposição da pintora Maria Helena Vieira da Silva. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro: 03 dez.1944. In: AGUILAR, 2007, p. 273. A pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva expõe na Galeria Askanasy. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 10 dez.1944 p.2 e 5.

[139] NAVARRA, Rubem. Vieira da Silva e a Escola de Paris. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 17 dez. 1944. Quarta sessão p.1.

[140] FERRAZ, Geraldo. Maria Helena na Galeria Askanasy. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 14 dez.1944 p. 3.

[141] CARDOSO, Lúcio. *Maria Helena*. In: AGUILAR, 2007 p.275

[142]MENDES, Murilo. Maria Helena. In: AGUILAR, 2007 p. 274

[143] MEIRELES, Cecília. Um passeio prodigioso. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro: 10 dez. 1944 p. 5 e 6.

[144] A unanimidade crítica ficou a cargo da tela *Partida de Xadrez*, de 1943, obra que seria um marco na obra de Vieira e que não passou despercebida por essa crítica.

[145] REGO, José Lins. A pintora Maria Helena. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro: 08. Fev. 1945 p. 4.

[146] Ibidem.p.4

[147] Ibidem p.4

> Lá em Santa Teresa (...) trabalha Maria Helena, com os modelos que estão nas profundezas do seu subconsciente. Os homens, as mulheres, as casas e as árvores que lhe saem da imaginação não concorrem com a realidade ao alcance dos olhos porque é a maior realidade. Às vezes, tem-se a impressão de que ela se confunde com uma descomunal riqueza de minúcias. Puro engano. *Maria Helena vence os pormenores e pega dos volumes, da cor da sombra, da matéria, enfim, o que é a sua verdade. E assim, mais realista que um realista de fato.*

Lins do Rego parece compreender o trabalho da artista no âmbito da pesquisa acerca da autonomia e expressividade dos elementos de composição, e não no do uso da linha, cor e volume para o detalhamento figurativo e realista de pormenores e mimetismos. O caráter "real" de sua obra estaria na dedicação à investigação dos elementos pictóricos. Nesse sentido é que Vieira da Silva dedicar-se-ia àquilo que essencialmente constrói a obra, àquilo de que ela é feita e que a constitui em sua "realidade", o que corrobora o interesse de um público que "já não se compraz com o velho realismo sensorial", conforme se lia em *Carioca*. Pelos diferentes artistas que Askanasy mencionou na revista e pela Vieira da Silva observada por Lins do Rego perpassa o afastamento do modelo acadêmico, que pouco problematizava os elementos de composição, que se mostrava ainda comprometido com a representação mimética dos modelos e posturas e que tinha na Escola Nacional de Belas Artes um de seus redutos. Em relação à obra de Vieira, José Lins do Rego afirmou que o trabalho "vence" o detalhamento em direção à exploração expressiva dos elementos de composição. O sentido expresso no verbo concede à artista os louros por seu trabalho, reconhecendo nele o mesmo mérito atribuído por Askanasy, que expôs a obra da artista na sua livraria-galeria. É importante, ponderar, entretanto, que o autor, embora rejeitasse o realismo acadêmico, circunscreve sua leitura à arte figurativa e à aproximação entre a pintura e a poesia, não demonstrando interesse pelos debates acerca da autonomia dos elementos picturais sob a lente da Abstração.

Ao comentar o trabalho de Vieira, Lins do Rego afirma que "a poesia age em Maria Helena[148]". O sentido do verbo sugere que ela é incorporada e é atuante em seu processo de criação. Ainda no início do artigo, observa: "as descobertas de Maria Helena parecem-me as de quem procura a verdade essencial. O que a sensibilidade de Maria Helena sofre, nos contatos com a sua própria imaginação, é dor crucial[149]". Ao comentar *História Trágico-Marítima ou o Naufragie* reconhece na artista uma sensibilidade que se compraz em seu

[148] Ibidem p.4

[149] Ibidem p.4

contato com “as desgraças desse mundo[150]”, mas “a poesia age em Maria Helena[151]”, na capacidade de transformar “as chagas” em “broto de roseiral[152]”.

O que se depreende de seu comentário é que o caráter poético da fatura de Vieira estaria na habilidade de transfigurar sensibilidade e imaginário através da qualidade técnica expressiva e visualmente impactante, que controla “a desgraça” no ritmo de seu desenho, cuja fatura aponta o “esplendor” de sua técnica, nas correspondências que oferece aos sentidos do imaginário marítimo e náutico que emergem da tela:

> Maria Helena toca em chagas e as chagas se transformam em brotos de roseiral. Há o mar imenso sacudido de ondas e um barco carregado de corpos destroçados enche esse mar de um momento que é como um esplendor na confusão. Dominando a balburdia e a desgraça há o ritmo de um desenho de firme e de sólida expressão. O desenho em Maria Helena vence o romanesco, o exasperado[153].

A grandiosidade do trabalho de Vieira estaria, portanto, “no lirismo de vocação poética que não se entrega ao desespero[154]”. Nessa perspectiva, a sensibilidade da artista, tocada pelo imaginário, converte-se em “força capaz de criar mais que a própria natureza[155]” na medida em que Vieira da Silva a submete ao domínio técnico do seu traço, consciente de sua expressividade nessa transfiguração, diferenciando-se do “romanesco”, e comprometido com a investigação da expressividade da linguagem artística no seu contato com o imaginário de onde recolhe o assunto.

O desenho “firme”, “de sólida expressão”, que salta aos olhos do crítico, concentra e organiza em torno de si a “dor crucial” da tragédia humana nas linhas curvas, tortuosas e ascendentes e nas manchas de cores das quais emergem corpos disformes, inteiros ou destroçados, amalgamados a animais, compondo o volume robusto do ser marinho. Dentro da embarcação, também são muitos os corpos dos quais só se vê alguns dos membros, amontoados no pequeno e frágil espaço cercado. O prolongamento das linhas e a paleta de cores na parte esquerda do barco dão a impressão de que os corpos já estão integrados à fera

---

[150] Ibidem p.4

[151] Ibidem p.4

[152] Ibidem p.4

[153] Ibidem p.4

[154] Ibidem p.4

[155] Ibidem p.4

marinha, cedendo a vida a outro corpo. Os tons escuros do mar ao fundo e do céu curto deixam ainda mais em evidência a robustez da metáfora trágica e monstruosa, contida pelos limites da tela, que, conforme foi visto, projeta as águas profundas e abismais diante do espectador.

Dessa forma, o impacto visual do quadro se faz mais pelo uso das linhas e cores em seu conjunto que pela representação das posturas e fisionomias das personagens, conforme também havia observado Luciene Lehmkuhl, em artigo[156] sobre a obra de Vieira da Silva no Brasil. Em relação à tela de 1944, Lehmkuhl analisou como as escolhas formais constroem o seu diálogo semântico com o imaginário em questão, distanciando-se da representação clássica dos modelos, poses e expressões. Foi nesse sentido que Lins do Rego também parece ter compreendido a tela de Vieira, quando falou da "realidade" de sua obra e do "ritmo de um desenho de firme e sólida expressão" que domina a "desgraça". Nesse aspecto é que residiria o poder de transfiguração do poeta, vislumbrado também na fatura visual da artista: saber concentrar em sua habilidade técnica a capacidade de expressar os seus sentidos "essenciais", em contraposição à apropriação realista dos modelos e volumes, que pode transformar um quadro, segundo as palavras de Lins do Rego, em "um terrível comentário à obra de Deus[157]". Em sua leitura da obra de Vieira, Lins do Rego não esclarece se as desgraças a que refere transcendem o naufrágio iminente da tela. Herkenhoff[158], ao falar sobre o quadro, recordou os naufrágios da guerra, que eram noticiados nos jornais e nas rádios, fazendo transitar entre os dois mares em fúria o sentido "crucial" da tragédia dos homens[159].

O título, entretanto, remete a outros naufrágios, mais antigos. *História trágico–marítima* é o nome de uma coletânea que reuniu uma série de relatos sobre naufrágios de embarcações portuguesas ocorridos na segunda metade do século XVI e início do século XVII, ao longo da carreira para as Índias. Na publicação, realizada em 1735, organizada pelo historiador português Bernardo Gomes Pinto, constam histórias inéditas e outras já anteriormente impressas em pequenos livretos, com edições populares e baratas. No século

[156] LEHMKUHL, Luciene. Das Amoreiras a santa Tereza: Vieira da Silva e suas obras. *Revista Esboços*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. n. 19 p.151-161. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/index. Acesso: 20.03.2014.

[157] REGO Op. Cit. p. 4

[158] HERKENHOFF, 2011. Op.Cit. p. 65

[159] Zélia Gattai conta que o bombardeio dos submarinos levou o povo às ruas para pressionar a tomada de posição de Getúlio Vargas, até então equilibrando sua "política de barganha", mantendo relações com estados Unidos e Alemanha. Consultar: GATTAI, Op.Cit. p. 43.

XIX, sua segunda edição foi impressa. Em 1942, dois anos antes de Vieira assinar a sua tela, foi publicada a terceira edição, a mais ampliada, com seis tomos, em vez dos dois tomos até então conhecidos[160].

Algumas dessas narrativas eram amplamente conhecidas, atingindo recordes de tiragem para o período.[161] A explicação mais plausível para esse sucesso seria o gosto por histórias trágicas, profundamente arraigado no imaginário coletivo que, em contato com os acontecimentos reais, potencializava uma percepção catastrófica do tempo, como um contraponto ou como uma *coda* aos discursos épicos e laudatórios sobre as façanhas expansionistas, comerciais e coloniais dos portugueses. Em terra, o público leitor aproximava-se da tragédia real também pela mediação da literatura, o que fomentava o imaginário anti epopeico do tempo, realçando sua dimensão avassaladora e destrutiva, como as águas da tela de Vieira, que incorporam também a leitura sobre os naufrágios reais. Como o personagem do Velho do Restelo, do canto IV de *Os Lusíadas* - a grande epopeia portuguesa dos descobrimentos - as narrativas de naufrágio são um contraponto ao discurso positivo e heroico, ponderando as ambições e ilusões de grandeza que deixam vidas suspensas, em perigo, e desencadeiam tragédias. Em *Historia Trágico-Marítima ou Naufragie*, portanto, Vieira se apropria do imaginário marítimo lusitano não pela via heroica dos "descobrimentos", mas pelo relato da tragédia, pelo despreparo, fragilidade e ambição, ou seja, por estados e valores cruciais que expõem os vícios e fraquezas humanas, deixando os homens em perigo.

Essas histórias possuíam uma organização discursiva recorrente: a partida; o naufrágio e a perdição dos sobreviventes. No prólogo, também comum a eles, os autores costumavam apresentar o caso a ser contado e a motivação para a escrita: a homenagem a um dos mortos, o relato como ex-voto ou a advertência para as falhas que desembocaram na tragédia: erros de cálculo na navegação, a construção precária da embarcação, o excesso de passageiros e de carga. A ambição desmedida ou o despreparo dos homens desencadeava então a punição divina, como também se pressente diante da tela. Os autores dessas narrativas trágicas podiam ser sobreviventes, parentes de mortos ou interessados que registravam os depoimentos ouvidos de quem esteve a bordo ou de quem havia escutado as histórias de outros náufragos.

---

[160] Os seis volumes estão disponíveis em: http://purl.pt/191/3/ Acesso em: 03.março de 2014.

[161] ROCKEL, Marcelo Fidelis. *Naufrágios e outros infortúnios na história trágico-marítima da carreira da Índia. (séculos XVI e XVII)* Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Franca, 2014. p. 8-9.

Nesse sentido, o título insere Vieira como um desses autores, podendo ser ela navegante, náufraga, sobrevivente ou espectadora, vinculando seu olhar, reflexão e fatura às mesmas ponderações e motivações simbólicas da tragédia marítima portuguesa. A segunda parte do título deixa claro em que momento da narrativa o espectador-leitor se encontra: depois da viagem iniciada, em alto mar, no ápice da tragédia. A conjunção "ou" que liga os dois termos sugere alternância e equidade, tornando uma expressão sinônima da outra. Dessa forma, o naufrágio visto incorpora as noções de relato, embarque, perdição e sobrevivência: um roteiro trágico tão antigo e recorrente que se ancorou no imaginário da tradição de origem de Vieira, a portuguesa, e também em sua biblioteca, de onde recolheu a literatura sobre os naufrágios como imaginário para a tela de 1944.

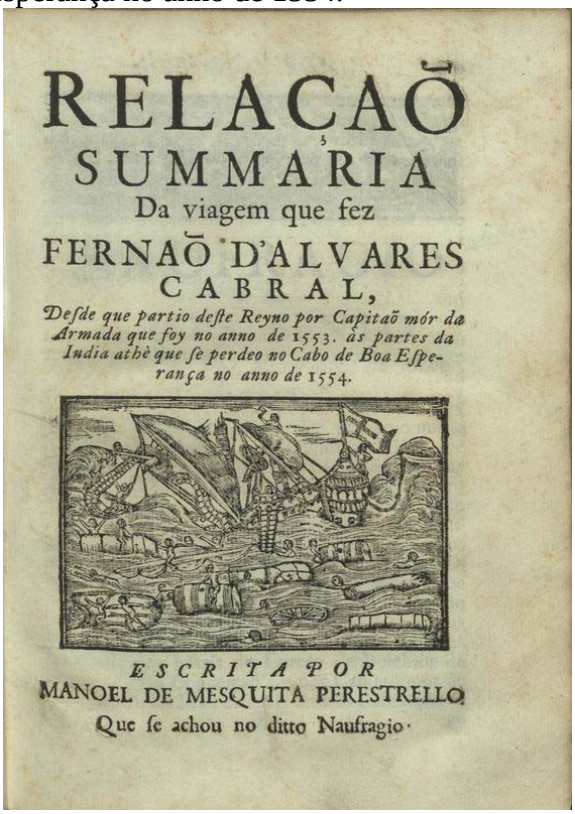
Imagem 4 - Capa do relato Relação do naufrágio da nau Santiago, no ano de 1585, e o itinerário da gente que nele se salvou.

Fonte: https://archive.org/

Imagem 5 - Detalhe da capa do relato Relação do naufrágio da Nau Santiago (...)

Fonte: https://archive.org/

Imagem 6 - Capa do relato Relação sumária da viagem que fez Fernão D'Alvres Cabral desde que partiu deste Reyno por Capitão mor da Armada que foy no anno de 1553 às partes da India athé que se perdeo no Cabo de Boa Esperança no anno de 1554.



RELACAÕ
SUMMARIA
Da viagem que fez
FERNAÕ D'ALVARES
CABRAL,
Deſde que partio deſte Reyno por Capitaõ mór da Armada que foy no anno de 1553. às partes da India athè que ſe perdeo no Cabo de Boa Eſperança no anno de 1554.

ESCRITA POR
MANOEL DE MESQUITA PERESTRELLO
Que ſe achou no ditto Naufragio.

Fonte: https://archive.org/

Imagem 7 - Detalhe da capa do Relação sumária da viagem que fez Fernão D'Alvres Cabral

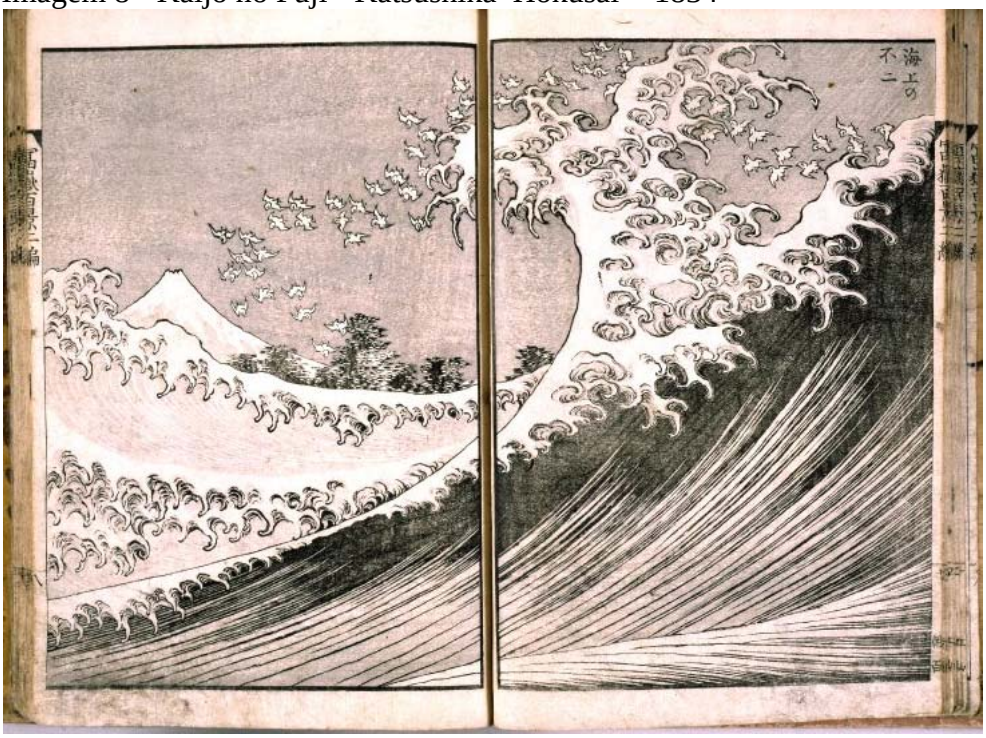
Fonte: https://archive.org/

Os livretos sobre os naufrágios podiam trazer na folha de rosto a síntese de seu enredo e uma gravura. As duas capas referidas [Imagem 4 e Imagem 6] pertencem a relatos compilados na *História Trágico-Marítima*. Nelas, o mar volumoso ocupa grande parte do espaço, assim como no quadro de Vieira; e estão sob um céu igualmente curto diante da vastidão marinha. Na primeira imagem [Imagem 5], a linha circular que erige as ondas encontra correspondência em algumas das linhas de Vieira, principalmente no canto inferior direito e central de sua tela. Na segunda imagem [Imagem 7], também há corpos que habitam um mar de contornos volumosos, mas cuja fatura se distingue substancialmente da plasticidade técnica das águas habitadas de Vieira. Em nenhuma das capas, as águas são personificadas, como ocorre na tela. Os contornos adensam a água, evidenciando a robustez de seu volume, mas não chegam a personificar corporalmente o mar, como Vieira o faz. Nos mapas medievais, onde a inserção desses seres era comum, o que se vê são feras marinhas tão monstruosas como a de Vieira, embebidas no mesmo imaginário marítimo, porém, na cartografia, eles não são fruto da personificação da água. Embora igualmente assustadores e aparentemente reais, são animais feitos da mesma matéria de todos os outros, "de carne e osso" representados à tinta. O uso conotativo do verbo "engolir" e seus correlatos para referirem-se ao que as águas fizeram à embarcação eram comuns por parte dos escritores dos relatos de naufrágio, demonstrando o caráter personificado que adquiriram no imaginário em torno dessas histórias:

> O vento sobre a noite começou a abrandar algum tanto, mas não que por isso o mar de sua fúria e braveza mitigasse; tanto que acalmou, tudo foram trovoadas e chuveiros grandíssimos, e cerrações, com que sobreveio a noite escuríssima e espantosa, porque a cada trovoada ficávamos soçobrados e debaixo da água, no rolo das ondas, que nos *comiam* e desfaziam com as trovoadas, e todas iam para terra, e nos lançavam e chegavam o mais que podiam a ela[162].

O "rolo" das ondas remete à espiral que forma as garras do monstro em tela bem como à sinuosidade das pequenas manchas cromáticas que erigem a fera marinha. Os sentidos dos verbos "comer" e "desfazer" encontram correspondência na bocarra do monstro e nos corpos aos pedaços na água mortífera, mas a tela, diferentemente do texto, erige a imagem corpórea do monstro enquanto a narrativa personifica as águas basicamente pelo uso do verbo que lhe atribui ação humana. Desse modo, na personificação de Vieira, confluem as metáforas dos autores dos relatos, as imagens de suas capas e os mapas medievais. Em termos visuais, entretanto, a personificação aquosa da artista parece mais próxima ao que propôs o artista japonês Katsushika Hokusai:

Imagem 8 - Kaijo no Fuji - Katsushika Hokusai - 1834



Fonte:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=343975001&objectid=779109

[162] Relação da viagem e naufrágio da nau São Paulo que foi para a Índia no ano de1560 de que era capitão Rui de melo da câmara, mestre João luís e piloto Antonio Dias, prior do crato..in: *HistóriaTrágico marítima*. Bernardo Gomes de Brito (Org). Vol. 1. Publicações Europa-América livros de Bolso. 1984. p. 206-207.

No trabalho de Hokusai, a imensa ave de asas abertas também é composta por água. Os contornos do animal emergem da continuidade das ondas, do mesmo traço que as desenha, indicando um mar extremamente agitado e perigoso, como aquele que se vê na tela de Vieira. Na crista das ondas, os traços sinuosos em branco contrastam com as diagonais de mesma cor, na base do trabalho. Na diferença entre as linhas, percebe-se com clareza como as espumas transformam-se em garras. Na ave, além delas, o bico pontiagudo também contribui para que o mar assuma, na personificação, um caráter tenebroso e sombrio, tal como ocorre em Vieira. Por outro lado, o mar em tormenta da artista, diferente das águas orientais do japonês, está embebido nas navegações e no roteiro trágico da condição humana, que acomete aqueles que embarcaram bem como aqueles que permaneceram em terra.

Hans Blumenberg, no livro *Naufrágio com espectador*, fez um extenso e erudito apanhado de filósofos que lançaram mão da metáfora da vida como navegação para a reflexão sobre a posição do indivíduo frente à experiência humana. O filósofo, em seu estudo, partiu do paradoxo de o ser humano ser um ser vivo da terra firme, mas que "apresenta a totalidade do seu estado no mundo, de preferência, no imaginário marítimo.[163]" São dois os pressupostos que, ao seu ver, fomentam a simbologia da metáfora da navegação e do naufrágio: a noção de limite humano e "a esfera do incalculável[164]". O naufrágio é consequência possível da navegação, que põe em cheque o destino seguro do porto imaginado, conduzindo à dúvida, escolha e consequência entre lançar-se ao mar e permanecer em terra firme. No que diz respeito ao espectador, o filosofo demonstra, através de sua leitura, que sua postura, longe de ser contemplativa, é igualmente difícil, mas cabe a ele, no distanciamento seguro que possui do evento, "ter consciência perante o turbilhão atômico pelo qual é constituído tudo que ele contempla e até ele mesmo[165]".

Na leitura que fez da obra do filósofo, Andreia Luciana Vieira comentou que estão embutidas na noção de legibilidade do mundo metáforas que são absolutas, ou seja, que são de precedência imemorial, reelaboradas continuamente por gerações na medida em que essas dão conta de novos aspectos que incitam à reelaboração do livro já escrito. A *navegatio*

[163] BLUMENBERG. Op. Cit p.22

[164] Ibidem. p.22

[165] Ibidem. p. 46

vitae[166] - a vida como uma navegação – seria uma dessas metáforas primordiais e o naufrágio com espectador, enquanto o problema da posição do ser humano diante da experiência, uma de suas partes essenciais.

> A metáfora do naufrágio com espectador é a metáfora da existência humana. Está imbuída dos paradoxos que assustam o homem desde tempos imemoriais: cosmo e caos, terra e mar, razão e paixão, prudência e arroubo, porto e nau, espectador e argonauta, avanço e recuo, nascimento e morte. Todos esses paradoxos articulam-se e rearticulam-se num jogo sistemático entre ordem e movimento, tal qual num caleidoscópio. Nesse brinquedo de criança que parafraseia a imprecisão da vida, a ordem é apenas o pressuposto do movimento e vice-versa. Nesse sentido, o espectador é logo o náufrago, e o náufrago logo pode vir a ser o espectador. É nesse eterno jogo entre o avançar e o recuar que o homem constrói o viver[167].

O paradoxo que a investigadora pontua está assinalado logo nos pressupostos de Blumenberg, segundo os quais o mar é o caos, "a esfera do incalculável[168]". Sobre ele, o indivíduo se lança recorrendo a seu engenho na tentativa de dominá-lo. Com ele, em terra ou em mar, estão os paradoxos que sempre lhe acompanharam ao longo de sua existência. Blumenberg mencionou, nesse sentido, que "o processo metafórico e o processo real de transposição do limite da terra firme para o mar ofuscam-se um ao outro, exatamente como o risco metafórico e real do naufrágio[169]". É nesse sentido que Andreia Luciana Vieira recordou o jogo caleidoscópico que parafraseia a imprecisão da vida e, acrescentaríamos, a posição do individuo diante dela, oscilando entre o mar e a terra, o risco e a segurança, a luta e a paz, a salvação e desgraça, a realidade e a metáfora, o avanço e o recuo.

Em 2013, a Fundação Calouste Gulbenkian realizou uma exposição cujo nome- *As idades do mar* - ecoou, em imagens, o apanhado feito por Blumenberg. A tela de Vieira da Silva foi exposta, na ocasião, na *Idade das Tormentas*. A curadoria distribuiu as obras em seis eixos[170], com a exposição de trabalhos de diferentes períodos e origens, mas em torno dos "países da Europa com histórias e culturas configuradas pelo poder marítimo [onde procurou-

---

[166] A expressão é mencionada pela pesquisadora, mas não pelo filósofo alemão.

[167] VIEIRA, Andreia Luciana et al BLUMEMBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Belo Horizonte: Cadernos de História. Ed. out. 1997, v. 4, n. 5, p. 43-52, dez. 1999 PUC MINAS. p. 48.

[168] BLUMENBERG. Op. Cit p.22

[169] BLUMENBERG. Op. Cit. p. 48

[170] Os eixos foram: *Idade dos Mitos; Idade do Poder; Idade do Trabalho; Idade das Tormentas; Idade Efêmera e da Idade Infinita*.

se] as suas representações[171]" desde a Idade Média até a idade contemporânea, do mar aberto, da globalização.[172]" Por entre os eixos propostos pela curadoria, perpassa um imaginário semelhante não só ao que Blumenberg identificou no pensamento de muitos filósofos mas também àquele que foi visto na literatura sobre o mar e as navegações, e que se reformula continuamente no trânsito entre os mares, navegações e naufrágios reais e metafóricos, que se alimentam mutuamente, estendendo e aprofundando os seus sentidos. Pierre Ickowicz , no artigo que consta no catálogo da exposição, pontuou questões semelhantes. Ele recordou o entendimento humano do mar como fronteira e ameaça, e a capacidade de domina-lo como a condição para seu próprio avanço. Identificou um imaginário sobre o mar em fúria cuja apropriação se reconfigura até a contemporaneidade, de acordo com diferentes circunstâncias, mas que persiste no tempo como a "percepção da posição do homem face ao mundo efêmero[173]".

Quando falou da verdade essencial da obra de Vieira da Silva, José Lins do Rego pode ter vislumbrado a recorrência e relevância simbólica dos imaginários que emergem da expressividade da fatura transfiguradora da artista em relação à *navegatio vitae.* A linguagem expressiva da técnica de Vieira lançou o espectador Lins do Rego a um movimento de avanço e recuo diante da densidade e plasticidade de suas águas, abrindo brecha para que o oceano vislumbrado transcendesse a outros. O autor descreveu no ateliê da artista "cores", "luz", "sombras" e "relevos" que "nos absorvem e nos abafam[174]", sugerindo, ao mesmo tempo, seu movimento de avanço em direção ao quadro ("absorvem") e de percepção sinestésica-semântica de seu conteúdo e sentido ("abafam"). O tom profético da frase que encerra o texto de Lins do Rego reitera sua admiração pelo trabalho de Vieira da Silva e o impacto de seu

[171] PEREIRA, João Castel-Branco. As idades do mar. In: Catálogo da exposição: *As idades do mar*. Textos Francisco Contente Domingues, Mariana Castro Henriques, Pierre Ickowicz, Dominique Lobstein, Eduardo Lourenço, Caroline Mathieu, João Castel-Branco Pereira; biografias João Castel-Branco Pereira, Luísa Sampaio Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p. 13.

[172] Ibidem. p.13

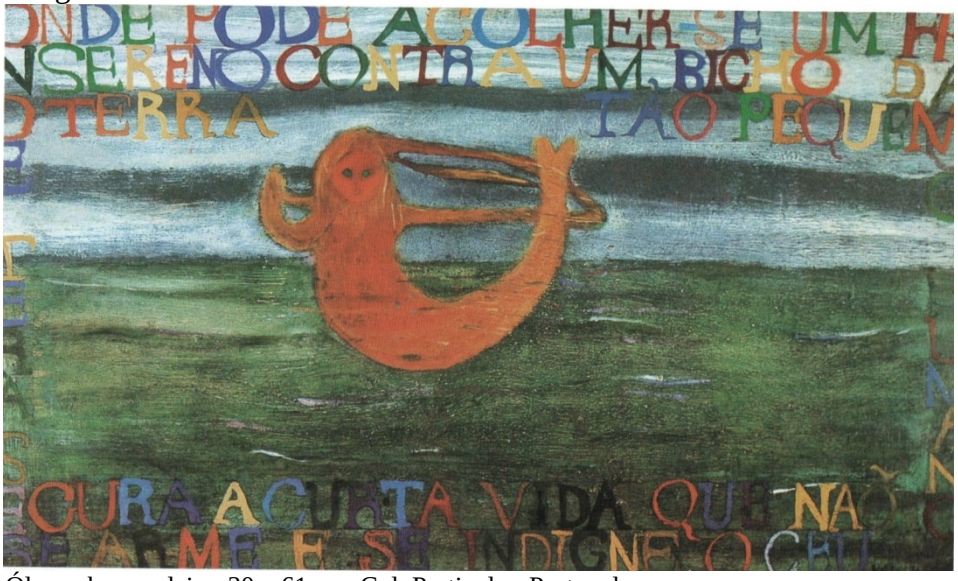
[173] ICKOWICZ, Pierre. Tormentas e naufrágios, representações e evolução do olhar tumultuoso e do drama na pintura do século XVII ao XX. in: Catálogo da exposição: *As idades do mar*. Textos Francisco Contente Domingues, Mariana Castro Henriques, Pierre Ickowicz, Dominique Lobstein, Eduardo Lourenço, Caroline Mathieu, João Castel-Branco Pereira ; biografias João Castel-Branco Pereira, Luísa Sampaio Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012 p.145.

[174] REGO. Op. Cit. p.4

ofício e imaginário para o olhar do espectador: “O barco de sua composição arrojada conduz a destinos tremendos[175]”.

Historia Trágico-Marítima ou Naufragie, contudo, não foi o único trabalho, nem no Brasil, nem antes do exílio, em que Vieira recorreu ao imaginário marítimo e/ou náutico, flertando com a *navegatio vitae*. Arraigado ao imaginário da tradição de origem de Vieira, o mar e a navegação povoaram seu pensamento, obra e biblioteca. Na década de 1930, ela pintou o mar de Marselha, em *Marseille, le phare* e *Marseille, le port*, ambos de 1931 e desenhou o fundo do mar para o livro infantil *Kô e Kó: os dois esquimós*, em 1933. Sua aproximação mais significativa com o imaginário marítimo naquela década, entretanto, data de 1936, com a sereia, que aparece pela primeira vez naquele ano, em uma pequena tela, *La sirène*, e em um desenho feito a nanquim de mesmo nome, no qual o ser mitológico aparece sobre as águas. Às portas da viagem para o Brasil, o tema voltou novamente, em 1939, nos desenhos *Les oiaseoux et la sirène, Mer du sud* e *sirène et portrait*. Considerando esse conjunto de obras, no mar de Vieira, predominavam então os seres mitológicos, notadamente a sereia, e a literatura portuguesa. Grande parte dos trabalhos eram desenhos, com exceção da tela *La sirène*.

Imagem 9 - La sirène – Vieira da Silva – 1936



Óleo sobre madeira, 30 x 61 cm. Col. Particular, Portugal.
Fonte: ROSENTHAL, 1998

[175] Ibidem p.4

Suspensa sobre as águas [Imagem 9], a pequena sereia parece voar, como a representação das sereias clássicas metade ave metade mulher ou mesmo as sereias aladas, híbridos de peixe, mulher e pássaro. Na tela, a sereia de Vieira, metade peixe metade menina, sobrevoa sem asas e percalços o seu mar calmo, contido pela na moldura, composta pelos versos camonianos; em águas bastante diferentes da tormenta de 1944 [Imagem 3]. Alguns dos sentidos essencias do naufrágio da tela de 1944, entretanto, de igual forma pairam sobre a figura mitológica e suas águas. Os versos que a rodeiam expõem a mesma fragilidade humana diante dos desígnios do mar e da navegação, tal como os relatos sobre o naufrágio abrigados no título da tela de 1944:

> Onde pode acolher-se um fraco humano,
> onde terá segura a curta vida,
> que não se arme e indigne o céu sereno
> contra um bicho da terra tão pequeno[176].

Conforme se depreende dos versos, o indivíduo é bicho da terra, frágil, diante do céu, imenso. É fraco perante a fúria do mar indignado e armado contra ele. Não encontra local seguro para se proteger, o que evidencia sua fragilidade e impotência diante da grandeza e força das águas, "esfera do incalculável[177]", conforme as palavras de Blumenberg. Desse modo, nas duas extremidades do oceano – considerando *La sirène* e *História trágico-Marítima ou naufragie* - a artista se apropriou da literatura portuguesa sobre os naufrágios em perspectiva semelhante, podendo, ambas as obras, transcenderem aos mares metafísicos e aos seus sentidos essenciais, guardados também nos textos a que se vinculam, o que demonstra como uma das "sessões" de sua "biblioteca" foi para ela matéria de trabalho, tanto na Europa quanto no Brasil.

Quando comparada à década anterior ao exílio[178], os anos de Brasil apresentaram uma recorrência maior aos imaginários marítimo e náutico. No novo país, as sereias estiveram em um desenho de 1940, *Sirènes*; em outro, *Les sirènes*, de 1942, na ilustração para a revista *Seara Nova*, naquele ano, e para a publicação da carta de Pero Vaz de Caminha prefaciada por Jaime Cortesão, em 1943, assim como no desenho *La sirène et le naufrage*, de 1944; *Sereia*, cerca de 1946 e a ilustração para a crônica *Evocação lírica de Lisboa*, de Cecília Meireles,

[176] CAMÕES, Luís de Camões. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Canto I Estrofe 106.

[177] BLUMENBERG. Op.Cit. p.22

[178] A comparação foi realizada considerando as obras do catalogo *raisoné* da artista.

publicada em 1948, já depois do retorno da artista a Europa. Além do ser mitológico, no Brasil, esses imaginários também retornaram de forma extremamente significativa, como foi visto na tela de 1944 [Imagem 3]. Os desenhos *les naufragés* e *Baie de Rio* sinalizam que foram ainda apropriados sob novas lentes.

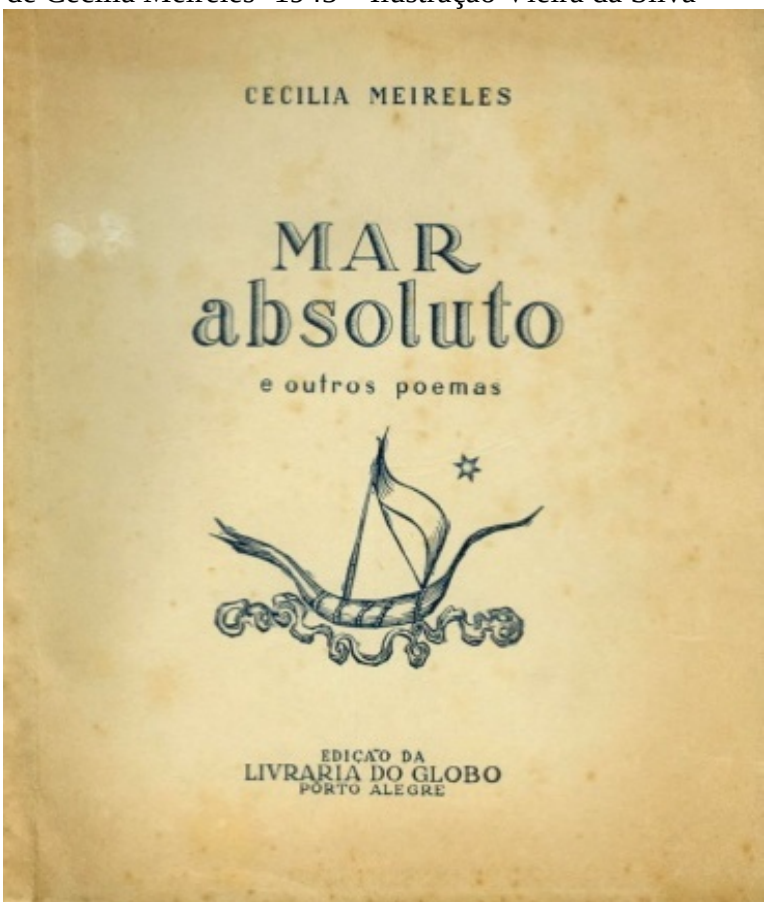
Dentre as razões possíveis para esse aumento e diversidade pode estar o contato da artista com a geografia marítima da cidade que passa a habitar, como uma sereia, navegando em direção aos mares do sul; náufraga, sobrevivente e espectadora, fugindo da tragédia bélica pela via marítima ou refletindo sobre a posição do ser humano diante da vida, olhando a baía imensa, do jardim de seu ateliê, nas montanhas de Santa Teresa. No país do exílio, a artista também encontraria em sua biblioteca novos substratos que pudessem escavar sentidos para seus mares e naufrágios bem como para a apropriação de seu assunto e reflexões sobre a *navegatio vitae* já que os imaginários marítimo e náutico foram cruciais para lírica ceciliana e para um de seus principais procedimentos conceituais: a transfiguração do real, o que aproxima o entendimento de Lins do Rego sobre a visão poética de Vieira do olhar do eu lírico ceciliano. No *mar absoluto* de Cecília, Vieira teve acesso a "naufrágios antigos[179]" e a mares transfigurados, de sentido metafísico, como aqueles que o seu evocou a partir da leitura de Lins do Rego.

Desde 1939, com a publicação do livro de poemas *Viagem*, os imaginários marítimo e náutico estiveram presentes na poesia de Cecília. Nos dois livros seguintes, *Vaga Música*, de 1942, e *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945, eles se aprofundaram conceitualmente. Vieira da Silva ilustrou os dois livros de poesia publicados por Cecília durante a guerra, um antes e outro depois de pintar o seu mar e naufrágio. Ela ainda ilustrou a crônica em prosa poética *Evocação lírica de Lisboa* - escrita e lida publicamente em 1945 e publicada em 1948 - na qual a cidade de Lisboa é lentamente absorvida pelo mar. Leitora privilegiada, posto que foi convidada a contribuir para as obras com ilustrações e capas, Vieira acompanhou o adensamento do mar ceciliano, que se iniciou antes de Vieira realizar sua obra mais significativa no Brasil sobre os imaginários em questão. A obra poética mais significativa de Cecília nessa seara foi publicada um ano depois da data da tela da artista. Dessa forma, esses imaginários estão se movimentando entre os trabalhos, carregando consigo as ressonâncias de uma na obra da outra.

[179] O termo remete ao título de um poema de Cecília Meireles. Consta no livro *Viagem*, de 1939. Consultar: MEIRELES, Cecília. Viagem. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteir, 2001. p.402.

1.2 **Entre náufragos, espectadores e leitores: o mar reboa da janela ao pensamento**

Imagem 10 - Capa do livro *Mar absoluto e outros poemas*, de Cecília Meireles -1945 – Ilustração Vieira da Silva



MEIRELES, Cecília. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1945.
Fonte: Biblioteca Nacional

Imagem 11 - Detalhe da capa de Mar absoluto e outros poemas

MEIRELES, Cecília. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1945.
Fonte: Bibliote Nacional

Na capa do livro de poesias *Mar absoluto e outros poemas*, publicado em 1945, pela editora gaúcha Livraria do Globo, uma pequena embarcação segue sobre as águas e sob a orientação estelar, apesar de sua aparente fragilidade diante de um mar designado absoluto. Pelo design quadrado da vela e formato, poderia ser um veleiro medieval. Até fins do século XII, antes da modernização de instrumentos, ocorrida no século XIII, a navegação era astronômica, ou seja, guiada pela observação dos astros, sobretudo da estrela polar, que pode ser vista com clareza à noite. Se o barco estiver indo em sua direção, segue rumo norte e a favor do vento, que era o modo como as embarcações movidas a uma vela quadrada podiam ser deslocar. A navegação no sentido favorável ao vento nem sempre arrastava o mareante para o rumo pretendido, mas carregava-o seguramente para o sentido provável, possível[180].

No Brasil, o mercado editorial e a imprensa foram para Vieira da Silva também travessias possíveis pelos mares do exílio, ao qual a artista chegou em uma embarcação monumentalmente maior, mas possivelmente na mesma sensação de fragilidade que o pequeno barco sugere. Nos periódicos, principalmente naqueles mencionados por Askanasy, a obra de Vieira foi apresentada, divulgada e comentada, em notas, artigos e entrevista[181].

[180] BARBOSA, Katiuscia Quirino. *Saberes e Técnicas de navegação na Baixa Idade Média* n: Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas Científicas. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400104316_ARQUIVO_artigoanpuhversaofinal.pdf acesso: 10.03.2017. MATTOSO, José. Antecedentes Medievais da Expansão Portuguesa. In: BETHENCOURT Francisco e CHAUDHURI Kirti. *História da Expansão Portuguesa*5 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 1998. 1º volume.

[181] Caminhos da arte em Maria Helena Vieira da Silva, *A Manhã*. Rio de Janeiro: 12 dez. 1944.

Mas, para além da análise crítica e divulgação do trabalho de Vieira da Silva, o mercado editorial e a imprensa foram também fonte esporádica de sua renda[182], portanto, da fatura e circulação de seu trabalho, o que se deu, muitas vezes, por intermédio dos amigos e conhecidos que transitavam entre as redações de jornais e editoras de livros.

Nos anos que correspondem à estadia da artista no país, é possível acompanhar o fortalecimento do mercado editorial brasileiro, um processo que ocorria desde fins do século XIX e ao qual está imbricada uma série distinta de eventos e demandas, que vão desde o barateamento do papel, estratégias de distribuição e de venda, modernização da indústria gráfica e do design do livro até o aumento do público leitor[183]. O número de editoras no Brasil nas primeiras décadas do século, cerca de 10, dobrou entre 1936 e 1944[184]. Rafael Cardoso, no artigo *O início do design de livros no Brasil*, recorda que fez parte "desse processo de modernização uma nova concepção do livro como objeto gráfico industrial[185]", o que implicava o entendimento de que a obra comunicava não só através da palavra, mas também do formato, capa, diagramação, impressão e ilustração[186]. Cecília Meireles conhecia de perto esse debate, já que Fernando Correia Dias, seu primeiro marido, fora personagem importante e pioneiro na confecção de capas ilustradas, no Rio de Janeiro, além do que se convencionaria chamar de projetista gráfico e designer de livros.

Graficamente, o livro de Cecília apresentava um projeto mais simples em relação a outros da editora, por exemplo, as capas mensais da *Revista do Globo*. O livro da poeta é de capa dura, azul marinho, sem nenhum outro desenho além do pequeno barco suspenso entre as letras do título e créditos da publicação. O formato do livro (14,5 X 18,0 cm) não correspondia aos modelos mais populares (13,5 x 8 cm), menores e mais práticos para leitor

---

[182] Consultar o levantamento realizado na introdução.p.35-7.

[183] Para saber mais sobre a consolidação do mercado editorial brasileiro e o design de livros, consultar: HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil.* São Paulo: Ed. USP, 2005. CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. in: CARDOSO, Rafael(org). *O design brasileiro antes do design.* São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005. PAIXÃO, Fernando (org). *Momentos do livro no Brasil*. S São Paulo: Editora Ática, 2007. Consultar também: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora DIFEL Difusão Editorial, 1979.

[184] HALLEWELL. Op. Cit.p.145

[185] CARDOSO. Op.Cit. p.56

[186] A editora que publicou o livro de poemas de Cecília, em 1945, também possui papel significativo nesse âmbito, além de ser, naquela década, uma das maiores do país, com sede em Porto Alegre, três filiais no interior do estado do Rio Grande do Sul, além de escritórios no Rio de Janeiro e em São Paulo. Na década de 1950, contaria também com representantes em Lisboa, Paris e Nova Iorque.

guardar consigo. Mesmo que não fosse um projeto gráfico propriamente especial ou diferente, o uso da fonte e da cor na diagramação da capa [Imagem 10], além da própria inserção da imagem, feita por uma artista, permite inferir, entretanto, o entendimento do livro como objeto que se comunica com o leitor também de forma não verbal. O título e o desenho estão destacados e centralizados; o nome da autora e editora estão no topo e base da folha, respectivamente, igualmente centralizados e com fonte menor. O azul produz um efeito interessante na correspondência semântica entre palavra e imagem, transitando pelo sentido proposto no título e desenho da embarcação, entre as águas, estrela e letras. O contorno marcado da fonte e as hachuras que lhe desenham o volume contribuem ainda mais para a amplitude que o termo "absoluto" confere ao mar.

O livro de Cecília Meireles que conta com a ilustração de Vieira em seu projeto gráfico foi publicado um ano depois da assinatura da tela *História Trágico-Marítima ou o Naufragie*. O quadro, provavelmente visto por Cecília na livraria-galeria no centro da cidade, parece não ter passado despercebido pela espectadora, que convidou justamente a artista para concentrar, antes mesmo de seus versos, a imagem de seu mar, sobre o qual Vieira lança um barco igualmente frágil diante das águas de contornos assombrosos [Imagem 10]. Enquanto a tela de Vieira apropria-se de narrativas reais e fictícias que resinificam, ampliam e aprofundam a metáfora da *navegatio vitae,* o poema de Cecília ressoa a visualidade de Vieira e seu livro carrega consigo a ressonância do naufrágio da artista, tanto nos poemas quanto na pequena embarcação e no mar que se vislumbra sob ela [Imagem 10]. Nesse jogo tramado, a tela [Imagem3] contamina o desenho e os poemas contaminam a embarcação que os guarda, ao mesmo tempo em que esses poemas são contaminados pelo naufrágio visto em tela, o mesmo naufrágio que ressoa no desenho da capa.

No pequeno barco [Imagem 11], pode não haver a tragédia anunciada de forma explicita, organizada e ritmada como na tela [Imagem 3], mas a ondulação da garatuja que define os contornos oceânicos, sob a embarcação, ecoa ainda a personificação sobrenatural das águas. Emerge de sua fatura uma figura cadavérica, à direita, que observa o barco e a estrela que lhe serve de guia. Na outra ponta, as linhas curvas desenham um perfil com a mão entre os olhos, como se refletisse sobre a situação ou mesmo evitasse vê-la. Assim como na tela, a água, ainda que aparentemente menos inofensiva, também pode conduzir aos destinos tremendos que Lins do Rego vislumbrou ao "embarcar" no quadro de 1944. Entre desenho e tela, acompanha-se um movimento de avanço e recuo em direção ao naufrágio. O que ancora o movimento entre os trabalhos é o fato de ambos carregarem o germe da tragédia anunciada e assistida. A potência sobrenatural e destrutiva do mar que se vê em tela expande a leitura

das águas e do possível destino da embarcação sob ela, no desenho da capa do livro de Cecília, que, por sua vez, em movimento de recuo e síntese, condensa em si algumas das questões norteadoras do quadro: o uso expressivo da linha na fatura do mar e do sentido a ele atribuído e a presença humana sobre as águas tumultuosas, elementos fundamentais para incorporar a tragédia como consequência possível da navegação.

No trânsito entre a observação do desenho e da tela, apreendem-se também especificidades formais de cada trabalho, considerando também o fato de serem trabalhos de dimensões e objetivos bem distintos. O desenho, de proporções bem menores que a tela, encontra-se impresso à tinta na capa do livro. É monocromático e lança mão de recursos simples em relação ao quadro. As poucas linhas organizam barco e mar, estabelecendo entre eles um distanciamento espacial – o mar não parece tocar a embarcação – e formal – as linhas do mar são tortuosas e as do barco, embora curvas, são mais lineares. Na tela, a organização das cores e linhas na construção do monstro marinho e de sua proximidade com a embarcação dão a ver uma complexidade maior na composição. A ordenação não se dá nas separações entre mar e barco, mas no conjunto denso, erigido à óleo e chumbo.

As opções formais de Vieira para o trabalho com o livro dialogam mais com o projeto gráfico da capa do que com a fatura da tela. Assim como o título, com o qual compartilha a cor, o desenho de Vieira recorre a contornos, volume e profundidade, ressoando a semântica do nome impresso: *Mar absoluto*. Antes de ler os poemas, o que é possível inferir a respeito do termo é que ele abarca o que é acabado, cheio, pleno. A esse sentido, aqui atribuído ao mar, corresponde o projeto gráfico [Imagem 10] com letras em contornos definidos, no título da obra. O volume é prolongado nas pequenas diagonais que saem do azul escuro em negrito, rumo ao contornos mais brandos, que definem, por sua vez, os limites e a profundidade das letras sob o branco, que se estende como o mar.

O desenho também recorre a contornos, volume e profundidade, conforme se observa igualmente impresso na mesma capa. As linhas definem barco, estrela e mar. O volume é construído na relação do contorno com as outras linhas de aspecto hachurado, como parecem as letras do título, e também com o espaço vazio. Entre mar, barco e estrela, emerge desse espaço um distanciamento que insere a profundidade, lançando o mar ao primeiro plano e a estrela ao horizonte longínquo, de forma que, entre a estrela e o perfil cadavérico que a observa, seja possível traçar uma linha reta, que retoma a superfície do livro, ou uma diagonal infinita, que expande ainda mais os recursos formais da letra sob o mesmo fundo, estendendo, no vazio, o caráter pleno do mar, tal como sugere o verso inicial do poema-título:

Mar absoluto[187]

Foi desde sempre o mar.
E multidões passadas me empurravam
Como a barco esquecido.

Agora recordo que falavam
Da revolta dos ventos,
De linhos, de cordas, de ferros,
De sereias dadas à costa.

E o rosto dos meus avós estava caído
Pelos mares do oriente, com seus corais e pérolas,
E pelos mares do norte, duros de gelo.
Então é comigo que falam,
Sou eu que devo ir.
Porque não há mais ninguém,
Não, não haverá mais ninguém,
Tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho que procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
Campos convertidos em velas,
Barcas sobrenaturais
Com peixes mensageiros
E santos náuticos.
(...)

O poema inicia-se com a afirmação a respeito do caráter perpétuo do mar. Sobre ele, o eu lírico navega, como um barco. A comparação, enquanto figura de linguagem, associa de forma explícita o eu lírico à embarcação, tornando a capa feita por Vieira em um retrato cifrado da poeta. Ela navega esquecida como a embarcação da artista, em alto mar, na tela de 1944. Ambas, igual forma, podem estar sendo empurradas pelos antepassados e seus naufrágios, reais ou metafóricos. No mar do poema ceciliano, assim como na tela de Vieira, são os mortos a conduzirem o destino dos vivos. Na tela, eles ajudam a dar forma e vida ao ser marinho bestial que engole os tripulantes; no poema, compõem uma multidão que dá voz ao mar. No desenho da capa [Imagem 11], a garatuja sobrenatural também personifica a água, confluindo a visualidade do mar em fúria de Vieira, na tela de 1944, e os mortos dos versos cecilianos, do poema de 1945.

No poema, a presença do naufrágio não é explicita, mas intuída na menção às multidões que habitam as águas, das quais emergem rostos dos antepassados do eu lírico, seus

[187] MEIRELES, Cecília. Mar absoluto. In: MEIRELES, Cecília. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001, p. 448. O poema foi reproduzido de forma integral no anexo A.

avós e tios, espalhados pelos mares. No instante[188] em que emerge o poema, o eu lírico recorda que as vozes lhe falavam de assuntos náuticos e são insígnias náuticas o que quer ofertar a eles ao procurá-los pelas águas, estando, portanto, vinculados à navegação. A visualidade dos versos de Cecília, na menção aos corpos em partes e à multidão, ressoa a tessitura do monstro visto na tela de Vieira. Na terceira e quarta estrofes surgem, no oceano, os rostos dos avós, já congelados, e os corpos dos tios "remotos", afogados, espalhados pelos mares, como parecem muitos dos corpos no mar da artista, ecoando, nas palavras, a plasticidade das águas na fatura tramada em linhas e cores. A metonímia usada na menção aos avós – rosto (parte) em vez do corpo (todo) – estabelece uma correspondência interessante com os corpos de Vieira, muitos aos pedaços; assim como a expressão adjetiva "duros de gelo", que insere o tato, além da visão, como sentido a que o eu lírico recorre para descrever corpos cuja temperatura e acondicionamento lembram os de Vieira, fomentando percepção sinestésica semelhante na tela.

O eu lírico ceciliano sente-se compelido à navegação, rumo ao encontro com aqueles que a chamam, na tentativa de encontrar seus antepassados e zelar por eles. Pelas águas, navega a sua própria mitologia ancestral. "Acordada de repente nas praias tumultuosas", permanece ouvindo as vozes que a querem reconduzir depressa às águas. É então que menciona sua identificação com aqueles que a incitam ao mar, compartilhando com os navegantes mais remotos, a sedução, "perigo" e "ilusão" das águas oceânicas frente à precariedade e solidez da terra:

(...)
E fico tonta,
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
"Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição frágil da areia!
Ao mar! – disciplina humana para a empresa da vida!"

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
Parece-nos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
Multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
Uma solidão para todos os lados,
Uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
E faz o tempo inteiriço, livre das lutas do dia a dia.

[188] O termo rememora um dos mais conhecidos versos da lírica ceciliana "Eu canto porque o instante existe". O crítico literário Alfredo Bosi, no artigo *Em torno da poesia de Cecília Meireles*, e Margarida Maia Gouveia, em seu livro *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*, analisaram a relevância do termo para a concepção do lirismo ceciliano em sua relação com a memória e o tempo. Consular bibliografia.

O alento heroico do mar tem seu polo secreto,
Que os homens sentem, seduzidos e medrosos[189].
(...)

O fragmento acima se inicia com uma metáfora marinha que remete às águas oceânicas, visíveis "nas praias tumultuosas". Já no fim da primeira estrofe do trecho, a água transfigura-se, reiterando o principio da *navegatio vitae* como conceito abstrato: "Ao mar! – disciplina humana para a empresa da vida!". Nesse verso, as águas evocadas não são mais aquelas vistas pelos olhos; passam a incorporar também o fato de serem nomeadas como a conduta humana frente aos desígnios da vida, movendo-se da metáfora vinculada ao campo semântico concreto do termo para o abstrato, conceitual. Na terceira estrofe, a abstração das águas retorna, e os versos finais novamente lançam o leitor ao mar como conceito, pois ele é capaz de tornar o tempo "inteiriço" e não molhar ou afogar mareantes. Não se trata mais do tempo efêmero e cronológico dos homens e seus naufrágios históricos, mas de uma dimensão intemporal, abarcando presente, passado e futuro, em sua extensa dimensão espacial, sendo esse espaço também uma abstração. Seguem a esses versos nove estrofes em que o eu lírico aproxima-se desse "polo" oculto, nomeando-o e descrevendo-o em metáforas de forte apelo visual, transitando entre águas líquidas onde navegam barcos, e etéreas, onde navega o mar como "ideia": "desprovido de apegos", sem precisar do destino fixo da terra, "reino de metamorfose para a experiência"; "touro azul"; "cavalo épico" "anêmona suave"; "sustentando no seu "prodigioso ritmo jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos[190]".

Algumas dessas metáforas, como "touro azul" e "sustentando (...) olhos" podem lançar o leitor à visualidade do monstro da tela de Vieira, mas os versos, diferente da imagem, não concentram nas águas o mesmo caráter bestial e ferino. Embora o mar do poema encontre correspondências formais e semânticas com as águas oceânicas em tela, não se trata exatamente do mesmo "lugar". O título da tela alude à literatura sobre as navegações portuguesas e aos seus sentidos metafísicos, considerando a leitura dos relatos e a recorrência da *navegatio vitae*. Alguns desses sentidos estão acomodados também no poema e na lírica ceciliana, porém ressoam mais distante, na multidão que habita as águas. Nos versos, o mar abarca a ancestralidade e também a memória, revelando para o eu lírico, na navegação, que é ainda mais amplo, complexo e abstrato que isso. Desse modo, o poema amplia o sentido que o mar como conceito pode assumir para o espectador diante da tela de Vieira. O poema transita

[189] MEIRELES, Cecília, 2001. Op.Cit.p.448-9
[190] Consultar o poema no anexo A.

entre o mar tangível e o intangível, entre a referência ao campo semântico concreto e ao abstrato de forma clara, enquanto no quadro esse aspecto depende mais da percepção do espectador, que pode endossar ou não as referências e os sentidos vislumbrados.

Imagem 12 - Detalhe da tela História Trágico-Marítima ou Naufragie - Vieira da Silva – 1944. Dentro da embarcação, uma cabeça rente à linha que separa o barco das águas, é possível ver um rosto de cabelos longos e olho manchado de vermelho.

Fonte: FASVS

Ainda que não os corrobore por completo, é plausível supor que o espectador, diante da tela, compartilhe com os navegantes pintados a angústia da tragédia, conforme já havia pontuado Blumenberg. O espectador vê mareantes que encarnam à tinta o sofrimento e o temor humano profundo de estar diante da morte e da desgraça. Se para ele, que observa em terra firme, como Lins do Rego, o impacto pode ser “tremendo”, para quem ainda sobrevivia dentro da embarcação, certamente, observar era ainda mais penoso. No barco, uma das sobreviventes (Vieira?) tem um dos olhos manchado de vermelho, [Imagem 12] impactado e marcado por aquilo que vê e que contamina de forma determinante o seu olhar a partir de então. Caso sobreviva, poderá ser autora de mais um relato feito como ex-voto ou advertência,

como pode ser simbolicamente a própria tela. Ainda dentro do barco, ela assiste impotente a sua desgraça.

No poema, o eu lírico não carrega a mesma angústia trágica. Não possui pavor do mar, pelo contrário, sente-se seduzida, reconhece os desejos e anseios humanos primordiais que lançaram os ancestrais ao mar, no intuito heroico de conquistar a "esfera do incalculável[191]". O eu lírico encarna o engenho humano que promove a navegação posto que é barco e navega sobre um lugar "de todas possibilidades". Apesar das muitas e distintas identidades que pode assumir, o mar, de acordo com o eu lírico, mantém sua essência - "não se esquece que é água". Enquanto água, que concentra em si todas as possiblidades de sentido, é que o mar personificado em seu poder de fala deixa claro ao eu lírico que não a chama para que navegue sobre si ou que caia em seu volume aquoso, como em um naufrágio. O mar solicita a transfiguração do próprio eu lírico, convidando-o a passar pelo mesmo processo que as águas líquidas e, dessa forma, converter-se na mesma matéria de que é feito, o que visualmente ecoa os corpos no mar de Vieira:

> Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
> Plástica, fluida, disponível,
> igual a ele, em constante soliloquio,
> sem exigências de principio e fim,
> desprendida de terra e céu.[192]

Nas águas sobre as quais o eu lírico pode por os olhos, emergem vozes que lhe lançam a águas "abstratas", como ela mesma definiria, no poema *Noturno*[193], também do livro *Mar absoluto*. O eu lírico transcende as águas que rebatem em sua janela, rumo a esse mar, que não mais se movimenta diante dos seus olhos, mas pelo seu pensamento. Isso se dá a ver no modo como se aproxima de seu imaginário, transitando metaforicamente entre os dois mares, erigindo uma metáfora visual contundente sobre o termo. Além disso, o mar lhe convida a transformar-se nele mesmo, transfigurando-se nesse movimento eterno por onde tudo passa e que tudo abarca (tempo e espaço); sendo, nesse sentido, *absoluto*. A grandiosidade do mar, portanto - assim como a do poema, e também a da própria poeta - está na capacidade de transfiguração - no seu poder de transcendência rumo a sondagens e paragens metafísicas.

---

[191] BLUMENBERG. Op. Cit. p.22

[192] Ibidem. p.451

[193] Ibidem. p.452-3

Nessa perceptiva, Darcy Damasceno afirmou que a observação do eu lírico ceciliano aceita tudo como fenômeno, até as manifestações mais simples e sutis da vida, pois tudo é "motivo de elevada reflexão, já que é feito por quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida[194]", por isso o espírito está em constante vigília diante de tudo que vê. Para Damasceno, os dados da realidade aparecem quase que acidentalmente na poética ceciliana, mas são observados atentamente, filtrados, sensibilizados e feitos fabulação lírica[195] nas metáforas, sinestesias e comparações, em uma acuidade perceptiva de sensibilidade apurada que descreve e inventaria tudo aquilo que é visto e também o modo como essas visões abrem frestas para outra dimensão, em que a metáfora distancia-se de elementos concretos em direção ao pensamento mais abstrato. Em seu livro, analisa formalmente a obra da poeta, evidenciando a maneira como ela recorre aos sentidos, desde a observação das cores até as percepções visuais-auditivas.[196].

Em *Pensamento e Lirismo Puro na poesia de Cecília Meireles*, Leila B.V. Gouvêa se debruçou sobre a poética ceciliana, investigando suas especificidades frente à poesia de seu tempo. A transfiguração do real é uma das características que identifica na obra de maturidade da poeta, que inicia, conforme a crítica[197] e a própria Cecília[198], em 1939, com a publicação de *Viagem*, e se estende até *Solombra*, publicado em 1963. No segundo capítulo de seu livro,

---

[194] DAMASCENO, Darcy. *O mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Editora Orfeu, 1967. p.21 Parte do texto pode ser encontrada nas obras completas de Cecília Meireles . No livro, Damasceno analisa formalmente a lírica de Cecília, sinalizando as figuras de linguagem recorrentes bem como outros procedimentos poéticos importantes que serão doravante mencionados, como a influência do neosimbolismo a universalidade, a acuidade sensorial , associações sensoriais (sinestesias).

[195] Ibidem. p. 24-26

[196] Ibidem. p.33

[197] A literatura sobre a qual se apoia esta interpretação pode ser consultada em: ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. (Obras completas, v.20 - crítica) São Paulo: ed. Martins, 1955; BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.* São Paulo: ed. 34 2003; DAMASCENO, 1967; GOUVÊA, Leila V.B. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Ed. USP, 2008. --- (org) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, Fapesp, 2007. LÔBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Recife: Fundação Joaquin Nabuco. Editora Massangana, 2010; ANJOS, Paola Maria Felipe dos. *Cecília Meireles: O Modernismo em tom maior.* Dissertação (Mestrado). Campinas:IEL/Unicamp, 1996 . OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles.* São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP,2001.

[198] "Digo-lhe duas fases não porque me sinta diferente, mas porque houve um intervalo muito grande entre esses dois grupos de livros [Refere-se a "Nunca Mais ..." (1923) e Baladas para El Rei" (1925). Curiosamente, não menciona "Espectros" (1919). Ela compara esse grupo ao lançamento de *Viagem*, em 1938]: porque as transformações que em mim possa encontrar são apenas as de uma continuação de mim mesma, através das experiências que o tempo nos oferece". MEIRELES, Cecilia. Cecília Meireles fala de sua vida literária. *A manhã:* Rio de janeiro: 20 jan.1945 p. 3 Entrevista concedida a Solêna Benevides Joanna.

em que se dedica a demonstrar o procedimento lírico das transfigurações do real, Gouvêa, além de mencionar versos isolados, analisa dois poemas em que demonstra o modo como o *ethos* do eu lírico ceciliano filtra a exterioridade, como havia percebido Damasceno, de forma que o olhar lírico deixe o terreno do real "para introduzir oniricamente o abstrato[199]. Foi o que identificou no poema, do livro *Mar absoluto, Por baixo do largos fícus*, dentre outras situações, nos versos em que a descrição do oficio dos varredores de rua transita de forma gradativa do plano concreto (terra) ao abstrato (lembrança; tempo): "vão passando e vão varrendo/ a terra, a lembrança, o tempo".

Margarida Maia Gouveia, em seu livro *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante* também mencionou, ao longo de sua análise, a expressão "transfiguração do real" para caracterizar a lírica ceciliana. Ela dedicou um capítulo de seu estudo à relação entre a abstração e o lirismo em Cecília, no qual pontua aspectos semelhantes aos já identificados por Damasceno e Gouvêa. A investigadora define como um dos aspectos fundamentais desse lirismo o que denomina de "construções ocultas":

> É aqui precisamente que reside um aspecto fundamental do lirismo de Cecília. A poetisa utiliza "construções ocultas", aparentemente construídas ao acaso, ou por associações pouco evidentes; em vez do objeto, a representação abstrata, o objeto desmaterializado. *As coisas vibram na sua ressonância interior, na força das impressões que suscitam. Percebe abstratamente o mundo e sente-se identificado ao objeto que contempla, é o que o mundo é transfigurado. Tudo é submetido a um processo de "subversão", os elementos ganham sentido etéreo, sobretudo porque admitem (...) a intercessão do visível com a experiência do indizível*[200].

O "mar absoluto", sob essa perspectiva pontuada por Gouveia, seria um "objeto desmaterializado" admitindo "na intercessão do visível a experiência com indizível". A transfiguração, segundo se depreende de sua leitura, opera-se justamente nessa intercessão criada entre o que se vê e indizível, que demonstra o seu modo abstrato de compreender o mundo, identificando-se ao que observa. Ainda em 1946, Paulo Rónai - crítico literário, tradutor, jornalista e escritor húngaro radicado no Brasil também no contexto bélico - publicou artigo comentando *Mar absoluto e outros poemas*[201]. Não mencionou a expressão

---

[199] GOUVÊA, Leila B.V.2008. Op.Cit. p. 74

[200] GOUVEIA, Margarida Maia. *Uma poética do eterno instante*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. p.167 -168.

[201] RÓNAI, Paulo. O conceito da beleza em Mar absoluto. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 2 jun. 1946. p.1 e 6.

"transfiguração do real", mas identificou a proximidade cada vez maior da poesia de Cecília com a abstração lírica, considerando a publicação de 1945 em relação às anteriores. Inicia seu texto comentado que os leitores de Cecília devem ter observado:

> o desenvolvimento cada vez mais forte de suas tendências já manifesta nas [obras] precedentes: o culto da beleza imaterial; a preferência pela abstração, o desapego do ambiente real, a dissimulação do lirismo, a predominância de motivos musicais e pictóricos.

Alguns dos aspectos que o crítico menciona, como a abstração, desapego do ambiente real e a visualidade, foram vistos na análise do poema-título, e a citação reforça essas presenças e assinala a relevância que possuem na poética cecilana. Em menor ou maior grau, os aspectos que pontua foram "tendências" analisadas pela crítica que se dedicou à pesquisa dessa lírica, corroborando a pertinência da leitura de Rónai. Para analisar suas observações iniciais, ele comentou o poema título. Segundo sua leitura, o mar tangível e verdadeiro está para o seu "mar absoluto" "como os objetos da realidade para as ideias de Platão". (...)

> Esse mar invisível é como que a essência do outro, do qual resume a natureza profunda. A poetisa dispõe não somente de sentidos apurados para captar-lhe as emanações, mas também de finíssimos instrumentos, as imagens, para exprimir aquela recôndita essência. A série de comparações em que procura aprisionar o oceano infinito representa outras tantas tentativas para chegar mais perto do seu conceito, de sua ideia. As rápidas transições em que fantasia, ao léu das associações visuais às da lógica, do mar efetivo ao mar ideal, conferem ao poema uma complexidade singular característica da lírica ceciliana[202].

Na perspectiva de Rónai, o eu lírico, diante do mar visível, apreende o mar conceitual a partir de seus sentidos "apurados" e das imagens que erige para aproximar-se dele. Em direção semelhante, Damasceno também identificou a percepção sinestésica, a acuidade visual e a observação das cores. Figuras de linguagem como as comparações, sinestesias, metonímias, além dos jogos de metáfora, serão frequentes nessa tentativa de apreensão, como visto na leitura do poema-título, que encontra correspondências com a fatura à tinta. O modo como sua técnica erige o trânsito entre os mares é complexo e definidor de sua lírica, segundo Rónai, para quem Cecília apresenta uma trajetória singular na poesia brasileira.

Em conformidade com a leitura de Rónai e também com a de Damasceno, Leila Gouvêa de igual forma menciona a peculiaridade da trajetória de Cecília. Afirma que um dos diferenciais mais flagrantes de sua poesia em relação ao seu tempo é o "reduzido

[202] Ibidem. p. 1

aproveitamento (...) do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do concreto, empírico, tão caro ao Modernismo das primeiras décadas do século XX, que ansiavam por uma ruptura estética, temática e formal com a produção lírica parnasiana, herdada do século XIX[203]." Em Cecília, portanto, as reminiscências prosaicas e o cotidiano banal são incorporados à lírica na medida em que atuam como gatilho de um processo de metamorfose, transcendência, seja por via da indagação metafísica, da mediação simbólica, da visão onírica ou da metamorfose do banal no maravilhoso, no sublime ou sobrenatural.

Esse olhar poético de fundo metafísico fez da trajetória de Cecília um caminho distinto na poesia brasileira, ao qual se somou, como pontuado por Gouvêa, a rejeição à ruptura também formal e estética - propostas caras à poesia modernista, vinculada à Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha em Mário de Andrade um de seus principais expoentes. Os versos livres (sem métrica definida) e brancos (sem esquemas de rima), a inserção do cotidiano, da cultura e da linguagem brasileiras eram pontos importantes do programa poético modernista, e foram mencionados no "Manifesto da poesia Pau-Brasil[204]", por exemplo, publicado pelo poeta Oswald de Andrade, em 1924. A poesia de Cecília, embora também tenha flertado com o cotidiano, não se ancorou nas rupturas modernistas para a construção de sua lírica.

Apesar de a literatura de Mário apresentar preocupações distintas da de Cecília, ele declarou ser ela a poeta de lirismo mais puro no Brasil[205]. A admiração e reconhecimento por parte do modernista de 22 foi o que instigou Gouvêa a compreender as singularidades da poesia ceciliana em seu tempo, tendo sido esse um dos propósitos de sua pesquisa. Para compreender o "lugar" de Cecília na poesia brasileira, a pesquisadora recorreu, além dos autores já mencionados, à leitura de Otto Maria Carpeaux, que, assim como Rónai, era estrangeiro de origem judaica radicado no Brasil. Em seu artigo *Poesia intemporal,* ele defende que a lírica ceciliana "é poesia que ocupa lugar certo dentro da poesia brasileira, sem ter participado da evolução dela[206]" já que não dá continuidade ao legado Parnasiano, mas também não aderiu aos preceitos da vanguarda paulista. O crítico situa Cecília na herança

[203] GOUVÊA, Leila B.V.2008. Op.Cit. p.66

[204] ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasi. In: TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. p.203-208.

[205] GOUVÊA, Leila. B.V. 2008. Op.Cit. p.18

[206] CARPEAUX, Otto Maria. Poesia Intemporal. In: *Ensaios Reunidos. 1942-1978*. São Paulo: Editora Univercidade Topbooks, 2006. p.874.

moderna de tradição pós-simbolista internacional[207]. Os críticos literários Davi Arrigucci Jr, Alfredo Bosi e Margarida Maia Gouveia também corroboram essa perspectiva. É importante ponderar, entretanto, que Leila e Margarida, em análises mais extensas que os demais, elencam também, na leitura que fazem da poesia ceciliana, outras referências importantes para a sua poética, como a bíblia, as literaturas e filosofias orientais, a literatura romântica inglesa e alemã, bem como o filósofo grego Platão, mencionado também por Paulo Rónai, e poetas platônicos e neoplatônicos, como Camões.

Nesse sentido, um dos muitos trabalhos que ainda estão por se fazer a respeito da relação entre Cecília Meireles e Vieira da Silva é o cruzamento entre as suas bibliotecas, que possuíam um considerável contingente de autores em comum, entre poetas, romancistas, dramaturgos, filósofos, músicos e artistas. Nas referências mapeadas pela crítica ceciliana, há autores lidos por Vieira. Alguns foram mesmo mencionados em suas bibliotecas, como a Bíblia, Lorca, Rilke, Platão, Camões, Fernando Pessoa e seus heterônimos. Na biblioteca em que as iniciais de Cecília parecem esboçadas [Imagens 1 e 2], há as inicias FER P, aludindo ao poeta português [Imagem 2]. O estudo da obra de ambas à luz desses autores permitiria compreender outras camadas acerca dos imaginários compartilhados, imbricando ainda mais suas faturas.

Miguel Sanches Neto, no texto *Cecília Meireles e o tempo inteiriço*[208], relembrou que o imaginário náutico esteve presente na obra de Cecília desde *Viagem,* em confluência com questões essenciais que regem a sua lírica. A amplitude e abstração do mar e seus imaginários correlatos - o marítimo e náutico – foi ganhando mais peso como conceito no correr da década de 1940, sendo sua culminância em 1945, como Paulo Rónai bem observou poucos meses depois do lançamento do livro[209]. É em *Mar absoluto* que o mar adquire uma "face espantosa", a qual Vieira da Silva, como leitora privilegiada, também pode compreender, no livro que carrega a pequena embarcação desenhada por ela.

---

[207] Nessa linhagem, Carpeaux inclui poetas como o francês Paul Valèry, o austro-húngaro Rainer Maria Rilke, o alemão Stefan George, o russo Aleksandr Blok, o irlandes William Butler Yeats e o espanhol Jorge Guillén.

[208] NETO, Miguel Sanches. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. in: MEIRELES, Cecília*. Poesia Completa*. Antônio Carlos Secchin (org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

[209] A respeito do imaginário náutico, consultar também: MELO, Ana Maria Lisboa de. A linguagem náutica na poesia de Cecília Meireles. *Ciência e letras*, Porto Alegre, n. 14, pp. 35-41, 1994. A respeito da metáfora marítima, consultar também: BACKES, Karin Lilian Hagemann. *Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen.* 2009. Tese de Doutorado.Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. MARCHIORO, Camila. *Cecília Meireles e os símbolos do absoluto.* Dissertação de Mestrado. Área de concentração: Estudos Literários. UFPR, 2014.

Depois de ler, no mar visível, a grandiosidade, complexidade e densidade que o termo concentra no âmbito do indizível, o leitor acompanha, ao fim do poema-título, o recuo das águas até sua transfiguração em uma pequena concha, que concentra em si toda a potência do mar conceitual:

E eu, que viera cautelosa,
Por procurar gente passada,
Suspeito agora que me enganei;
Que há outras ordens que não foram bem ouvidas;
Que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
E o mar a que me mandam não é somente esse mar.

Não é somente esse mar que reboa nas minhas vidraças,
Mas outro, que se parece com ele.
Como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo a minha herança de cordas e ancoras,
E encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
Uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
Nódoa líquida e instável,
Célula azul sumindo-se no reino de um outro mar:
Ah! Do mar absoluto[210].

Há nos versos de Cecília uma acuidade visual, plástica, que erige um mar volumoso, personificado, extenso, espeço e profundo como parece o de Vieira. Assim como o espectador pode experienciar diante da tela, o mar do poema remete à outra instância, não mais tangível ou visível, mas abstrata em sua essência. É esse outro mar que lhe convida a converter-se em sua própria natureza, rompendo o sofrido e precário ciclo dos indivíduos entre a navegação e o naufrágio, vida e morte. O entendimento, por parte do eu lírico, a respeito da amplitude que o sentido do termo concentra, conduz ao recuo e síntese das águas em uma mancha líquida, instável, fervilhante e azul como o oceano, mas alocada não nas águas por onde navegam os barcos, mas naquelas por onde navega o pensamento.

Após a leitura do poema-título, os elementos da pequena imagem da capa [Imagem 11] reconfiguram-se, incorporando no barco o próprio eu lírico, "estudando a solidão, entre estrela e mar", conforme menciona o poema. A leitura do poema também inclina ainda mais as diagonais entre os dois elementos que localizam o barco na folha, diante do caráter abstrato

[210] MEIRELES, Cecília,2001. Op. Cit. p.451

que o mar adquire enquanto conceito. Vinculado ao absoluto, eterno, em contraposição à dualidade humana, circunscrita ao tempo efêmero e precário do passar das horas, pelas quais perpassa o sofrimento. O mar ceciliano expande-se, aprofundando o horizonte onde se encontra a estrela, dando a ver, no fundo vazio da folha, a profundidade do mar vislumbrado e compreendido pelo eu lírico.

Enquanto leitora de Cecília, Vieira também deve ter se espantado ao acompanhar o movimento da pequena concha descrita em sua face tátil e visível concentrando em si a mesma densidade conceitual que o mar manifesta. Esse mar, por sua vez, enquanto espaço abstrato, não encontrou problemas em acomodar sua face visível em lugar tão estreito, apertado e curto, já que ele pode, da mesma forma, transfigurar as águas. O possível espanto de Vieira pode estar na participação que acaba tendo nesse processo. Em 1942, três anos antes de ilustrar a capa de *Mar absoluto e outros poemas*, a artista viu na capa do livro de poesias *Vaga Música,* de Cecília, também uma pequena concha, que anos depois se transfiguraria em figura-síntese do mar conceitual, diante mesmo de seus olhos.

Em 1946, o crítico de arte Moisés Duék, publicou no periódico *Dom Casmurro* um artigo sobre o casal – *Arpad Szenes e Vieira da Silva, dois grandes artistas*[211] - no qual apresenta a trajetória de Vieira e aspectos de sua linguagem estética e também uma análise do trabalho de Arpad. No texto, afirma ser a pequena concha do livro de Cecília também de autoria da artista:

> Maria Helena, que na intimidade, recebe o apelido de Bicho foi a artista que desenhou um caracol para figurar na capa do livro "Vaga Música", da senhora Cecília Meireles. Então, no exemplar que ofereceu a esse notável casal, assim dedicou a autora: Ao bicho-lua e ao bicho-sol, a vaga, a música e o caracol!. Tanto esse livro como o que se lhe seguiu (Mar absoluto) traz um precioso e delicado retrato da poetisa feito por Arpad Szenes. Para o último dos quais, Vieira desenhou um delicioso barco reproduzido na capa. E na dedicatória, escreveu a senhora Cecília Meireles: O Arpad, que me deste um rosto; O bicho, que me deste um barco, vinde comigo pelo perigo do meu largo[212]!

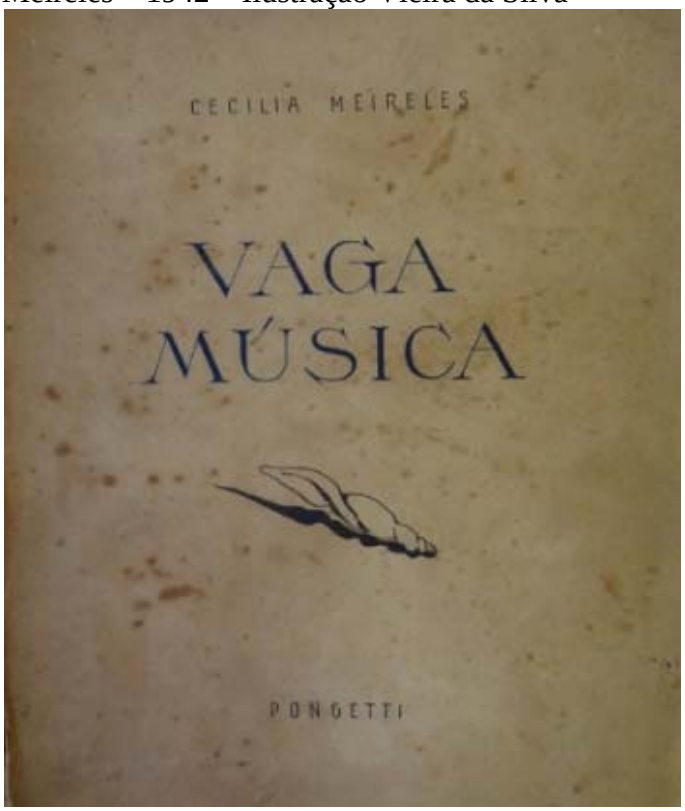
No artigo, além da menção à autoria, é possível depreender também – considerando as dedicatórias nos livros para o casal e a presença não só de Vieira, mas também de Árpad nos dois livros de Cecília, além do poema dedicado à pintora - a proximidade entre ambas e o modo como a vida possível foi se construindo nos mares do exílio brasileiro, em torno da

[211] DUÉK, Moisés. Arpad Szenes e Maria Helena, dois grandes artistas. *Dom Casmurro:* Rio de Janeiro,19 mar.1946. p.4.

[212] Ibidem. p.4

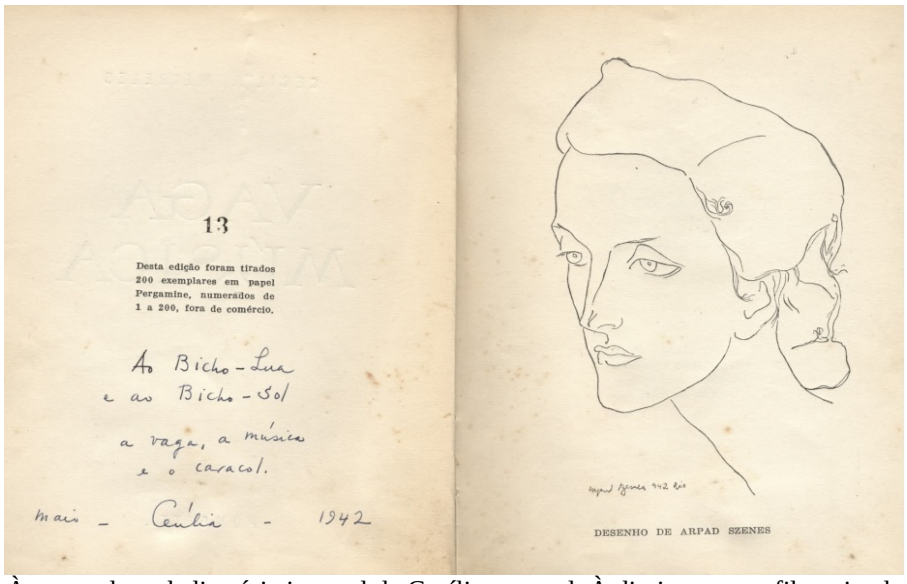
poesia, da pintura, dos amigos e dos interesses compartilhados. É possível verificar também que, mesmo antes de realizar seu naufrágio em tela, Vieira da Silva já vislumbrava os naufrágios e mares escritos e falados por Cecília. Em *Vaga Música*, em comparação com *Mar absoluto*, Vieira pôde ainda ler mais poemas em que o imaginário náutico, mais especificamente, esteve presente como tema. Seria mesmo possível realizar uma tese dedicada somente aos possíveis cruzamentos entre eles e a tela de 1944. Dados os recortes propostos para a pesquisa, o que é importante pontuar é a recorrência, na poética de Cecília, que pode ter fomentado o imaginário da artista na fatura de seu naufrágio, realizado dois anos depois de supostamente ter ilustrado o livro de Cecília.

Imagem 13 - Capa do livro Vaga Música – Cecília Meireles – 1942 – Ilustração Vieira da Silva



Fonte: FASVS

Imagem14 - Contracapa do livro Vaga Música - Cecília Meireles - 1942



À esquerda, a dedicatória integral de Cecília ao casal. À direita, seu perfil, assinado por Arpad Szenes.
Fonte: FASVS

Na capa de *Vaga Música* [Imagem 13], espiralada e inclinada, a concha projeta a estreiteza e escuridão de sua sombra, sem vestígio de mar ou areia, suspensa, ambas, imagem e sombra, equilibrando-se no vazio entre as letras do título e da editora. A sombra faz o leitor duvidar se estaria diante do mesmo fundo expressivo que se vislumbra diante do *Mar absoluto*. São poucas as linhas, curvas, que definem a concha e uma mancha preta em diagonal, inclinando o molusco no espaço, fazendo incidir sobre ele uma luz solar. Se vazia, a concha carrega consigo o barulho e salsugem marinha, recordando esse outro mar. Se cheio, o molusco também contém em si a vida marinha no corpo mole e aquoso que preenche o invólucro calcificado. Dessa forma, condensa materialmente o mar em seu caráter mais "visível em sua intercessão com o indizível", para recordar a interpretação de Gouveia. Como ocorre às águas, é possível acompanhar, entre 1942 e 1945, a transfiguração do molusco.

No título, os dois termos podem assumir as classificações de adjetivo e substantivo ("onda musical"; "música imprecisa"), imagens igualmente incrustadas na pequena concha, suspensa, capaz de ecoar a musicalidade do mar. Na dedicatória de Cecília a Vieira [Imagem 14], o termo "vaga" foi empregado como substantivo, remetendo à primeira interpretação, o que, de todo modo, não exclui a ambivalência da expressão, que transita entre o campo semântico marítimo e musical. É fundamental pontuar aqui mais uma das possíveis pesquisas sobre Cecília e Vieira que ainda estão por serem feitas de modo aprofundado: a relação de

ambas com a música, que é incorporada em seus trabalhos tanto como tema e quanto como forma[213].

No poema *Mar em redor*[214], um dos primeiros de *Vaga Música*, a concha também possui conotação marinha e musical, como previsto no título do livro:

> Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
> música perdida no meu pensamento,
> na espuma da vida, na areia das horas...
>
> Esqueceste a sombra no vento.
> Por isso, ficaste e partiste,
> e há finos deltas de felicidade
> abrindo os braços num oceano triste.
>
> Soltei meus anéis nos aléns da saudade.
> Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.
> Almas de todos os afogados
> chamam para diversos lados
> esta singular companheira.

O poema inicia-se com uma metonímia a partir da qual se estabelece uma comparação: os ouvidos são conchas sonoras. A partir de então, verifica-se o mesmo procedimento lírico já visto na obra de Cecília: o trânsito entre imagens concretas e abstratas "espuma da vida", "areia das horas", 'oceano triste", "anéis nos aléns da saudade". A imagem final do poema deixa o leitor novamente com a sensação de estar diante da tela de Vieira, com os "afogados para diversos lados". No poema *Caramujo do mar*, do livro *Mar absoluto*, a vida que habita o revestimento duro e espiralado, concentra a si o princípio de tudo. A poeta, na terceira estrofe, abre aspas para dar voz ao caramujo, personificando-o, ao vê-lo secando sobre a areia, "molhado e sujo":

> Vai secando ao sol meu coração branco,
> Meu coração d'água, divino, divino,
> Onde a origem do mundo mora[215].

Em *Vaga Música*, pelo menos mais sete poemas forneceriam boas leituras diante da tela de Vieira [Imgem 3].[216]Além dos imaginários marítimo e náutico, esses poemas lançam

---

[213] Mais adiante o comentário será novamente retomado.

[214] MEIRELES, Cecília. 2001. Op.Cit. p.330. O poema foi transcrito integralmente no anexo C.

[215] Ibidem. p.477. A versão integral do poema consta no anexo B.

[216] *Epitáfio da navegadora*, *O rei do mar*, *Pequena canção da onda*, *Música*, *Exílio*, *Naufrágio Antigo* e *Canção*

mão de recursos formais e estilísticos que, em certa medida, também encontram correspondências com o naufrágio pintado pela artista. Metonímias, metáforas e descrições visuais e sinestésicas e transfigurações parecem colocar o leitor diante da plasticidade da tela da artista, tal como foi analisado em relação ao poema-título *Mar absoluto*. O caráter imagético da poética de Cecília já foi pontuado por sua crítica, o que não permite concluir que sua presença se dá em decorrência unicamente de seu encontro com a artista uma vez que a lírica ceciliana manifesta uma observação imersiva. Esse caráter permite intuir, entretanto, a predisposição da poeta como espectadora atenta do naufrágio e do mar pintados por Vieira.

Depois de retornar do exílio brasileiro, Vieira da Silva ainda ilustrou uma crônica de Cecília, em prosa poética, na qual os imaginários marítimo e náutico foram apropriados. Dessa vez, estiveram vinculados de forma clara à tradição portuguesa. *Evocação lírica de Lisboa* foi escrita por Cecília em 1945, no mesmo ano de publicação de *Mar absoluto*. O texto foi escrito para ser lido em um evento no Real Gabinete Português de Leitura[217]. Na ocasião, José Osório de Oliveira esteve presente, mas não foi possível confirmar a presença de Vieira. Na condição de secretário da *Atlântico Revista Luso-Brasileira*[218], publicou o texto de Cecília, na quinta edição da segunda série da revista, em 1948, com quatro ilustrações da artista e uma vinheta ao fim do texto.

Na crônica, o que é perceptível ainda no título é que não se trata de um passeio comum por Lisboa. Se evocação é o resgate voluntário feito pela memória, uma recordação ou mesmo o chamamento sobrenatural, a cidade não se dará a conhecer então de maneira habitual. A força imagética e sinestésica da lírica ceciliana acomoda-se agora na crônica, em que é quase possível ouvir, sentir e cheirar o mar. Ele está incrustado nas brumas azuis e rosa, na salsugem e no cheiro da cidade, até estar por toda a parte, inundando a arquitetura lisboeta. O leitor-viajante de Cecília transcende da geografia ao êxtase da cidade lírica através do apelo constante ao mar e dos sentidos atentos em sua captação: “sentes o cheiro da água”; “o chão

---

para remar in: MEIRELES, Cecília. Op.Cit. 2001.

[217] GOUVÊA, Leila. B. V. 2001. Op.Cit. p.39

[218] A publicação é fruto do acordo cultural estabelecido entre o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) do Estado Novo português e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo brasileiro, em 1941, sendo compreendida, portanto, como uma publicação “oficial” da ditatura então vigente nos dois países. Para saber mais sobre a Atlântico Revista Luso-Brasileira, consultar: MOURA, Fabiana Silveira. Modernismo, política e poder : seguindo as pistas deixadas pela leitura da Atlântico Revista Luso-Brasileira.Tese de Doutorado . Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

mole". No texto, ocorre também o movimento entre os campos semânticos concretos e abstratos, como se percebe nas expressões "saudade marinha", "cavalo (...) comido de mar":

> Por toda parte sentes o cheiro da água, o apelo à navegação, um chão mole de praia próxima, um desejo de desprender velas. Até o cavalo de Dom José vai ficando verde, comido de mar, gasto pela salsugem desta saudade marinha, que lentamente vive minando tudo. (...)[219] Se lhes perguntares [à gaivotas] aonde irão pousar, depois de terem visto o mundo, as viagens, o ar sem termo, a largueza da água, responderão: "Em LISBOA" Em Lisboa. E elas mesmas não sabem por quê. Tu também não sabes, não entendes. Ficas apenas extasiado.[220]

O êxtase provocado pela visita reforça a potência lírica dessa evocação à qual responde Vieira da Silva. Nas três primeiras imagens, ainda não há vestígios de mar. É a cidade que cresce sobre a base sólida que o texto visualmente representa. É como se o mar ainda fosse o cheiro e salsugem mencionados por Cecília, capazes de serem apreendidos em olfato, paladar e tato, em uma percepção sinestésica semelhante àquela lida em *Mar absoluto* e vista diante da *História Trágico-Marítima ou Naufragie*. Na quarta ilustração é que sua face visível surge, sob o avanço das águas oceânicas [Imagem 15]. A chegada do mar traz consigo uma sereia empunhando uma harpa, uma estrela do mar e um peixe. Na prosa poética de Cecília, o viajante, depois de sair como um mergulhador, do mosteiro:

> na primeira mulher que encontra reconhece a sereia dos mares clássicos, arregaçando suas saias de onda, erguendo o busto de areia, levando no ares a canastra espelhante de peixe. (...) ela não anda resvala - desliza pela beira do dia e logo desaparece, por seu destino marinho, e ao longe sua voz é um bordado caído no rio, por onde os peixes vão correndo, todos transparentes[221].

[219] MEIRELES, Cecília. Evocação lírica de Lisboa. In*: ATLANTICO Revista luso-brasileira*, vol. 6 Lisboa: Oficina Gráfica,1948. p. 2.

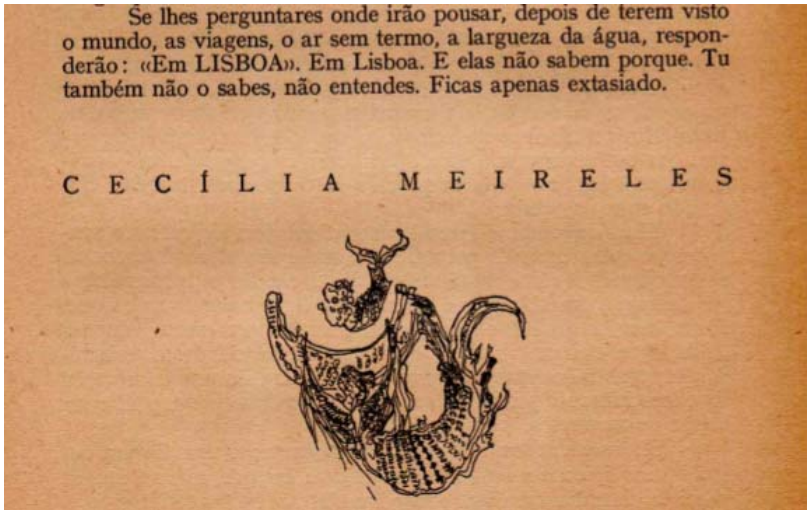
[220] Ibidem. p.10

[221] Ibidem. p. 2

Imagem 15 - Ilustração para a crônica Evocação lírica de Lisboa – Vieira da Silva - 1947- 1948

Fonte: MEIRELES, Cecília. Evocação lírica de Lisboa. In: ATLANTICO Revista luso-brasileira, vol. 6 Lisboa: Oficina gráfica 1948

Imagem 16 - Ilustração para a crônica Evocação lírica de Lisboa – Vieira da Silva - 1947- 1948



Fonte: MEIRELES, Cecília. Evocação lírica de Lisboa. In: ATLANTICO Revista luso-brasileira, vol. 6 Lisboa: Oficina gráfica 1948

Na ilustração de Vieira e no mar mitológico e ancestral narrado por Cecília, surgem "as sereias dadas à costa", acompanhadas de outros seres marinhos, em busca das oferendas do eu lírico ceciliano diante do "mar absoluto", como os "peixes mensageiros" "das barcas sobrenaturais"[222]. Se, nas três primeiras imagens, o texto espacialmente compunha a base para a construção da estrutura arquitetônica, na última imagem, ele cede espaço à cidade, recuada e distante em relação ao mar, que avança na folha e domina o horizonte da sereia, fazendo desse espaço a confluência entre arquitetura e água. O traço trêmulo de Vieira, nas extremidades vazias, e os hachurados e diagonais deixam confusa e instável a cidade, que se erige como labirinto inundado, expondo o modo como a arquitetura é incorporada como estrutura que organiza os espaço. No acúmulo de pequenas linhas circulares e côncavas encontra-se a correspondência de um "chão mole" de "praia próxima" que se entranha à geografia urbana. O mar encontra a tradição portuguesa de forma explícita ao inundar a arquitetura lisboeta, em sua geometria carregada de hachuras, diagonais e quadrículas.

Na leitura de Cecília, a cidade é um "caramujo helicoidal[223]" por suas vielas, morros e escadarias, o que não o impede de incorporar também o sentido transfigurador do ser marinho, contaminando o olhar para a cidade lida e vista. Em *Evocação Lírica de Lisboa*, as águas que impregnam de salsugem a cidade não apresentam a mesma "face espantosa" lida em *Mar absoluto*. Associam-se mais à abordagem dos livros de 1939 e 1942, onde o mar e a navegação, ainda que abstratamente, vinculam-se aos sentidos de memória e aos antepassados, sem demonstrar ainda seu caráter absoluto, como a transfiguração do tempo, espaço e do próprio eu lírico. Dos três trabalhos de Vieira para Cecília, a crônica é o que mais se aproxima do seu mar lusitano, posto que as águas impregnam a capital e a tradição portuguesa, incorporando-as de forma explícita à memória aquosa de Cecília.

Os trabalhos de Cecília Meireles ilustrados por Vieira da Silva que foram realizados nas circunstâncias da guerra deixam claro como os imaginários marítimo e náutico foram frequentes e importantes na produção lírica de Cecília. Também estiveram presentes na obra de Vieira, mas conceitualmente não alcançaram a mesma representatividade na trajetória da artista. Assim como em Vieira, os mares de Cecília ressoam a tradição portuguesa das navegações. Em Cecília, o mar como conceito, por ser mais denso, amplo e articulado, expande os imaginários da tela de Vieira e a potência de seu olhar transfigurador. O quadro,

[222] As citações foram retiradas do poema "Mar absoluto".

[223] MEIRELES, Cecília. Evocação lírica de Lisboa. In: ATLANTICO Revista luso-brasileira, vol. 6 Lisboa: Oficina gráfica 1948 p.4

por sua vez, ilumina a plasticidade do mar ceciliano e dos recursos formais que lhes erige: metáforas, metonímias, personificações, sinestesias que consagraram seu *Mar absoluto* como o seu livro mais importante publicado até então. Enquanto a década de 1940 representou para Vieira, no tocante ao trabalho, um "desvio de rota", isto é, a perda das condições habituais de sua produção e a necessidade de adaptação, "a nagevação possível", para a poeta, a década foi de reconhecimento e consagração, depois de anos difíceis, pessoal e profissionalmente. Vieira acompanhou de perto esse percurso, no qual o mar assumiu importância crucial.

Dessa forma, o seu contato com a poesia de Cecília, em "ascensão", e as ilustrações feitas sob essa demanda contribuíriam para a revisitação de sua própria biblioteca marítima e náutica, de onde retirou sua história trágico-marítima e também suas sereias. Cecília seria sua mediadora tanto no sentido de viabilizar a realização do trabalho da artista quanto de fomentar o seu imaginário. Ao convida-la para ilustrar seus livros, por sua vez, associa seu nome ao da artista, aproximando-se dela, da visualidade de seu trabalho e da apropriação de sua biblioteca simbólica. A realização de uma tela significativa[224] como *Historia trágico-marítima ou o naufragie,* um ano antes do livro de poesia de Cecília mais representativo sobre os imaginários em questão, por sua vez, pode indicar que o mar ceciliano esteve embebido na plasticidade do mar de Vieira, visto talvez na galeria-livraria de Askanay, em 1944. Mesmo que não seja possível determinar de forma precisa a direção das ressonâncias, é possível perceber como reverberam e se propagam, do mar trágico ao absoluto.

1.3 **O olhar mareja ou dentro de mim um volante começa a girar, lentamente**[225]

[224] Referimo-nos aqui ao fato de *História trágico-marítima ou naufrágie* pertencer a um importante acervo de Arte Moderna, em Portugal; de ser um de seus trabalhos mais conhecidos, dentre aqueles realizados no Brasil e também devido à qualidade expressiva de sua técnica estar a serviço de um imaginário tão relevante para Cecília Meireles.

[225] Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
Com o paquete que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o paquete, com uma grande independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar, lentamente.
CAMPOS, Álvaro, de. Cais Absoluto. In: PESSOA, Fernando. *Poemas*. Lisboa: Ática, 1944 p.162.

Imagem 17 - Pensant em Cecília – Vieira da Silva - 1975

Tinta da china sobre cartão. 25,3 x 18,6 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Em, 1975, o fundo vazio e branco da folha foi o porto para o pensamento de Vieira da Silva a respeito de Cecília Meireles, onze anos depois da morte da poeta. Mareado de tantos naufrágios e embarcações, o leitor-espectador já não consegue ver emergir na imagem nada além de um barco, navegando sob o mesmo "mar absoluto" do fundo branco da capa de 1945 [Imagem 11] ou ancorado nas areias onde o caramujo pode estar secando ao sol, na capa de *Vaga Música*, de 1942 [Imagem 14]. A poeta ancorava, enfim, no "Cais Absoluto[226]". É

[226] "O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado
Insensivelmente evocado,
Nós os homens construímos
Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira,
Que depois de construídos se anunciam de repente
Coisas-Reais, Espíritos-Coisas, Entidades em Pedra-Almas,
A certos momentos nossos de sentimento-raiz
Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso."
Ibidem p.162.

preciso novamente avançar e recuar, agora diante do desenho, para ver o que emerge de seus traços naquilo que a artista oferece ao diálogo com a poética ceciliana e sua relação com o imaginário marítimo e náutico, não mais circunscrito aos trabalhos realizados para a poeta, mas em sua recordação pessoal dessa amizade.

Ao entrar no desenho da esquerda para direita, os olhos observam a inclinação formada no acúmulo de linhas do canto inferior do ponto de partida em direção ao canto superior direito. Na parte superior do desenho, as fracas e tortuosas linhas na horizontal compõem, com a inclinação da parte inferior, os limites da embarcação vislumbrada. Na vertical, as linhas fracas estruturam com a diagonal e as horizontais a sugestão da vela. Tanto no lado direto quanto no esquerdo, as linhas chegam ao limite da folha, estendendo no espaço ao redor o destino da embarcação, atracada sob uma terra que se imagina, a partir das fracas e curtas linhas num horizonte montanhoso, ou navegando no mar, como a sua outra parte que não se vê, o que deixa em suspenso a dimensão da embarcação bem como a das águas.

Em meio ao acúmulo de linhas horizontais e diagonais, observar as linhas verticais lança o espectador a outro cenário, que confunde e reconfigura a imagem vista até então. Os olhos que partem da fraca linha mais alta da imagem vão encontrar, na outra extremidade, a geometria de uma cruz sobre diagonais mais fortes, que compõem uma espécie de losango, como se fosse um pequeno barco sobre o mar. Algumas das linhas diagonais que erigem essa geometria, sob o que poderia ser água, dão a ver figuras que parecem corpos, como se pudessem estar puxando, empurrando, suspendendo o sustentando o que pode ser um outro corpo, como o de Cecília, morto, convertendo-se enfim na matéria de que é feita a água de seu mar-conceito, aqui também habitado.

Pensant em Cecília faz parte do acervo da Fundação Árpad Szenes-Vieira da Silva e não consta que tenha sido ainda exposta. Em 1975, data do desenho, Vieira já gozava de reconhecimento, por parte de público e crítica, como artista abstrata, vinculada à chamada Segunda Escola de Paris. A fatura do desenho sobre Cecília, quando vista ao lado de *História Trágico-Marítima ou naufragie* [Imagem 3], evidencia diferenças para além da própria técnica e suporte, e contribui para a compreensão dos desdobramentos de sua linguagem no trabalho que seguiu no pós-guerra. O traço é rápido, trêmulo em suas linhas mais finas, e sem intenção de estruturar contornos, como na tela de 1944. O desenho, ao contrário da tela, já não se ancora tanto na figuração, e não apresenta variação cromática. Foi feito a nanquim sob o fundo branco, mais simples, como as ilustrações em contexto de guerra.

Ao pensar em Cecília, onze anos após a sua morte, Vieira talvez estivesse recordando a carta enviada pelo artista Eros Martins Gonçalves, que lhe escreveu do México, em

novembro de 1964, para dar a notícia da morte da poeta[227]. Os três foram muito amigos. Eros chegou ao Rio de Janeiro, vindo de Recife, em 1942. Morou em Santa Teresa e frequentava a casa de Aníbal Machado e o Hotel Internacional. Formado em Medicina, inicialmente, no Rio, dividiu seu tempo entre o consultório e as artes visuais, até que o oficio de médico acabou sendo definitivamente abandonado, consolidando-se como artista e, posteriormente, homem de teatro[228]. O encontro entre Eros, Cecília e Vieira aguarda pesquisa que dará a ver a dimensão do interesse e atuação dos três em relação às artes dramáticas. Eros expôs, ao lado de Vieira e outros artistas, figurinos e cenários de Ballet, em 1944[229]. No mesmo ano, ganhou concurso de figurino para a peça *Bodas de Sangue*, do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, que seria representada pela Companhia Teatral Dulcina de Morais.

A peça em questão foi traduzida por Cecília, "uma espécie da tradutora oficial de Lorca[230]", que também se aventurou pela escrita de peças teatrais e comungava com Eros e Vieira a admiração pelo dramaturgo espanhol[231], assassinado na guerra civil espanhola, bem como por outros autores, como o inglês Willian Shakespeare[232] e o português medieval Gil

[227] A correspondência cultada pertence ao acervo da Fundaçã Árpad-Szenes-Vieira da Silva. Foi consultada em agosto de 2015.

[228] Eros foi fundador e diretor da primeira escola de teatro vinculada a uma instituição superior, a Escola de Teatro da UFBA, em Salvador, em 1956. O convite decorreu de sua atuação no Rio como cenógrafo, figurinista, manipulador de marionetes, além de ser posteriormente diretor. Em 1951, fundou com Maria Clara Machado, filha de Aníbal Machado, o grupo de Teatro Tablado, um dos mais importantes e ainda atuantes grupos de teatro do Rio de Janeiro. A tese "Martim Gonçalves: Uma escola de teatro contra a província" de Jussilene Santana faz uma extensa investigação sobre a atuação do artista desde sua infância em Recife até a fundação da Escola de Teatro da UFBA, em 1956, objeto principal de sua análise. A pesquisa é valorosa e menciona o encontro de Eros com Vieira e Cecília, quando aborda os anos de Rio de Janeiro. Da pesquisa, emerge também a atuação significativa do educador conhecido de Cecília, Anísio Teixeira, para a fundação da escola de teatro bem como a relevância da atuação de Eros na Bahia para a obra do cineasta Glauber Rocha. A variedade das fontes primárias e documentação também foi significativa para o encontro de novos trajetos do cenário artístico e cultural brasileiro durante e logo após a guerra. Consultar: SANTANA, Jussilene. *Matim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província.* Tese de doutorado. Programa de Pós -Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia. 2011.

[229] Consultar levantamento realizado na introdução. p.33

[230] Expressão de Cecília em carta para Côrtes-Rodrigues, datada de 30 de setembro de 1946. MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.50.

[231] Lorca está entre os autores presentes em *bibliotecas* feitas por Vieira. É importante recordar que, antes de deixar Paris, ela expôs na galeria Jeanne Bucher, juntamente com outros artistas, em homenagem às vitimas da guerra civil na Espanha, como o dramaturgo. Cecília faz referência a um poema seu na crônica "Nazaré", sobre Vieira e Arpad.

[232] Segundo consta no catálogo raisonée da artista, no Brasil, Vieira fez um desenho chamado *Ofélia*, que remete à personagem da peça Hamlet, de Willian Shakespeare, que se suicida nas águas de um rio.

Vicente[233]. Eros e Cecília também trabalharam juntos em um teatro de marionetes para a Sociedade Pestalozzi, em 1946[234]. Na carta que enviou a Vieira da Silva, mencionou que não gostaria que a artista soubesse por outra pessoa que "a nossa Cecília havia falecido". Mais adiante comentou: "morreu serenamente olhando o mar." Na narrativa do artista, toma-se conhecimento da estreita amizade entre os três ao mesmo tempo em que dá a ver novamente como o imaginário marítimo e náutico estão entranhados no olhar dos amigos para a Cecília[235]. A própria Cecília contribuía para essa mirada e sua relação pessoal com o casal também esteve embebida nos imaginários em questão.

[233] A tela *Floresta dos erros*, pintada no Brasil, em 1941, é o título de uma peça de Gil Vicente.

[234] Cecília conta em carta a Armando Côrtes-Rodrigues. Consultar: MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.46.

[235] Nas correspondências de Cecília consultadas ao longo da pesquisa, em Portugal, foi possível perceber a proximidade pessoal com mar e a falta que essa paisagem lhe fez quando se mudou do bairro de Copacabana para o Cosme Velho, cercado pela mata da Floresta da Tijuca, conforme conta ao poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues. Ao contar, em 1938, a José Osório de Oliveira as dificuldades dos embates que tratava em torno da educação e da literatura, ela comenta que gostaria de deixar tudo para dedicar-se integralmente ao mar. Em 1943, Cecília envia um bilhete ao historiador e jornalista português Jaime Cortesão desculpando-se por sua ausência em uma conferência do intelectual e sugere que reserve uma noite com sua família para visita-la, ainda em Copacabana. Em seguida comenta: "Isso tem muita poesia, ficar diante do mar sem iluminação (finito?) e só, como quando por ele andou o espírito de Deus (...)". Na correspondência com o escultor português Diogo de Macedo, assina às vezes como "maruja".

Imagem 18 - Dedicatória de Cecília Meireles para Vieira da Silva e Arpad Szenes - 1955

MEIRELES, Cecília. Pequeno Oratório de Santa Clara. Rio de Janeiro: Ed. Philobilion,1955.
Fonte: FASVS

Na dedicatória de 1955, o desenho de Cecília alude ao modo como o casal se tratava na intimidade: Bicho-sol; Bicho-lua[236]. O desenho da lua, com seu nariz adunco, cabelos cumpridos e sobrancelha marcada, recorda os traços de Vieira. O retrato cifrado possui um ar sobrenatural, como o que Lins do Rego identificou no ateliê da artista. Na dedicatória para o casal de amigos, Cecília incorporou os imaginários marítimo e náutico, vinculando-os a si. Cecília assina como "navegante" e comanda o barco, "entre água e estrela, estudando a solidão", como diria o eu lírico de *Mar absoluto*; com a diferença de que ela se insere no barco, em vez de transformar-se nele, como na capa desenhada por Vieira.

Em alto mar, no caminho de volta à Europa, Árpad escreveu a Vieira. No dia 28 de junho, enviou uma carta do navio *Formosa*, com direção a Marselha. Ele escreveu:

> A maior parte do tempo estou sentado na nossa cadeira olhando as ondas ou essa vaga humanidade que navega até Marselha. (...) Não há pessoas interessantes, mas também as suas agitações desaparecem perante este *mar absoluto*. É tão estranho o

[236] Depoimento concedido por Athos Bulcão para MORAIS, 1986. Sem página.

> barco: lá fora o infinito. Cá dentro, as futilidades sem interesse. (...) O barco não é antipático de todo, mas sem interesse para além do mar. *Não, digo palermice. O barco é esplendido para observar os homens e suas instituições. O barco é um velho espelho usado e as suas imperfeições são as deformações necessárias para descobrir mais facilmente as nossas vicissitudes*[237].

O olhar de Árpad diante do oceano também é transfigurador, transitando entre os mares vistos, lidos, pensados e imaginados. Ele também vai nomeá-lo absoluto, como pôde ler na capa livro de Cecília, ilustrado por sua esposa e que continha um perfil da poeta desenhado por ele mesmo. Na cadeira de vime, onde pintou Cecília, Vieira e outros amigos que ficavam para trás, no avançar das ondas, Árpad transfigurou o barco em espelho, fazendo refletir suas próprias questões sorvidas na lírica ceciliana.

Quando Cecília escreveu uma crônica comentando os retratos dela feitos por Árpad, associou-o ao imaginário náutico, estendendo seu olhar transfigurador de viés marítimo e náutico também para o amigo. Na crônica *Nazaré*, ela faz um retrato poético de Árpad sob uma mirada surrealista: "Nesse momento Arpad, seu rosto é só areia. Fique bem quieto, não se mova, que os grande barcos estão chegando, pintados de vermelho, de azul, de verde – belos e graves, como palácios do mar[238]". A imagem do girassol para referir-se ao pintor - também devido aos cabelos ruivos - de igual forma esteve presente, como na dedicatória. A fala da cronista, em tom de profecia, transfigurou o girassol em pescador: "Torne-se o girassol em pescador, e o seu cavalete em barco, e os pinceis sejam remos, pintando as águas do mar[239]!".

No texto, a associação do pintor aos imaginários em questão advém de seu traje, oferecido por Vieira: uma camisa xadrez típica dos pescadores da cidade portuguesa de Nazaré. Se Árpad é pescador, Vieira da Silva encarna a figura folclórica portuguesa da varina, vendedora ambulante de peixes. Como o eu lírico ceciliano, a varina em questão também transcende o mar que reboa da janela. Ela é varina "dos mares do além-mundo e seus arredores[240]", compartilhando com o "barco esquecido" (Cecília, em *Mar absoluto*) e com Árpad as mesmas águas de "face espantosa[241]" metafisica sobrenatural.

---

[237] VIEIRA DA SILVA; SZENES, Árpad. *Escrita íntima - Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes: Correspondência 1932 – 1961*. Textos de apresentação de Marina Bairrão Ruivo e José Manuel dos Santos. Lisboa: FASVS : INCM, 2013. p. 145.

[238] MEIRELES, Cecília. Nazaré. In: Obra em prosa. Vol.I: *Crônicas em geral*. Tomo I. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998. p.38

[239] Ibidem. p.38

[240] Ibidem. p.39

Vieira simbolicamente também foi associada ao imaginário marítimo e náutico por parte de sua crítica. A sereia foi considerada por Gisela Rosenthal e Maria Halkas como um alter ego da artista. Roshental recordou que o ser híbrido de terra e mar apareceu em alguns de seus trabalhos, principalmente desenhos, como foi listado na primeira parte do capítulo. Em relação à tela de 1936, Roshental estabelece uma analogia entre o ser, incerto sobre a dimensão a que pertence (terra e mar), e Vieira, também incerta naquela altura, a respeito dos caminhos de sua pesquisa estética: será que ela, com sua nova linguagem plástica com a beleza de sua obra, encantaria como as sereias com as suas vozes?[242].

Maria Halkas, em sua tese de doutorado, debruçou-se sobre a análise da obra de Vieira da Silva, desde sua chegada a Paris até o seu retorno à capital francesa, após a guerra. Seu propósito foi mapear os imaginários em torno das obras realizadas ao longo dessas décadas. No quarto capítulo, ao dedicar-se à investigação da autoimagem da artista a partir de autorretratos e alter egos, também menciona *La sirène.* Em sua leitura, retoma a sereia como emblema da feminilidade e da vidência, por sua capacidade de anunciar catástrofes e tempestades. Para ela, os versos camonianos que emolduram a sereia seriam uma referência ao poder premonitório e vidente do próprio artista enquanto mensageiro do destino humano[243].

Nem uma nem outra, contudo, refere-se à musicalidade tão cara à sereia, à Vieira, e também a Cecília, autora de tantos poemas intitulados *canção*. No desenho de 1936, em um dos desenhos de 1939 e na ilustração para *Evocação lírica de Lisboa*, ela está acompanhada por uma lira, instrumento musical também associado aos trovadores e à gênese da poesia. Tanto Vieira quanto Cecília lançaram mão da musicalidade como forma e assunto em seus trabalhos, encantando e desvirtuando, como as sereias, o leitor-espectador, rumo a sondagens mais subjetivas, profundas, sedutoras e por que não, perigosas. Instrumentistas amadoras, elas certamente compartilharam esse universo também no âmbito privado, apesar de o assunto, em bibliografia, referir-se sempre a relação de Vieira com Murilo e as audições de

---

[241] MEIRELES, Cecília. 2001. Op.Cit. p.451

[242] ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva: à procura do espaço desconhecido*. Lisboa: Taschen 1998 p.33.

[243] HALKIAS, M. *Les yeuxs de la mémoire: the paintings of Maria Helena Vieira da Silva*. St. Andrews: Departamento de Filosofia; St. Andrews, 2008. p.109-11. Em sua leitura, não só neste capítulo, mas ao longo de toda a tese, a pesquisadora promove um diálogo entre a obra de Vieira e o contexto do Surrealismo vivido pela artista em Paris. Ao atribuir a vidência à sereia, Halkas relembra o romance de André Breton, *Nadja*, em que a mulher é vista como detentora do mesmo poder, fundamental à criação.

Mozart, além de sua amizade com o maestro Arnaldo Estrela e sua esposa, a violoncelista Mariuccia Iaconvino[244]. Muitos dos desenhos de Vieira enviados a Cecília, já depois da guerra, foram acomodados em sua sala de música, conforme contou em carta à amiga[245]. Para a poeta que associa seu fazer ao canto - "Eu *canto* porque o instante existe" – o encontro com Vieira certamente envolveu mergulhos profundos no assunto, de onde pode emergir um imaginário tão denso e profícuo como o marítimo e náutico, e que ainda aguarda pesquisa interessada em estudar o encontro de ambas sob a perspectiva da teoria musical e da métrica poética, por exemplo.

A associação estabelecida pelas autoras entre Vieira e a sereia pode também estar vinculada ao valor afetivo que a tela *La sirène* possuía para a artista. No Palácio Nacional de Sintra, muito visitado por Vieira desde a infância, há uma "sala das serias" em que os seres mitológicos podem ser vistos no teto, empunhando seus instrumentos musicais - uma lembrança que pode ter povoado a memória da menina. Conforme disse à escritora e amiga portuguesa Agustina Bessa-Luís[246], que demonstrou interesse pela compra da tela, a obra era uma espécie de amuleto: "Não vendo. É meu talismã. Acompanhou-me na viagem para o Brasil. Deixo-lha quando morrer". Ao comentar a viagem de Vieira para o exilio, Agustina Bessa-Luís também a compreendeu sob a metáfora marinha: "Não imagino muito bem Maria Helena no Brasil. Ela própria só pode imaginar-se talvez noutro continente, como a sereia que atravessa os mares não por decisão das suas forças, mas por comando de azares tremendos". Assim como os barcos medievais, a sereia de Agustina também parece navegar no sentido possível, ainda que não fosse o desejado.

A presença da sereia a bordo da embarcação rumo ao exílio, a recorrência do ser mitológico em desenhos de 1939 e depois no Brasil, além da atribuição do quadro como talismã são indícios interessantes para dar vazão à metáfora de Agustina Bessa Luís a respeito de Vieira e à noção de alter ego vista em bibliografia. Curiosamente, quando Vieira ilustrou a crônica de Cecília sobre Lisboa, já em 1947, de volta ao velho continente, portanto, é a sereia que emerge das águas [Imagem 15], como se estivesse retornando à cidade natal, extasiada, da mesma forma que as gaivotas da crônica, depois de longa viagem por mares incertos. É ela

[244] MORAIS, 1986; AGUILAR, 2007.

[245] Correspondência consultada na FASVS, em agosto de 2015.

[246] BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*: presença de Vieira da Silva. Coleção Arte artistas: Porto,1982.

que olha Lisboa, acompanhada de "peixes sobrenaturais", como as oferendas que o eu lítico do *Mar absoluto* pretendia lançar seus antepassados.

Ao chegar ao Brasil, ela certamente foi acolhida na "confraria da sereia", da qual Cecília fazia parte, com sua pequena imagem do ser mitológico talhada em madeira. O modo como ela foi parar em sua casa e o significado dela foram contados em carta para Côrtes-Rodrigues:

> A sereia é uma escultura de madeira que me mandaram do Uruguai. (...)Na sala [da residência do casal de amigos que havia visitado no país], que eles trazem em constante penumbra, divisei entre rosários budistas, missais, livros raros, quadros, faianças, bronzes – um vulto que parecia uma pomba. Palmo e meio de curvas bojudas e cariciosas, modeladas numa substância cor de pedra. Comecei a amar aquilo, antes de saber o que era. Já estava apaixonada quando lhe pus as mãos, *e pensei que era um barco*. Quando levantei da penumbra, *como quem pesca de um mar de mistério, encontrei-me com uma SEREIA!* (...) Depois [os amigos] explicaram que a uns tantos amigos acontecia aquilo que me acontecera. Com o que, a sereia era uma espécie de prova racial, hereditária, de gente marítima e poética. (...) Pois a todos os que se apaixonam assim definitivamente pela criatura – porque isto é um ser vivo! – os Cárceres reúnem na confraria da sereia, irmandade espiritual de socorro mútuo[247].

Em visita ao Uruguai, provavelmente em 1944, Cecília foi à casa da poeta Ésther de Cárceres, onde encontrou a imagem pela qual se apaixonou "como qualquer trovador medieval rendido por suspiros e insônias[248]", por isso a poeta e seu marido, o médico Alfredo Cáceres, "socorreram" Cecília, prometendo uma cópia, como o faziam àqueles que, volta e meia, enamoravam-se dela. Àquela altura, quando Cecília escrevia sua carta a Côrtes-Rodrigues, a escultura do ser mitológico já a observava há algum tempo em sua biblioteca, registrando mais um membro da confraria de gente marítima e poética. Cecília, que volta e meia mencionava a sereia em suas cartas ao amigo, disse que ele deveria ter uma cópia ou mesmo uma fotografia. Também pertencia à confraria. Não precisou oferecer o mesmo a Vieira, que já trazia consigo sua própria mitologia marítima e encontrou em Cecília o acolhimento da confraria.

Antes de chegar ao Brasil, como visto, Vieira da Silva já havia feito incursões pelo imaginário marítimo e náutico, amparada na mitologia clássica das águas e na tradição portuguesa das grandes navegações, sendo essas apropriações possibilidades de vislumbrar um modo de a artista transfigurar o entendimento de seu próprio estar no mundo, do mesmo modo que Árpad, embarcado sob o *mar absoluto*. É interessante recordar, nesse sentido que

[247] MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p. 33

[248] Ibidem. p.33

os versos que acompanham sua sereia remetem não à conquista heroica das índias, narrada na epopeia, mas à condição da fragilidade humana frente à empreitada e a desproporção entre homem e mar, o que recorda os sentidos da *História Trágico-Marítima ou Naufragie*. Diante do oceano vasto e desconhecido que conduziria a artista ao exilio, os versos foram ressignificados à medida que o mar avançava, deixando a terra firme no horizonte longínquo. Se postos ao lado da *História Trágico-Marítima ou Naufragie*, novamente se ressignificam, diante de um céu nada sereno, que se armou "contra um bicho da terra tão pequeno", conforme os versos camonianos. evidenciando sua condição de imensa fragilidade diante da navegação inevitável e da tormenta. Em meio às aguas turbulentas da guerra, que concretizaram o temor humano exposto nos versos, Vieira encontrou no mar lírico ceciliano outras águas navegáveis, que expandiram e aprofundaram o seu próprio mar, o que se manifesta nas ressonâncias de interesses e leituras comuns, em trabalhos conjuntos, como as ilustrações analisadas, e em diferentes registros de uma para ou sobre a outra, como a crônica, desenho, dedicatória.

Para Cecília Meireles, a aproximação com o mar pode estar relacionada à geografia marítima da cidade e da paisagem vista de sua janela, nos tempos de Copacabana, quando morou de frente para o mar. Provavelmente ancorou-se também em sua formação literária e afetiva pelo mar português, iniciada ainda na infância, nas cantigas e histórias náuticas contadas pela avó materna de origem açoriana. Ao poeta Côrtes-Rodrigues, conterrâneo de sua avó, confessou o desejo de leva-la para rever a terra natal. No aparente desinteresse ressentido por parte dela, Cecília retomou a *navegatio vitae* na sentença reflexiva que dá titulo ao capítulo: "Quando uma vez lhe sugeri viajarmos por aí, entristeceu muito. E [por medo de magoa-la] não se falou mais nisso. Talvez fossem uns naufrágios que aconteceram. Há muito mar por detrás de nós[249]". Não foi possível apurar se, a essa altura, os naufrágios a que Cecília alude foram literais ou metafóricos, o que acaba por imbricar ainda mais o entendimento da vida à navegação marítima. O tom fatídico da frase final, de todo modo, sugere a densidade memorialística das águas, que comportariam, ao longo da vida e obra de Cecília, outros sentidos mais complexos e abstratos, que as ampliariam para além da memória e da ancestralidade.

Simon Schama, em seu livro *Paisagem e Memória*, menciona ainda no início de seu texto que "parece certo reconhecer que é a nossa percepção transformadora que estabelece a

[249] Citado por GOUVÊA, Leila. B.V.2001. Op.Cit. p.99

diferença entre matéria bruta e paisagem.[250]" Segundo pontua em sua pesquisa, "antes de ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõem-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha[251]". Em seu estudo, Schama justapõe a descrição geológica das paisagens a dados históricos, geográficos, literários e míticos que lhe erigem os sentidos simbólicos e indenitários, metamoforseando a natureza bruta, que "não demarca a si mesma, não se nomeia[252]". O que o método de análise de Schama deixa claro é a existência de camadas subjetivas entranhadas àquilo que se vê, como as vibrações das ressonâncias: ora próximas ora profundas ou distantes. "Os olhos do espírito", segundo sua expressão, é que organizam, portanto, a paisagem vista.

Les naufragés e *Baie de Rio* são dois trabalhos de Vieira realizados no Brasil em que o estudo de Schama mostra-se interessante para compreender como o olhar da artista no exílio embebe-se da metáfora da *navegatio vitae*, para além do naufrágio e da sereia camoniana, ressoando também o mar conceitual de Cecília no modo como olha para as águas. Em ambos os casos, a natureza "bruta" transfigura-se, dando a ver "os olhos do espírito da artista" ou, como mencionou Halkas, no título de sua tese, "os olhos da memória[253]", que parecem contaminados pelo mar de Cecília.

[250] SCHAMA, Simon. *Painsagem e Memória.* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996. p.20

[251]Ibidem. p. 17

[252] Ibidem. p.17

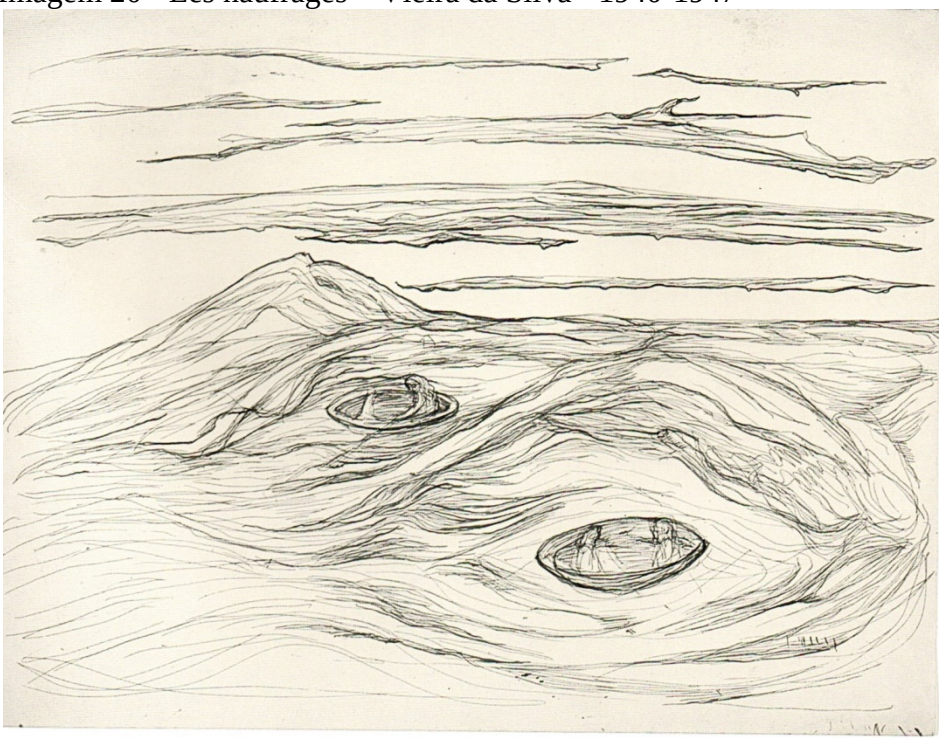
[253] A expressão da pesquisadora foi recolhida da própria fala de Vieira. Segundo narra, ao escrever ao amigo pintor Julian Trevelian, em 1939, para contar sobre uma conjuntivite que havia lhe afastado do trabalho, a artista comenta: "Je n'emploie pas mes vrais yeux, j'emploie souvent les yeux de la mémoire ...". HALKAS, Maria. Op.Cit. p.1

Imagem 19 - La baie de Rio – Vieira da Silva - 1943

Tinta/Papel/Cartão 27,5 x 73 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

No desenho *La baie de Rio* [Imagem 19], a extensa paisagem a que Vieira tinha acesso das janelas e jardins do Hotel Internacional deixam o espectador diante de um dos cartões postais mais conhecidos da cidade, o maciço do Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara, paisagem vista dos jardins do Hotel Internacional. Nos contornos e hachuras de Vieira, entretanto, a paisagem carioca não parece tão amistosa quanto no *souvenir* da cidade. Os contornos das árvores parecem pô-las em movimento. Seu traçado faz recordar as bordas em garra da grande onda do artista japonês Hokusai. Poderiam ter sido atingidas por um vento que chegasse do mar longínquo e turbulento, contribuindo para uma atmosfera sombria que se pressente nos cumes, que parecem mais pontiagudos que o maciço de fato. Logo abaixo do bondinho, as hachuras e contornos sugerem uma mão que crava seus dedos na rocha, como se conseguisse amparo para sair das águas. O que poderia ser o polegar dessa mão, logo na base do maciço, também poderia ser um peixe, que agoniza fora da água. É então que as montanhas ao fundo começam a adquirir outro aspecto, como perfis sombrios emergidos de uma água mortífera, como corpos lançados à praia depois de um naufrágio, tal como se lê nas águas habitadas de *Mar absoluto*.

Imagem 20 - Les naufráges – Vieira da Silva - 1940-1947



Tinta azul sobre papel, 21,4 x 27,8 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: HERKENHOFF, 2011.

Aqueles que escaparam da tragédia estão à deriva em *Les naufragés*. No desenho, a retirada dos botes deixaria o espectador diante de uma paisagem que poderia ainda ser mar, mas também montanha, pelo traçado e inclinação das linhas. Assim como em *la baie de Rio*, a artista abstrai a cidade. O mesmo traço fino na horizontal deixa supor um céu de aspecto nublado. O fato de não haver distinção significativa entre o tipo de traço que compõe as "montanhas aquosas" e o firmamento conduz o olhar do espectador à sensação de prolongamento, evocando a vastidão do "mar absoluto", que deixa os náufragos à deriva, diante da "disciplina humana para a empresa da vida", como definiu Cecília em seu poema. Nos botes, quase não há remos, deixando os náufragos à mercê da navegação possível, sem ferramenta que lhes permita decidir a direção e destino, "sob um chão mole", como na Lisboa evocada na prosa poética de Cecília. O formato dos botes faz recordar duas metades de uma mesma concha. Se forem como aquela mencionada por Cecília, em *Mar absoluto*, concentram em si a potência transfiguradora do mar, que agora acomoda e incorpora a si os sobreviventes de mais uma tragédia.

Em *Les naufragés*, mais que em *La baie de Rio*, o espectador encontra novamente a metáfora da *navegatio vitae* da abstração lírica ceciliana e os versos do poema *Corpo no mar* [254], de *Viagem*, poderiam mesmo lhe acomodar os sentidos:

Água densa do sonho, quem navega?
Contra as auroras, contra as baías,
Barca imóvel, estrela cega.
(...)
E apenas para
Um corpo na barca vazia,
À mercê das metamorfoses,
Olhos vertendo melancolia ...

Amparado na leitura de Schama, "os olhos" no verso ceciliano parecem impregnar os "olhos da memória" de Vieira para a paisagem vista do jardim de seu ateliê: local de refúgio do pensamento ao longo dos anos de exílio. Na leitura de Cecília, Vieira encontrou, portanto, substrato para o seu imaginário marítimo e náutico sob o viés de uma poética que representou um percurso único na literatura brasileira de seu tempo, em seu comprometimento com uma lírica intimista, reflexiva, existencial, transfiguradora. Alfredo Bosi pontuou que uma mola mestra que percorre toda a lírica ceciliana é um certo distanciamento do mundo, por parte do eu lírico, entendendo ele por mundo, em sua essência "abstrata", "o fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor[255]." Leila Gouvêa, por sua vez, afirmou que um dos motivos mais frequentes da lírica madura de Cecília é o sentimento de *depaysement*, ou seja, exílio, distanciamento, tal como se pode encontrar na linhagem dos poetas pós-simbolista aqui elencada e lida por ambas. Essa característica, um dos estratagemas para a composição de sua lírica reflexiva, existencial e "intemporal", certamente foi identificada por Vieira, acomodando sua sensibilidade e olhar.

A bibliografia que se refere aos anos de Vieira da Silva no Brasil é unanime em mencionar a poesia como polo sensível dessa estadia. Além de Cecília, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Carlos Scliar, que era mais conhecido por sua pintura, foram outros poetas com os quais a artista travou amizade mais próxima. Em nenhum outro poeta, entretanto, o imaginário marítimo e náutico foi apropriado com propósito tão vasto, e nenhum outro seguiu substancialmente a linhagem poética de Cecília. No âmbito das artes visuais, no contexto do

[254] MEIRELES, Cecília. 2001. Op.Cit. p.266-7. O poema foi transcrito integralmente no anexo D.

[255] BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ed. 34, 2003. p.123.

Brasil durante a guerra, Vieira também não veria um artista dedicar-se ao imaginário com substrato parecido ao que se vê em tela e na leitura dos poemas. Uma aproximação possível, mas menos profícua diante da lírica ceciliana, seria a tela *Navio de emigrantes*, 1939-41, do artista de origem lituana Lasar Segall, que, assim como Vieira, também chegou ao Brasil atravessando o oceano, mas décadas antes da artista. Na década de 1920, Segall já havia abordado o tema, em uma série de desenhos e o retomou em tela, durante a guerra.

Imagem 21 - Navio de imigrantes – Lasar Segall -1939/1941

Óleo com areia sobre tela 230 x 275 cm. Museu Lasar Segall, São Paulo.
Fonte: http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=21&sObra=38

O quadro, que recorre à temática marítima e náutica, foi exposto em sua retrospectiva, em 1943, na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Na composição do artista, o espectador é lançado ao alto da embarcação, de onde pode ver os emigrantes que navegam em um mar consideravelmente menos temeroso que o visto na tela de Vieira, embora as nuvens e a proximidade tênue com o barco sugiram a possibilidade das adversidades temporais. A tela estrutura-se privilegiando o efeito causado pela geometria da embarcação em sua relação com as vigas de madeira, as finas linhas diagonais que saem dos contornos do navio e a inclinação da linha do horizonte, que afundam o barco e espectador em um mar sufocante, mas nem de longe destrutivo e poético como a personificação sombria de Vieira.

As aproximações entre as telas de Vieira e Segall são possíveis e pertinentes, sobretudo no que diz respeito às possíveis motivações contextuais e à investigação plástica, o que fez com que Askanasy, em seu depoimento, se referisse tanto a um quanto a outro artista como pintores comprometidos com a investigação da linguagem pictórica e o distanciamento da pintura acadêmica. O título da tela de Segall remete de forma clara ao contexto vivido naqueles anos. O mesmo contexto foi vislumbrado diante da tela de Vieira, por Herkenhoff, mas os sentidos que a obra da artista incorpora para além dos navios e naufrágios da guerra, como se procurou demonstrar ao longo do capítulo, põem em cheque o intuito de se aproximar da abordagem de Segall.

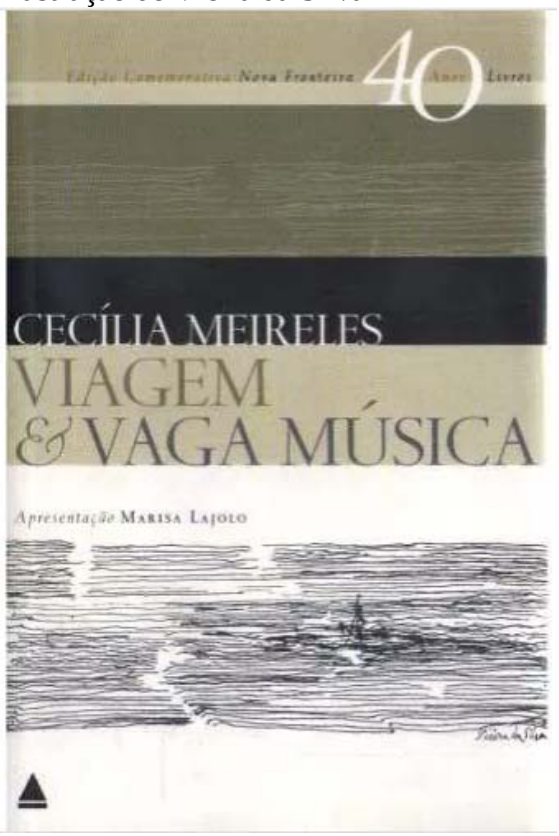
Segundo Aguilar, Cecília Meireles foi de Vieira da Silva "o alter ego praticante do verso intimista, de musicalidade abstrata[256]". Para o crítico, assim como também assinalou Paulo Herkenhoff a respeito desse encontro, Cecília reconheceu em Vieira o mesmo propósito universalista, que rejeita a arte circunscrita à temática nacional, sobretudo em contexto de regimes ditatoriais. Sob a perspectiva de Herknhoff[257], o desenho *Les naufragés* recorda Fernando Pessoa e sua imagem do *homo sacer*, "o ser desterritorializado", proposta em seu heterônimo modernista Álvaro de Campos: "sê estrangeiro aqui como em toda parte". Assim o crítico definiu a estadia da artista: "nem turista, nem viajante, mas estrangeira em todo lugar". Sob a perspectiva da lírica ceciliana, esse sentido se expande no sentimento de *depaysement* bebido nas fontes neosimbolistas elencadas por Carpeaux, o que faz o exílio transitar, como o naufrágio, entre referenciais concretos e sentidos abstratos, o que corrobora a associação feita por Aguilar.

É importante recordar que Vieira da Silva quando chegou ao Brasil, sabia que conheceria uma grande poeta. A proximidade entre ambas, mediada pela poesia pode ser conferida nas publicações, nas bibliotecas e bibliografia sobre a relação entre elas. Ela também pode ser encontrada em publicações que se seguiram à morte de Cecília Meireles e também de Vieira da Silva. Um ano antes de "pensar" em Cecília à nanquim, Vieira realizou as ilustrações para *Flores e Canções*, coletânea de poemas de Cecília, organizada por Carlos Lacerda, publicada em tiragem limitada e edição de luxo, em 1974, dez anos depois da morte de Cecília. Uma dessas ilustrações tornou-se capa de outra coletânea de poemas seus, publicada em 2006, quatorze anos depois da morte de Vieira e quarenta e dois anos depois da morte de Cecília.

[256] AGUILLAR. Op. Cit. 2007, p. 260

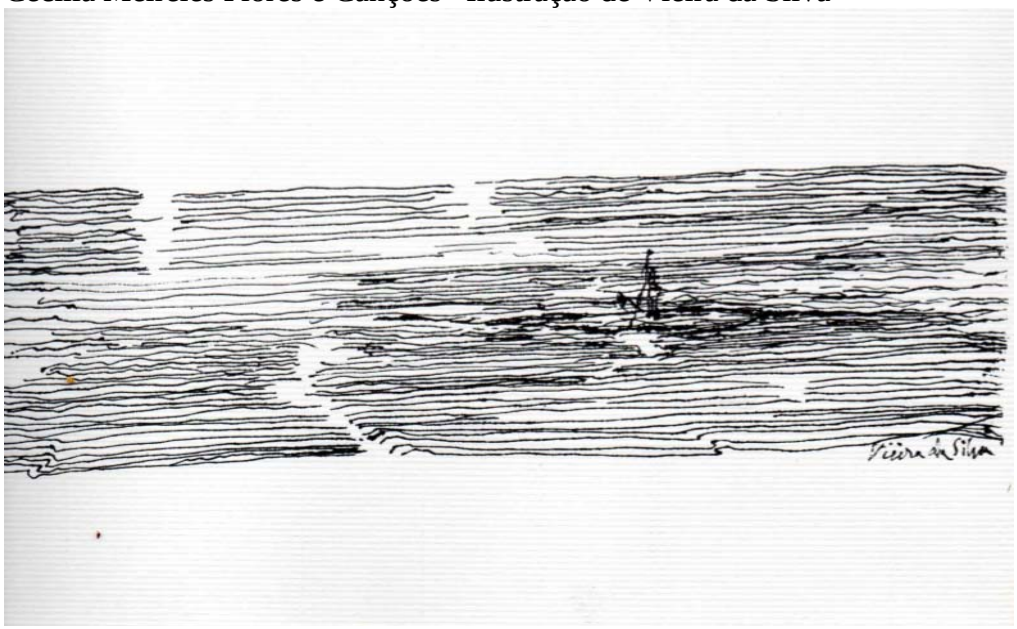
[257] HERKENHOFF, 2011. Op.Cit.

Imagem 22 - Capa do livro Viagem & Vaga Música - Cecília Meireles – Ilustração de Vieira da Silva



Fonte: MEIRELES, Cecília. Viagem & Vaga Música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

Imagem 23 - Ilustração de Vieira da Silva para a coletânea de poemas de Cecília Meireles Flores e Canções –Ilustração de Vieira da Silva



Fonte: MEIRELES, Cecília. *Flores e Canções.* Rio de Janeiro: Confraria dos amigos do livro, 1974.

Na imagem [Imagem 23], um barco segue sob o mar de linhas finas e contínuas, como a montanha aquosa de *Les Naufráges*. Aqui, porém, são mais lineareas, indicando um mar calmo, mas que ressoa a mesma amplitude e continuidade vista nas montanhas de "chão mole". Um indivíduo emerge das águas em poucas linhas que distinguem seu corpo do mar ao redor. Em torno de si, os tons mais escuros sugerem uma jangada, sem velas ou remos, absorvido pelas águas ou mesmo transfigurado nelas. Talvez ali Vieira remasse em direção ao cais onde aportou o seu pensamento sobre Cecília no ano seguinte. Décadas depois de chegar ao mesmo destino que a amiga, a presença da imagem na capa da coletânea de poemas da amiga fomenta ainda a reverberação de seu contato com Cecília, que, de diversas formas, como visto ao longo do capítulo, esteve absorvido nos imaginários náutico e marítimo.

Diante do quadro *História Trágico- Marítimo ou naufragie,* provavelmente exposto pela primeira vez na Galeria Askanasy, em dezembro de 1944, estão ressonâncias que renderiam uma tese inteira, que daria conta do modo como esses imaginários ainda prolongam no tempo a relação entre ambas. Em obras individuais e naquelas ilustradas por Vieira, foi possível compreender como a *navegatio vitae* permeou de forma contundente essa relação. No caminho para que essa tese acontecesse, entretanto, outras ressonâcias se mostraram tão sedutoras quanto o canto das sereias, o que acabou por conduzir a novos trajetos, que deram a ver outras atuações de Cecília, além de poeta e cronista de prosa poética. De igual forma,

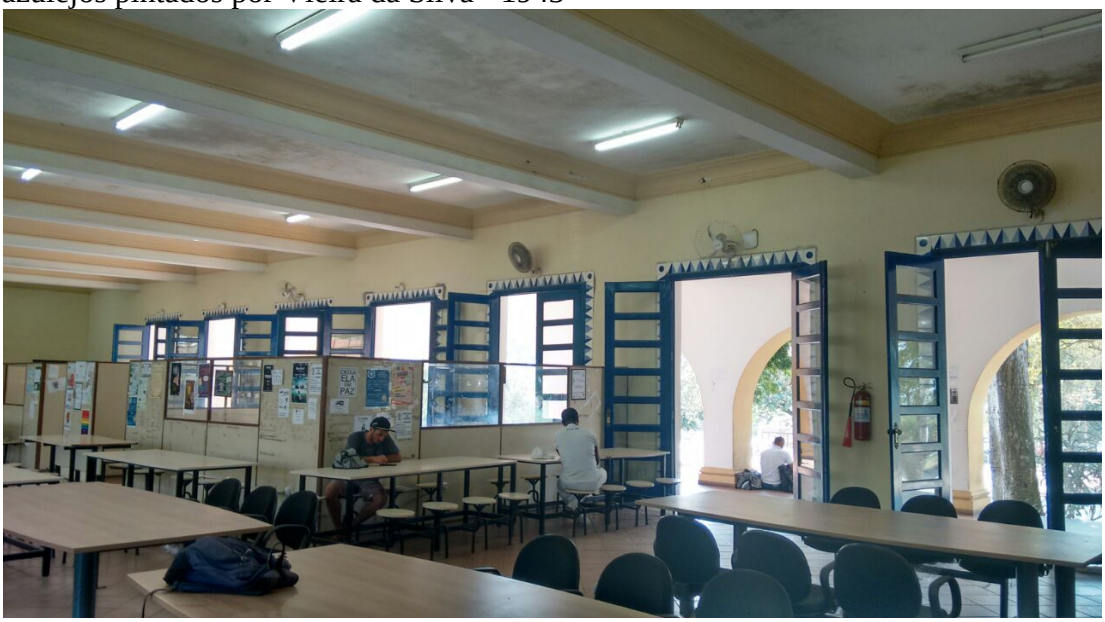
iluminaram novos trabalhos de Vieira, com frestas prodigiosas para outros debates referentes ao ambiente artístico e cultual do Brasil, à época da guerra, para além da poesia. Essas narrativas se clarificaram à medida que a artista transcendeu a paisagem marítima vista dos jardins da "casa trepada no morro, entre árvores, com a baía coberta de luz,[onde] foi a pintora Maria Helena ancorar, como em angras de grandes remansos[258]".

[258] REGO, José Lins. Op.Cit. p.4

2 **ENTRE AZULEJOS E JARDINS: ARQUITETURAS DA MEDIAÇÃO**

2.1 **Km 47: Pinceis de marta no horizonte brasileiro**

Imagem 24 - UFRRJ - Portas laterais da sala de estudos (antigo refeitório), com azulejos pintados por Vieira da Silva - 1943



Fonte: Fotografia retirada por Michaela Blanc, setembro de 2015

Imagem 25 - UFRRJ - Janelas laterais da sala de estudos (antigo refeitório), com azulejos pintados por Vieira da Silva - 1943

Fonte: Fotografia retirada por Michaela Blanc, setembro de 2015

Imagem 26 - Detalhe da porta lateral da sala de Estudos (antigo refeitório) - UFRRJ

Fonte: Fotografia retirada por Michaela Blanc, setembro de 2015

No grande salão de pé direito alto, as portas e janelas laterais são enquadradas pela mesma moldura geométrica pintada em azulejos. Margeando a base retangular dos batentes em azul marinho, foram inseridas formas triangulares, subdivididas em triângulos menores, em variações de azul, do cobalto aos tons mais claros. Nas extremidades, há um círculo mais escuro, também em azul marinho. O efeito do contraste entre os diferentes tons de azul e o branco sobre a superfície esmaltada iluminam e expandem as mediações com o ambiente exterior, emoldurando da mesma forma a paisagem e todo aquele que se insere no salão, seja pelas portas laterais e central seja pela janela. O visitante que entrar pelas portas verá um retrato com paisagem natural ao fundo, podendo variar o estilo do retrato de acordo com a pose do “modelo vivo” que se debruça sobre a janela. Da janela e das portas laterais, o visitante pode ver entrar pela porta central um novo “componente” de um grande painel decorativo sempre que alguém cruzar a porta central.

Imagem 27 - Painel em azulejos - Vieira da Silva - 1943

Fonte: Fotografia sem data, concedida pela Coordenadoria de Comunicação Social da UFRRJ

O salão onde está situado o trabalho de Vieira da Silva, realizado em azulejo, faz parte das instalações da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, construídas entre os anos de 1938 e 1947, no Km 47 da velha estrada Rio-São Paulo, hoje BR 465, no terreno da antiga fazenda nacional Santa Cruz, que possuía cerca de seis mil hectares ao todo[259]. O painel de Vieira da Silva foi realizado em 1943 e está abrigado no pavilhão que servia de refeitório aos estudantes, técnicos e funcionários que viviam, trabalhavam e/ou estudavam ali. Esse é o único trabalho de Vieira da Silva dessa magnitude realizado em azulejo e também sua única contratação profissional na esfera pública, no Brasil, o que o torna um capítulo interessante de sua estadia no país e também de sua trajetória profissional.

Não foram encontradas reportagens ou notas da época que mencionassem o painel ou sua inauguração na década de 1940. O trabalho, no conjunto da obra da artista, não ocupa posição de destaque, permanecendo também pouco mencionado em sua fortuna crítica. Nelson Aguilar foi quem o abordou, em sua tese de doutorado, na qual reuniu as obras da artista realizadas no Brasil[260]. Posteriormente, organizou a exposição que até então reuniu o

[259] Estrada Rio-São Paulo- Km 47. In: *O Observador Econômico e Financeiro*. Fevereiro de 1943 ano VIII p. 33-39.

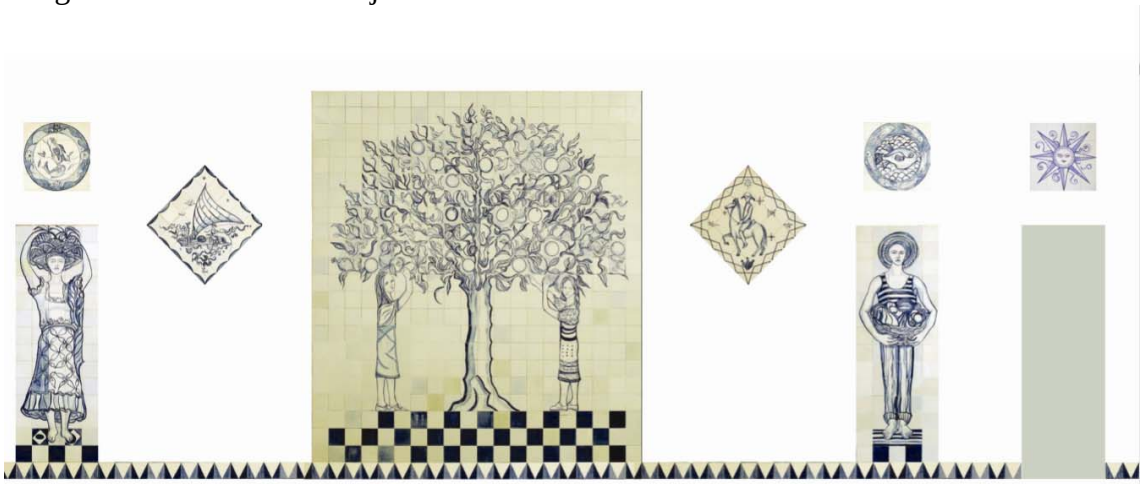
[260] AGUILAR, Nelson Alfredo. *Figuration et spatialization dans la peinture modernebresilienne: le sejour de Vieira da Silva au Bresil*. Thèse de Doctorat de trisième Cycle/ Directeur de recherches: Henri Maldiney Lyon: décembre 1984.

maior número de obras da artista realizadas no exílio.[261] Na ocasião, o restauro pelo qual o painel então passava foi transmitido em tempo real para os espectadores. Também foram apresentados "graficamente os processos de identificação de danos e patologias do painel artístico e (...) as ferramentas utilizadas para a execução de novas peças de azulejos[262]". No acervo da instituição, constam ainda outros documentos e fontes que não puderam ser consultados e que podem ainda esclarecer aspectos importantes desse inusitado trabalho de Vieira em solo brasileiro.

Em conversa com a jornalista e escritora francesa Anne Philipe, em fins da década de 1970, Vieira da Silva recordou o painel realizado no exílio:

> No Brasil, durante a guerra, fizemos um grande painel decorativo em cerâmica. O assunto inspira-se, de certo modo, num motivo oriental: uma laranjeira – O Brasil é a terra das laranjas – e de cada lado um personagem simétrico. Pássaros e borboletas voavam à volta da árvore; era um pouco hierático, raparigas apanhavam os frutos[263].

Imagem 28 - Painel de azulejos II – Vieira da Silva - 1943



Fonte: MONEZZI, Renata. Relatório para a disciplina Science and Cultural Heritage, Évora: Universidade de Évora, 2014.

[261] O trabalho de restauro foi apresentado na exposição Vieira da Silva no Brasil, realizada em no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2007. Consultar: AGUILAR, 2007.

[262] MONEZZI, Renata. Relatório da disciplina Science and Cultural Heritage TPTI – TECHNIQUES, PATRIMOINE ET TERRITOIRES DE L'INDUSTRIE - UNIVERSITY OF ÉVORA. Apresentado em 10 dez.2014. O trabalho foi gentilmente cedido pela autora, que trabalhou no restauro do painel. Conforme foi apurado, o trabalho de Vieira da Silva ainda não foi completamente finalizado. Segundo informação da reitoria da universidade, uma nova licitação, ainda sem data, será realizada para que o trabalho seja finalizado.

[263] PHILIPI. Op.Cit. p. 54

A laranjeira mencionada pela artista ocupa posição central na parede em que se encontra o painel decorativo e, desdobra-se, a partir dela, a simetria, que ocorre tanto no âmbito da forma quanto no dos temas. De cada lado da árvore, há uma menina apanhando frutos. Na sequência, ao redor da imagem central, há duas pequenas bases azulejares em losango, nas quais é possível ver o trabalho do homem no domínio da natureza, em terra e água. Os losangos estão alinhados aos dois personagens seguintes, erigidos sobre base retangular: à direita, um homem; à esquerda, uma mulher. Ambos carregam um cesto de frutas. Acima de cada personagem e da porta, há outra base azulejar, com ornamentação, em formato circular, de flores, pássaros, peixes e um sol. No desdobramento da estrutura simétrica, a porta pode inserir um novo personagem toda vez que é aberta. Ele terá sobre si uma ornamentação circular, do mesmo modo que a mulher e o homem que figuram no trabalho.

Na conversa em que recordou a obra realizada na UFRRJ, a artista falava com Philipe e Arpad sobre o fato de a pintura ser “cosa mentale”, segundo a expressão de Leonardo da Vinci, lembrada pela artista. Falava-se, então, sobre a submissão do virtuosismo manual ao propósito conceitual do trabalho. O painel foi um exemplo para ilustrar uma espécie de exceção, por Vieira ter se permitido ceder ao prazer da fatura manual do pincel em seu contato com a cerâmica:

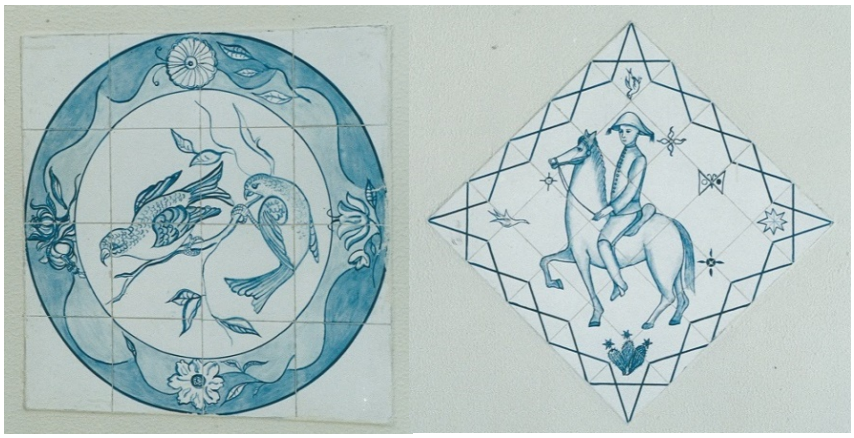
> Quando nos deram pinceis de marta, de pelo muito cumprido, senti um gosto extraordinário em pintar aquelas folhas de laranjeira como se fosse uma aguarela; a matéria da cerâmica é agradável, embebe lindamente. Senti com isso um prazer maravilhoso e aceitei ceder a ele, mas não costumo fazer isso com a minha pintura[264].

No depoimento da artista, toma-se conhecimento do fato de ela ter transposto o próprio esboço para a obra final, realizado em um meio novo, no qual ocorreu uma entrega também inusitada em sua trajetória artística. Ao mesmo tempo, a fala de Vieira à jornalista corrobora um certo caráter experimental vislumbrado na fatura em azulejo. É possível observar entre as imagens [Imangens 28, 29 e 30] uma variação do desenho, que vai desde a precisão, concisão e detalhamento até as pinceladas largas, de menor comprometimento com mimetismos ornamentais. A observação detalhada da moldura floral, dos pássaros e do cavaleiro, de um lado, [Imagem 29] e das grossas pinceladas que modelam os personagens

[264] Ibidem. p.54

laterais, de outro, [Imagem 30] facilitam a compreensão dessa diferença na fatura da linha e na composição do desenho.

Imagem 29 - Detalhes do painel de azulejos – Vieira da Silva – UFRRJ - 1943



Fonte: Fotografia sem data, concedida pela Coordenadoria de Comunicação Social da UFRRJ.

Imagem 30 - Detalhe das figuras laterais do painel – Vieira da Silva – UFRRJ - 1943

Fonte: Fotografia sem data, concedida pela Coordenadoria de Comunicação Social da UFRRJ.

Imagem 31 - Detalhe do painel central – Vieira da Silva – UFRRJ -1943

Fotografia de Vicente de Mello, 2006, citado por AGUILAR, 2007.

Na imagem central [Imagem 31], isso também pode ser percebido. As meninas estão ladeando simetricamente o tronco, como se também o fossem. Na menina à direita, o formato esférico da cabeça ocupa o lugar da fruta, além dos braços, dispostos como pequenos galhos. As pinceladas largas de Vieira, no motivo central, estruturam os corpos nos limites do azulejo, com poucos detalhes nas roupas, privilegiando a organização geométrica em sua relação com a árvore. Na menina à direita, os elementos ornamentais reduzem-se a formas geométricas sob o fundo branco, sem muitos detalhes. Essa opção da artista fica mais evidente quando se compara a economia na fatura das meninas ao detalhamento da copa da árvore, onde, em meio a folhas e frutos, camuflam-se pássaros, borboletas, em apropriação distinta dos modelos humanos.

A incorporação da geometria, ainda que não de todo assumida, é mais evidente na base do painel. Os personagens e motivos erigidos a partir do rodapé estão amparados no mesmo desenho geométrico que contorna as portas e janelas laterais. A porta que ocupa a parede do

painel, ao contrário das demais, não é emoldurada por azulejos. Sobre o rodapé, foi erigida uma base também geométrica, que sustenta o painel central e os dois laterais. É como se a artista tivesse “lavrado” o terreno com o rodapé e sobre ele construísse três pedestais: um mais alto, com três fileiras, ao centro; e dois mais baixos, com uma fileira, ainda que um, o que sustenta a mulher, tenha cinco azulejos, enquanto o outro, sobre o qual está o homem, tenha três azulejos, estabelecendo, dessa forma, uma hierarquia para as figuras no espaço e articulando entre elas o movimento que as aproxima ou distancia do espectador. Sob os pés da mulher, o padrão de dois azulejos concentra formas geométricas fundamentais do trabalho e com as quais se compõe também a bandeira do Brasil: a superficie azulejar de quatro lados, as diagonais, que formam losangos e triângulos (semilosangos), e o círculo.

A variação do desenho bem como a incorporação da geometria fazem do painel um espaço de experimentação e confluência, o que acaba compromentendo a unidade e a qualidade da excecução do trabalho. Ora a artista é decorativa, ora modela as figuras, reduzindo a preocupação anterior, ora lança mão da geometria e de seus efeitos. A novidade do meio e da fatura podem ter contribuido para essa variação bem como o fato de Vieira ter trabalhado em módulos, azulejo por azulejo, e não extensivamente, como em uma folha de papel ou uma tela, como de costume. Conforme seu depoimento, ela transpôs seu esboços diretamente para o azulejo, um meio novo, experimentado prazerosamente a pinceis de marta. Na Fundação Árapd Szenes – Vieira da Silva, constam alguns dos estudos de Vieira para o painel: três para a composição geral, quatro para os personagens isolados e um para o painel central, todos feitos a guache sobre o cartão. Como os estudos não possuem ordem determinada, não é possível remontar de forma precisa o processo de Vieira até a execução, mas foi possível esclarecer, a partir deles, algumas das decisões formais e temáticas da artista.

Imagem 32 - Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43

Guache/cartão 11,6 x 41,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Um dos três estudos gerais [Imagens 32] dá a ver, por exemplo, a proposta de inserção de quatro paineis, como quatro paisagens avistadas de janelas postiças, no grande salão. Essa composição recorda os azulejos de figuras avulsas característicos da tradição azulejar portuguesa. Esse tema chegou àquele país ainda no final do século XVII, importado da Holanda. Depois, passou a ser fabricado em Portugal, onde adquiriu traços e ornamentos próprios.

Imagem 33 - Azulejos portugueses de figura avulsa – século XVIII

Fonte: fotografia retirada pela autora no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa

Os azulejos portugueses de figura avulsa possuem, cada um, um motivo isolado, geralmente vinculado à flora e fauna, ao imaginário marítimo, a representações humanas ou cenas mais complexas, como os motivos influenciados pela azulejaria holandesa da época. Eram, no século XVIII, populares e baratos e podiam ser usados no revestimento de cozinhas, escadarias e outros ambientes. Eram considerados desenhos ingênuos, simples, feitos, muitas vezes, por aprendizes. Esse período corresponde também à "era de ouro[265]" da azulejaria portuguesa, que consolida-se pela quantidade e qualidade da produção bem como pelo crescimento da demanda pública e privada. Consolida-se de igual forma, no mesmo período,

[265]RODRIGES, Ana Maria (org). *Catálogo da exposição: O azulejo em Portugal*. Com textos de: Ana Almeida; Paulo Henriques; Luísa Soares Oliveira; Antonio Rodrigues; Maria Helena Souto; Michel Toussaint. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Edições INAPA, 2000. p.51.

a bicromia - da qual a artista também lança mão - o que ocorre por questões de ordens culturais e técnicas, como o intercâmbio com a louça chinesa pintada em azul e branco e a maior estabilidade do cobalto à fusão, o que contribuiu para uma melhorar a qualidade da execução. No século XVIII, em Portgual, os grandes paineis historiados, que também podem ter sido lembrados por Vieira, de igual forma eram em bicromia e estavam, naquele mesmo período, em larga ascenção. [266]

Imagem 34 - Figura de convite – século XVIII

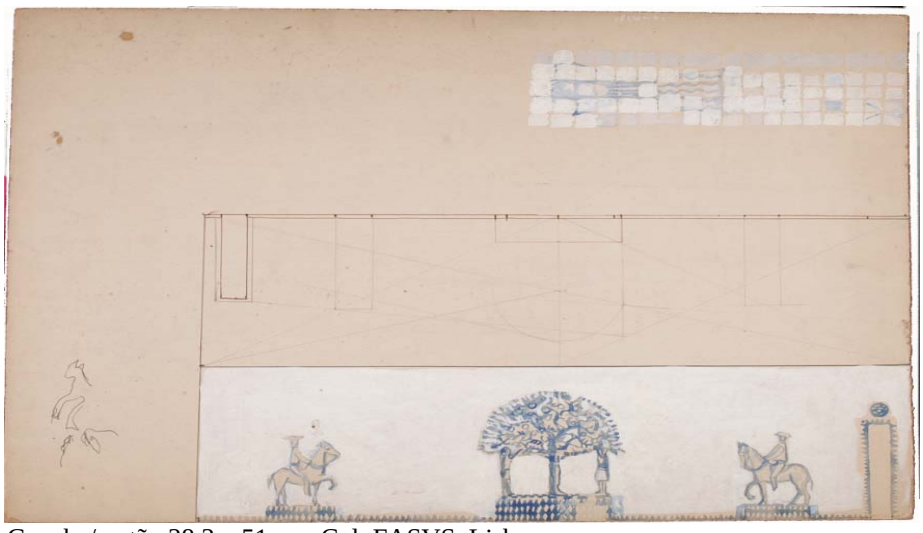
Fonte: ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho. Azulejaria Barroca Portuguesa Figuras de convite. Colecção História da Arte, Edições Inapa 1993.

O estudo que propunha os quatro paineis foi abandonado nos dois outros [Imagens 35 e 36] e também na execução [Imagem 28], onde as figuras aparecem recortadas sobre a parede, dispostas a partir do rodapé, funcionado como figuras no espaço. Essa disposição recorda ainda os paineis portugueses do século XVIII, que, além da bicromia em comum,

[266] TEROL, Marylène. *Azulejos em Lisboa*. Paris: Edição Hervas, 2002. p.51.

podiam ser compostos a partir de proposta semelhante de inserção de figuras no espaço. Um exemplo interessante eram as figuas de convite [Imagem 34], introduzidas na entrada dos salões, trajadas a rigor, a fim de receber os convidados[267]. Elas possuíam geralmente tamanho natural e seus contornos eram recortados. Como parte de um protocolo aristocrático, davam boas vindas aos visitantes nos átrios e entradas de palácios e habitações nobres. No painel, o homem e a mulher recordam essas figuras por estarem ao lado da porta, de frente para o *convidado*, tambem em bicromia, como figuras inseridas no espaço. Os seus trajes e aparatos também evidenciam seus ofícios. No horizonte agrícola, adaptaram-se à cultura e economia locais e propuseram ao visitante também uma nova experiência, já que ele ainda pode ser incorporado como parte do trabalho ao adentrar a porta central e ter sobre si uma ornamentação circular, como as figuras laterais.

Imagem 35 - Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43



Guache/cartão 38,3 x 51 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Em dois dos estudos [imagem 35 e 36] e no trabalho final [Imagem 28], a disposição das figuras e a geometria sobre a qual estão erguidas hierarquizam as figuras no espaço. A laranjeira e as meninas ocupam posição de destaque tanto pela centralidade quanto pela altura de seu pedestal. Em um dos estudos [Imagem 35], a posição de guarda dos calaveiros lhes

[267] ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho. *Azulejaria Barroca Portuguesa Figuras de convite*. Colecção História da Arte, Edições Inapa 1993.

confere um caráter hierático mais evidente do que se veria no trabalho final, embora esse sentido não tenha sido abandonado, tendo sido, inclusive, pontuado pela artista. A árvore, para diversos e distintos sistemas culturais e de crenças religiosas, está vinculada à noção de Cosmos vivo, encarnando o simbolismo da centralidade, verticalidade e o ciclo da evolução, das raízes subterrâneas ao topo da copa[268]. Sua vigília e colheita são, pois, simbólicas e divinas[269]. A árvore de Vieira é frondosa e a colheita é farta, correspondendo às ambições agrícolas, mas também à abundancia, fertilidade e properidade dos jardins divinos. Esses dois últimos sentidos - abundância e fertilidade - também podem ser vistos no ventre protuberante da mulher e do peixe, cercado por ovos. Os cestos cheios e as muitas frutas ainda no pé de igual forma corroboram esses sentidos. O cheiro das flores e as cores dos frutos parecem atrair pássaros e insetos, concentrando na copa da árvore um relicário simbólico da natureza e um sucedâneo do microcosmo, em formato de mandala, como pontou Aguilar[270]. Ele associa a árvore de Vieira ao eixo do mundo e à árvore da vida, que propiciaria o fruto do conhecimento eterno àqueles que dela se servissem. O termo conhecimento, embora não tenha sido esclarecido por Aguilar, incorpora, no painel, tanto o seu vínculo com os propósitos envolvidos na instituição agrícola quanto a reflexão e entendimento acerca do universo e de si mesmo.

---

[268] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionario de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números***.** 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003. p.84-90. ELÍADE, Mirceia. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991. p.44.

[269] Na pintura de Vieira, a árvore ainda abrigou uma biblioteca já mencionada (*La biblioteque dans l'arbre*, 1942- 48) assim como, em um pequeno guache, feito entre 1940 e 47, onde pincela uma árvore com frutos que recebe o nome de a *les fruits de la liberté*, o que contribui para os sentidos libertadores que a árvore e a colheita possuem.

[270] AGUILAR, 2007. Op.Cit. p.29

Imagem 36 - Estudo para o painel em azulejos – Vieira da Silva - 1942-43

Guache/cartão. 11,6 x 39,8 cm.Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Nos estudos e na excecução, os aspectos hieráticos e simbólicos convivem com os sentidos sociais, econômicos e culturais que afloram do trabalho, contaminando-se mutuamente, como na paisagem vista por Schama. Em um dos estudos, [Imagem 32] a proposta aborda quatro situações nas quais o ser humano é incorporado em sua relação com a natureza, remetendo ao engenho humano, à capacidade técnica de domínio em favor de seu sustento e também de sua economia. Na imagem, observa-se da direita para a esquerda, a colheita do café, um homem montado em um cavalo, um pescador em sua jangada e a colheita de frutos. A abordagem não sugere o aspecto hierático pontuado nos demais estudos e na execução. Por outro lado, os demais estudos não abandonaram os sentidos econômicos e culturais que os elementos do painel evocavam. Em um estudo [Imagem 36], a reinserção da jangada, em simetria com o cavaleiro, as figuras adultas com cestos, o papagaio, a laranjeira e o intuito de inserir o zebu aproximam o painel da economia e cultura brasileiras, que convivem com o sentido simbólico que esses elementos podem assumir. O Brasil era, e permance sendo, um grande produtor e exportador de laranja, apesar de ter sofrido com a recessão provocada pela segunda grande guerra. Além da laranja, a criação de gado e o plantio do café, incorporados em estudo e/ou execução, foram igualmente importantes para a economia do país nas primeiras décadas do século XX[271]. Conforme foi mencionado, nas figuras laterais [Imagem 30], evidencia-se a caracterização de dois trabalhadores rurais, nos pés descalsos, nas barras dobradas da calça, na ação de carregar e ofertar os cestos e nas vestimentas simples. A organização geométrica sob os pés da mulher insere o Brasil de forma

[271]JUNIOR,Caio Prado. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense. p.231.

explícita no painel, sendo essa terra o solo sobre o qual pisa e do qual retira-se insumos cruciais para sobrevivência, cultura e economia do país.

Desse modo, alguns dos temas manifestos no painel encontram correspondência nas diretrizes da própria instituição federal na qual o trabalho está abrigado. Ela pertence a um projeto que compõe um importante capítulo na história da modernização da agricultura no Brasil[272]. As instalações às margens da antiga estrada Rio-São Paulo abrigaram a recém-criada Universidade Rural, que incorporava: a Universidade Nacional de Agronomia; a Universidade Nacional de Veterinária; cursos de aperfeiçoamento e especialização; cursos de extensão; serviço escolar e de desportos. Era também a sede do Centro Nacional de Estudos e Pesquisas Agronômicas (CNEPA), órgão vinculado ao Ministério da Agricultura. A instituição federal Universidade Nacional de Agronomia, antes Escola Nacional de Agronomia, "nasceu" como Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (ESAMV), no Rio de Janeiro, ainda na primeira década do século XX, e foi responsável pelo estabelecimento do modelo e estrutura dos cursos de Agronomia do país, sendo, portanto fundamental tanto para a homogeneização do ensino, quanto para formação do homem do campo além do estabelecimento dos paradigmas referentes aos problemas da agricultura brasileira.

A ESAMV, fundada pelo Ministério da Agricultura, tinha na Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz[273] (ESALQ), situada em Piracicaba e mantida pelo governo de São Paulo, um importante contraponto. Enquanto a primeira defendia o ensino humanístico e tinha seu corpo docente e discente formado por diferentes parcelas da sociedade[274], vindas de diferentes partes do país, a ESALQ apregoava o ensino técnico e atendia, sobretudo, aos filhos dos grandes proprietários rurais e negociantes do estado de São Paulo. Por trás dos dois modelos, havia uma disputa de influência nas importantes decisões políticas a respeito da questão agrária no país, bem como na discussão acerca das políticas públicas agrícolas, considerando a centralização do setor, promovida no governo Vargas. A instituição paulista

[272] As informações acerca da fundação da universidade e de sua importância para a agricultura brasileira constam em: MENDONÇA, Sonia Regina. Agronomia, agrônomos e política no Brasil (1930-1960) in: *Revista Brasileira de História da Ciência.* Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 126-141, jul - dez 2010. OTRANTO, Celia Regina. *A Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a construção da sua autonomia.* Tese (Doutorado em Ciências Sociais). UFRRJ/ICHS/CPDA, Seropédica, RJ, 2003.

[273] Fundada em 1901, a instituição encontra-se ainda em funcionamento.

[274] Consultar: MICELI, 1979.

negava-se a submeter-se às decisões do sindicato nacional, acirrando a disputa entre o "Agrônomo Tecnicista" *versus* o "Agrônomo Humanista".

Graduado, em 1920, pela ESAMV, catedrático de Fitopatologia naquela mesma instituição, quando atendia pelo nome de Escola Nacional de Agronomia, tendo sido também seu diretor, em 1938, além de vice-presidente da SBA, entre 1941-42, o pesquisador de pragas agrícolas Heitor Grillo[275] (Paraná, 1902 – Rio de janeiro, 1971) possuía, segundo sua trajetória, total alinhamento com a formação humanista do agrônomo. Foi na condição de diretor da ENA que ele comandou o plano que deu origem às obras de fundação da Universidade Rural, tendo passado a diretor do CNEPA, quando de sua reformulação em 1943. Uma equipe de reportagem d' *O Observador Econômico Financeiro*[276] foi ao km 47, naquele ano de 1943, e fez uma extensa cobertura sobre o andamento das obras da Universidade, que já possuía algumas de suas instalações prontas e em funcionamento. O empreendimento representava um dos maiores investimentos federais na área de ensino e pesquisa agrícola e o nome de Heitor Grillo circulava nos jornais, associado a esse "ciclópico empreendimento"[277], na expressão de Cecília Meireles. A extensa referência ao empreendimento e à atuação de Heitor Grillo se faz necessária diante das lacunas bibliográficas sobre esse intelectual e especialista de atuação expressiva no Brasil. A referência às instalações também permite compreender a dimensão do empreendimento que abriga o trabalho de Vieira e a visão de Grilo sobre educação, em muitos pontos, compartilhada por Cecília, com quem era casado desde 1940.

Na reportagem sobre as obras, mencionou-se que a escolha do estilo arquitetônico Neocolonial para todas as edificações da instituição foi feita pelo então ministro da Agricultura Fernando Costa. Mencionou-se ainda que Heitor Grillo, na qualidade de presidente do centro que passaria a funcionar no local, era o responsável pelo plano para a construção das novas instalações. O plano de Heitor Grillo, ainda de acordo com a

---

[275] O perfil de Heitor Vinícius da Silveira Grillo consta no site de Fitopatologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro: Http://www.fito2009.com/fitop/heitor.pdf Acesso em: 03.09.2016

[276] Estrada Rio-São Paulo- Km 47**.** In: *O Observador Econômico e Financeiro*. Fevereiro de 1943 ano VIII p. 33-39.

[277] "Casei-me com um engenheiro-agrônomo, professor de Fitopatologia, que tem passado esses oito anos a construir a nossa Universidade Rural, um empreendimento ciclópico. Mas a presente mudança de governo vai decerto afetar essa obra, privando-o do prazer de concluí-la, quando o remate é coisa de mais uns seis meses. Isso lhe causa grande mágoa, tanto mais que é pessoa extremamente sensível, e muito apaixonada pelo seu trabalho". Carta de Cecília Meireles enviada a Côrtes-Rodrigues em 11. jan. 1946. in: MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.4.

reportagem, foi executado pela firma Mário Whately & Cia[278]. Na matéria, as obras são apresentadas como um empreendimento moderno, tanto no sentido tecnológico e agrícola quanto no âmbito arquitetônico:

> Hoje, um antigo morador que voltasse àquele trecho da Baixada, não encontraria, a rigor, a mesma topografia porque os engenheiros não se limitaram a demolir velhos pardieiros rurais e a construir edifícios modernos sobre suas ruínas. Transformaram a configuração do solo, dominando, com os recursos da técnica, as forças da natureza hostil[279].

O repórter *d'O Observador Econômico e Financeiro* valoriza o domínio tecnológico brasileiro, capaz controlar e transformar "as forças da natureza hostil". A própria obra atestava esse domínio, demonstrando a capacidade de alteração e superação significativa da arquitetura e, sobretudo, da topografia inicialmente encontrada no local. À modernidade vislumbrada no projeto e nas próprias instituições que ali se instalariam, corresponde uma arquitetura também considerada moderna. A associação entre o Neocolonial e a modernidade, manifesta na reportagem e também compartilhada na escolha do ministro para a licitação, longe de ser aleatória, derivava de debates a respeito de uma arquitetura genuinamente nacional, de seu tempo, avessa ao ecletismo de origem europeia presente na arquitetura brasileira desde fins do século XIX, e questionada na esteira das reformas realizadas pelo prefeito Pereira Passos, no Rio de Janeiro, a partir de 1903[280].

A respeito do Neocolonial, Roberto Conduru pondera que:

> Antes de ser um estilo foi, sobretudo, um movimento artístico-cultural. Configurou-se por meio do debate de ideias e ações que constituíram um glossário de formas arquitetônicas destinadas a caracterizar – em pedra e cal – a nacionalidade, gerando obras que pretendiam instituir ambientes brasileiros genuínos, por serem condizentes técnica, bioclimática e culturalmente com a vida no país[281].

---

[278] Carlos Kessel menciona que o projeto era do arquiteto Ângelo Murgel, ex-aluno da Escola Nacional de Belas Artes. Consultar: KESSEL, Carlos. *Entre o Pastiche e a Modernidade: Arquitetura Neocolonial no Brasil*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 235.

[279] Estrada Rio-São Paulo- Km 47**.** In: *O Observador Econômico e Financeiro*. Fevereiro de 1943 ano VIII p. 35.

[280] KESSEL. Op.Cit. p.41-42

[281]CONDURU, Roberto. Entre histórias e mitos. Uma revisão do neocolonial. In: *Revista Vitruvius* – Resenhas online. Ano 8 set. 2009. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.093/3025%20/ acesso em: 19.09.2016.

Compreender o Neocolonial como um movimento artístico-cultural dá dimensão da importância dos debates que emergiram em torno da proposta. O que estava em jogo nos artigos, palestras, obras e licitações era a proposição de uma arquitetura capaz de abrigar definições de uma nacionalidade apta a interferir cultural e socialmente no seu entorno e nas pessoas, a criar "ambientes brasileiros genuínos", em que a perspectiva histórica e circunstancial fosse aproveitada. Segundo José Mariano Filho, um dos nomes mais importantes do movimento, "fenômeno geográfico por excelência, a arquitetura é, em sua essência, uma expressão do meio. (...) Acompanhando a nacionalidade através de todas as etapas de seu ciclo histórico, a arquitetura nacional não podia deixar de traduzir rigorosamente os diversos estados de alma da vida nacional"[282].

O ideário que surgiu nos projetos de imóveis, móveis, objetos e no uso decorativo do azulejo compreendia que a arquitetura nacional estava ancorada na tradição luso-brasileira das casas senhoriais, dos séculos XVII e XVIII, bem como nas construções religiosas realizadas no período colonial brasileiro[283], quando as riquezas extraídas da colônia alimentaram também o período de ouro da azulejaria portuguesa[284]. Segundo as diretrizes do movimento, a presença da tradição portuguesa era compreendida como historicamente genuína à arquitetura brasileira, sendo, nessa perspectiva, desdobramento da matriz lusitana, que se adaptou às condições climáticas, culturais e técnicas do lugar e de sua gente. Nesse âmbito, defendia-se que essas construções ofereciam subsídios fundamentais para a constituição da arquitetura brasileira, sendo, portanto, marca positiva de sua identidade. Foi na esteira dessas propostas, que a tradição azulejar portuguesa e sua bicromia foram apropriadas como ornamentação interna, conforme o painel de Vieira, ou no revestimento de fontes e detalhes de fachadas.

No inicio da década de 1920, o Neocolonial como estilo arquitetônico e movimento artístico-cultural parecia caminhar a passos largos rumo à sua consagração, conforme ocorria àquela altura também em outros países da América Latina, como "uma proclamação da independência arquitetônica do novo mundo[285]", em contexto de comemorações dos centenários de libertação das metrópoles. Naquela década, o Neocolonial marcou presença

---

[282] MARIANNO FILHO, José. Escola Nacional de Arte Futurista. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22. Jul. 1931. p.5

[283] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. 90

[284] TEROL, Marylène. *Azulejos em Lisboa*. Paris: Edição Hervas, 2002. p. 51.

[285] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p.83 Consultar também: AMARAL,Aracy (org). *Arquitetura neocolonial.* São Paulo: Memorial, 1994.

em dois eventos emblemáticos no Brasil[286]. Na exposição do centenário da independência, seis das catorze edificações foram realizadas segundo as diretrizes do estilo. O pavilhão de São Paulo foi uma dessas construções, cujo projeto foi assinado pelo escritório onde trabalhava Ricardo Severo, que, assim como Mariano, foi um dos mais importantes defensores do Neocolonial. Na Semana de Arte Moderna de 1922, foram expostos desenhos e esboços do arquiteto espanhol Antônio Garcia Moya e o projeto "Taperinha da praia Grande", do arquiteto polonês Przyrembel, ambos concernentes ao estilo. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, o Neocolonial era adotado como critério para concursos de obras públicas e despontava em residências, igrejas, escolas, bem como em artigos e palestras.

Além das instalações da Universidade Federal, a Escola Normal, inaugurada em 1930, foi um dos grandes projetos nos preceitos do estilo. Em relação a ela, Kessel comenta que:

> a Escola Normal mereceu da Prefeitura um tratamento diferenciado [em relação aos demais prédios escolares que se construía] por ser lugar onde se formavam as futuras professoras, e terminou por se constituir em vitrine arquitetônica e laboratório de aplicação das concepções pedagógicas da reforma escolar, sendo a única cujo projeto foi escolhido por concurso, que conforme os ditames de Fernando de Azevedo tinha o estilo neocolonial como obrigatório[287].

Na visão do movimento, a escola deveria estar abrigada em uma arquitetura que aproximasse os estudantes dos referenciais nacionais. A instituição agrícola, o espaço de formação de professoras e das instalações onde elas trabalhariam propiciariam ao individuo um contato com os referenciais culturais de seu país, nas estruturas arquitetônicas dos lugares de sua formação, desde a alfabetização até sua formação profissional e inserção como adulto no campo social. A escolha do Neocolonial por Fernando de Azevedo, então Diretor Geral de instrução Pública do Distrito Federal[288], sinalizava sua validação do estilo para assentar as estruturas da importante reforma educacional que então propunha para a moderna educação desse individuo[289], justamente no local de formação das futuras professoras. O movimento

[286] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. 94. O Autor dedida um texto aos dois eventos, analisando a presença do Neocolonial em ambos. Fornece informações e fontes que dão a ver a popularidade do evento ocorrido no Rio de Janeiro em relação ao evento paulista.

[287] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. 158

[288] Ocupou o cargo entre janeiro de 1927 e outubro de 1930.

[289] O convite foi feito pelo presidente Washington Luís depois que o então educador e jornalista realizou uma série de reportagens sobre o ensino no país, encomendada pelo jornal O Estado de São Paulo. Kessel menciona que, no âmbito de seu levantamento publicado, ele escreveu uma série de artigos sobre a arquitetura neocolonial, em 1926. Na ocasião, entrevistou Mariano. Mais tarde, Azevedo diria, em entrevista, que o

escolanovista, defendido por Azevedo, propunha reformas transformadoras e basilares na educação brasileira, como a revisão crítica do ensino e do papel da família, do estado e da igreja nesse processo. A escola, e não a igreja ou a família, deveria responsabiliza-se pela formação do indivíduo, o que ocorreria em um espaço público, laico, neutro, em que as diferenças sociais e culturais se diluíssem e no qual princípios humanistas de cooperação, fraternidade e disciplina formariam cidadãos e cidadãs cônscios e preparados.

Dessa forma, a Escola Normal concentrava as reformas educacionais que se disseminariam com a atuação das professoras, e a escolha do Neocolonial para abrigar as estruturas arquitetônicas das reformas mais uma vez associava o estilo à noção de modernidade. Assim como se via na instituição agrícola, a reforma educacional encontrava em sua arquitetura subsídios para as suas diretrizes. Nesse sentido, é compreensível a associação entre o Neocolonial e o moderno, feita por Fernando de Azevedo, imputada à escolha ministro da agricultura e lida n' *O Observador Econômico e Financeiro*.

Na década de 1940, contudo, quando Vieira estava no Brasil, já era possível perceber mudanças significativas nos debates em torno de uma arquitetura nacional, em comparação com o cenário da década de 1920. A atribuição do caráter moderno, àquela altura, também era reivindicada por outra proposta, que foi chamada de "futurista"[290], mas que se consolidaria na historiografia brasileira como Arquitetura Moderna. Na década de 1930, essa arquitetura já fazia frente ao Neocolonial, angariando espaço e reunindo arquitetos, urbanistas e intelectuais em torno de ideários distintos para a arquitetura nacional. Ela já havia, inclusive, conquistado espaço importante em obra pública, com o projeto da construção da sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), em 1936, e teria o seu apogeu no projeto para construção de Brasília, na década de 1950[291].

Muito antes de a capital federal ser construída, porém, o Neocolonial já perdia o seu vigor frente à nova proposta, influenciada pelas palestras proferidas no país pelo arquiteto francês Le Corbusier, em 1929, e também por uma outra interpretação da adaptação da tradição arquitetônica portuguesa ao Brasil: ideário que teve em Lúcio Costa um personagem

---

depoimento colhido de Marianno havia sido o mais concensioso, exato e profundo. O aproveitamento da parte tradicional para a formação de uma arquitetura virtualmente brasileira é proposito que merece todo apoio, desde que se realize apadtação e não o decalque", ponderou Azevedo. KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. P.131; 155-156.

[290] ANDRADE, Mário de. Arquitetura colonial. *Arte em Revista*. São Paulo. n. 4, 1980, p. 12.

[291] CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. *Quando o Brasil era moderno. Guia de arquitetura 1928-1960.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

importante. Inicialmente defensor do Neocolonial, o arquiteto fez parte de uma comitiva de arquitetos que viajou para as cidades históricas mineiras, em 1924, a fim de recolher referências arquitetônicas e ornamentais para a caracterização do estilo[292]. Em Diamantina, acabou por encontrar subsídios que foram importantes para seu afastamento do movimento. Lúcio Costa observou nas casas habitadas pelo povo, e não nas casas senhoriais e igrejas, a simplicidade e funcionalidade da arquitetura, o que o conduziu a reflexões substanciais sobre "neocolonial de estufa" que até então projetava.[293]

Talvez essas casas fossem como aquelas que a matéria d'*O Observador Econômico e Financeiro* nomeou de "velhos pardieiros rurais": a construção simples adaptada às condições e necessidades da coletividade. Nesse sentido, a Arquitetura Moderna, assim como o Neocolonial, reconheceria de igual forma a presença da tradição portuguesa na arquitetura brasileira e também compreenderia a arquitetura em seu aspecto social; mas o fizeram por caminhos e ideologias muito distintos. As mesmas diretrizes gerais deram origem a propostas antagônicas e inconciliáveis, que foram motivos de debates acalorados não só entre os arquitetos de um e outro lado, mas também de artistas e intelectuais, como foi o caso de Mário e Oswald de Andrade, a respeito da casa modernista de Warchavchik[294].

O intervalo temporal entre os projetos para o MES e para Brasília foi para essa outra proposta, o período de consolidação gradativa da alcunha de Arquitetura Moderna Brasileira, o que relativiza o estatuo conferido à arquitetura das instalações do Km 47. Ao longo do

---

[292] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. 119

[293] "Foram muitas as supresas. Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa ... que nesses últimos anos surgiu e ao qual, infelizmente, já se está habituando o povo. ... há a arquitetura civil, de um aspecto muito característico, e de particular interesse porque nelas se encontram os elementos básicos para a solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém bastante complexo e difícil: o das pequenas casas". Em: *A Noite*. Rio de janeiro: 18. Jun. 1924, citado por KESSEL, Carlos. Op.Cit. p.121.

[294] "De modo bastante contrastante em relação a Mário, Oswald de Andrade adere entusiástica e imediatamente ao "futurismo" arquitetônico de São Paulo. Sua defesa da pertinência histórica dessa arquitetura, que prolongava o movimento estético iniciado em 1922, é enfática. Em suas palavras: "A casa de Warchavchik encerra um ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa". A divergência entre Mário e Oswald em relação à adesão a esse maquinismo frio e internacionalista se traduz em uma acalorada polêmica entre os dois poetas, travada em artigos de jornal publicados em 1930. Nessa discussão, Oswald rebate violentamente um artigo em que Mário afirmara que, se fosse proprietário da "casa modernista" de Gregori Warchavchik, a teria mobiliado com uma cadeira Luís XV, pois esta, sendo um objeto de arte, e não uma cadeira no sentido funcional mais estrito, "pode decorar a nossa vida". Vê-se nitidamente, em sua posição, um esforço algo inglório em conciliar modernidade e tradição com uma justaposição entre elas". WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Revista Novos Estudos*. CEBRAP. N.79. São Paulo. Nov.2007. disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300009. Acesso: 30.11.2015.

mesmo intervalo, é possível também acompanhar o declínio do Neocolonial, com a diminuição de sua obrigatoriedade em licitações públicas e também em propriedades particulares[295]. O painel de Vieira se insere nessa dinâmica e nos terrenos de suas disputas. Nesse aspecto, acaba por reverberar os horizontes da agricultura, economia, arquitetura e cultura nacionais da época.

Foi realizado em um estilo arquitetônico considerado a primeira proposta articulada e consciente para o descolamento da influência do ecletismo[296], mas que perdia paulatinamente seu espaço frente à Arquitetura Moderna, um processo que, como foi visto, já estava em andamento quando Vieira da Silva executou o seu painel. A obra, realizada para um órgão público brasileiro, em que a artista experimentou pela única vez o azulejo em grandes dimensões, foi proporcionada na esteira de seu convívio com Cecília e com sua família, o que ressoa na figura de Heitor Grillo, em muitos e diferentes sentidos, companheiro de Cecília e atuante em alguns dos debates que despontaram do painel.

Nas trocas afetivas, artísticas e intelectuais que semearam a amizade entre Cecília e Vieira no Brasil, a poesia, os imaginários marítimo e náutico e a tradição portuguesa foram polos tão sensíveis quanto as mediações que Cecília exerceu para a execução, circulação e recepção da obra da artista no país, conforme já foi visto no primeiro capítulo, em que Cecília viabiliza a execução e circulação do trabalho da artista ao convida-la para ilustrar obras suas. Em torno do painel, as mediações ajudam a costurar de igual modo as ressonâncias de outros imaginários simbólicos compartilhados, agora movimentando-se dos jardins de Cecília ao campus agrícola: um caminho permeado por laranjais, meninas e azulejos e que avança em direção ao oriente, onde chegam embaladas pelos destinos das naus portuguesas. Nessa perspectiva, ainda que estivesse ancorada em angra de grandes remansos, Vieira *remou*, aproximando-se de forma paulatina do país no qual havia naufragado e onde havia encontrado outros *navegantes*, como Cecília.

2.2 **E nos jardins é tão vasto o mundo[297]: duas meninas embaixo do laranjal**

[295] KESSEL, Carlos. Op.Cit. p. 178. Texto dedicado à análise do Neocolonial nos anos 1930 e 1940.

[296] Kessel faz uma revisão bibliográfica sobre o *lugar* no Neocolonial na historiografia da arquitetura, e aponta como o estilo propôs o de forma consciente o descolamento do ecletismo arquitetônico de origem europeia, mas que sucumbiu por questões de diversas ordens, contextuais, ideológicas e técnicas, conforme analisa.

[297] RILKE, Rainer Maria. Infância. In: *O livro das horas*. Liboa: Ed. Relógio D'Água, 2005. p.45.

Imagem 37 - Cecília Meireles, no jardim de sua casa, no bairro de Cosme Velho, no Rio de Janeiro – fotografia sem data

Fonte: FASVS

Na fotografia sem data, Cecília Meireles está sentada na mureta de um tanque. O contorno da superfície superior é revestido por azulejos de padrão geométrico. Atrás de Cecília, há um mural com azulejos de figuras avulsas, emoldurado por azulejos com o mesmo padrão e que cobrem o topo das muretas. Embora a imagem não permita ver o tanque por completo, percebe-se, no centro do painel, uma pequena imagem em relevo (mármore?), na altura da cabeça de Cecília. Trata-se da imagem de um anjo, que jorra água da fonte para o tanque em cimento, ornamentado com azulejos pertencentes à tradição portuguesa. Caso a fotografia fosse mais ampla, seria possível ver a imagem do anjo sobre o tanque bem como a do banco em azulejos, que também ornamentava o jardim da casa de Cecília, no bairro do Cosme Velho, no Rio de Janeiro, onde ela posou para a fotografia.

Em carta enviada ao amigo epistolar, o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, em maio de 1946, Cecília comentou a realização das interferências em azulejo no seu jardim. É sua descrição que permite depreender a presença do anjo e do banco[298]. Na carta, Cecília fala

[298] "Outra coisa engraçada foi uma fonte que fizemos no jardim dos fundos. Com azulejos portugueses, esses de

sobre azulejos e também sobre suas conversas com o pedreiro que trabalhava na obra: as histórias que ele contava e o seu entendimento do mundo. Em relação aos azulejos, mencionou o seu gosto por aqueles de figura avulsa, que estavam indo parar em sua residência pelas mãos do pedreiro, que era também português.[299]. As conversas de Cecília com o pedreiro que executava a possível composição de Vieira pareciam ter sido tão reveladoras quanto as flores que ela observava também nos jardins, que tornavam esses espaços em paisagens tão hieráticas quanto a vislumbrada no painel de Vieira. Na crônica que carrega o termo no título - *Jardins*[300] - o olhar transfigurador de Cecília impregnou a paisagem, como aquelas vistas por Schama, conduzindo a reflexões metafísicas, do mesmo modo que as conversas alimentadas com o pedreiro no jardim de sua residência.

Diante de uma "simples flor, fiel à sua genealogia[301]", Cecília recordou os jardins que visitou na Índia, na Holanda, nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro.[302]. Para a cronista, o "momento" da "duração" da flor, "tem muitas profundidades". Elas são, segundo suas palavras, "túneis que me levam para muitos lugares, muitas pessoas, em tempos diferentes"[303]. As "alegrias[304]" que a contemplação da flor proporciona, segundo ela, não residem apenas em sua beleza visível, mas também em sua cor e perfume, na graça que possuem e naquilo que oferecem de forma generosa à compreensão do indivíduo a respeito de

---

figurinha, que eu adoro. No meio, pusemos uma pequena escultura de uns dois palmos, que é uma espécie de cupido sem asas vertendo água por uma bilhazinha inclinada no ombro. E por baixo, um tanque retangular. Mas a fonte não é tão interessante quanto a sua história. Porque veio fazê-la um pedreiro (...) Contou-me sua história desde o nascimento até hoje (...)."A graça não residia na fonte, mas nas conversa s que teve com o pedreiro, que se mostrou um personagem interessante por suas ideias sobre justiça, trabalho e aspectos cosmológicos. Carta enviada por Cecília Meireles a Côrtes-Rodrigues em 27 agosto 1946. In: MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.43.

[299] O que Cecília não mencionou na correspondência ao amigo açoriano foi a possibilidade de Vieira da Silva ter ajudado a compor o painel e o banco em azulejos que o pedreiro erigia no jardim da casa de Cecília.A informação foi obtida em conversa informal com familiares da artista, em 2014, entretanto, não pode ser confirmada. Outra versão também não confirmada e colhida em conversa informal sugeria que os azulejos teriam sido realizados por Correia Dias. Cecília os teria guardado consigo.

[300] MEIRELES, Cecília. Jardins. In: *O que se diz e o que se entende* (crônicas). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980. p.115-117. Não foi possível identificar a datação e publicação original da crônica.

[301] Ibidem. p.116

[302]Em relação ao Rio de Janeiro, sua observação é interessante, pois demonstra a modificação arquitetônica da cidade: "Os jardins do Rio vão tristemente desaparecendo. As casas que os possuíam vão sendo substituídas por outras construções e cada palmo de terreno anda tão valorizado que é difícil encontrar quem o defenda para o domicilio de uma planta". Ibidem. p.116.

[303] Ibidem. p.116

[304] Ibidem. p.116

si mesmo: “a sensação de beleza, o sentimento de perfeição que residem na harmoniosa arquitetura das flores são lições para a vida humana.[305]” Dessa forma, assim como foi visto em sua lírica, “a observadora atenta (...) tira de tudo uma lição de vida[306]”, recorrendo aos sentidos (cor; perfume), sensações e sentimentos de forma transfiguradora, contaminando os jardins e as suas flores.

Em *Jardins de vista e de cheiro*[307], uma abordagem semelhante pode ser lida. No texto em questão, a cronista recorda os “tapetes”, isto é, a vegetação rasteira - plantas e flores - presentes nos jardins. Para ela, são “felizes” aqueles que podem sentar-se longamente “à beira de um desses tapetes onde o mundo se reduziu a jardim e o jardim a um sábio jogo de cores, certo e imortal.[308]” Assim como na crônica anterior, Cecília explorou no texto as impressões sensoriais e sinestésicas, que transitam entre metáforas concretas e abstratas, e compreendeu o jardim como uma síntese do mundo. *Jardins de vista e de cheiro* expõe de forma mais clara que *Jardins* como esse lugar é espaço privilegiado de contemplação, memória, fabulação e meditação:

> Jardim desenrolado em silêncio – pequeno paraíso no meio deste mundo só de guerras, o tapete [gramado florido do jardim] é um convite à meditação. Por ele se pode ir sempre mais longe, a lugares cada vez mais belos talvez porque o fantasma sombrio do homem não atravessa o esplendor desse divino isolamento[309].

No fragmento, o modo como a cronista refere-se ao jardim e à experiência humana remete novamente às reflexões identificadas na análise de sua lira, além de conferir ao espaço um aspecto sagrado: “paraíso” de “divino isolamento”, aonde só se chega ao deixar para trás as vicissitudes e tragédias humanas. No livro *Mar absoluto e outros poemas* há uma série de poemas, como uma segunda parte do livro, intitulada *Dias felizes*, em que o leitor também pode ler a fauna, flora e jardins transfigurados de Cecília[310]. O silêncio e a meditação, assim como a contemplação e a memória fabuladora, são caminhos que ajudam o passante, na

---

[305] Ibidem. p.116

[306] DAMASCENO. Op. Cit. p.24-26

[307] MEIRELES, Cecília. Jardins de vista e de cheiro. In: *Letras e Artes* – suplemento de a manhã. 21.09.1947. p. 1.

[308] Ibidem. p.1

[309] Ibidem. p.1

[310] Rónai, em seu artigo mencionado, também comenta essa série de poemas.

crônica ou nos poemas, a adentrar esse oásis e "ir sempre mais longe[311]", encontrando diferentes pessoas, tempos e lugares. Os jardins de Cecília, nessa perspectiva, são preciosos gatilhos para a transfiguração- espaços de ruptura com o cotidiano e abertura para o sagrado, o que é ainda mais simbólico nos difíceis anos da guerra. Também é possível perceber como as noções de silêncio, contemplação e meditação aproximam seus jardins daqueles de tradição oriental, impregnando ainda mais esses lugares e as suas transfigurações com sentidos sagrados e simbólicos.

A apropriação do imaginário oriental, para Cecília, não se circunscreveu à concepção dos jardins. Permeou toda a sua vida e obra, contaminando seu olhar e suas diferentes atuações, o que evidencia a relevância e constância que possuiu, ao longo de sua vida e de toda a sua diversificada trajetória profissional[312]. Sua relação com o orientalismo foi objeto de estudo para vários pesquisadores[313], demonstrando como Cecília aproximou-se dele em suas leituras, poemas, crônicas, traduções que realizou de autores e livros orientais, além de ter recorrido a essa tradição, de igual forma, para refletir sobre o indivíduo, sua formação e a compreensão de seu estar no mundo. Dessa forma, a tradição oriental e os imaginários que ela acomoda foram substanciais na vida e obra de Cecília, e foram plantados ainda na infância, conforme ela mesma comentou na crônica *"Meus orientes":*

> Como se cristalizou em mim esse sentimento de admiração emocionada por esses povos distantes, não é fácil de explicar em poucas linhas. Mas foi uma cristalização muito lenta dos primeiros tempos da infância. E lembro-me nitidamente desses antigos encontros, que me deixavam tão pensativa e interessada, antes mesmo que eu pudesse adivinhar, sequer, a sua significação[314].

---

[311] MEIRELES, Cecília. 1947. Op.Cit. p.1

[312] A lírica de Cecília está permeada pela filosofia e literatura orientais, desde as primeiras publicações da juventude. Destaque para *Poemas escritos na Índia*, de 1961. Como visto, o assunto também esteve presente em suas crônicas , como se lê também em *Oriente - ocidente, Uma voz no oriente, India Florida*. Em seus textos, de igual forma comentou a obra de aurores orientais, de origens e atuações distintas, desde o indiano Rabinan Tagore, de quem foi leitura e tradutora, até o japonês Lin Yutang e suas reflexões sobre a vida ocidental, que Cecília comentou, à luz do turismo e da educação.

[313] MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006. GOUVÊA, Leila. B.V. 2008; GOUVEIA, Margarida Maia, 2012; MARCHIORO, 2014; COSTA, Soraya Borges. Orientalismo na poesia de Cecília Meireles. In: Revele: *Revista Virtual dos Estudantes de Letras*. Faculdade de letras: Universidade Federal de Minas Gerais. N. 3 agosto de 2011. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele acesso: 21.04.2017. LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética. In. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, pp. 129-178. BOSI, 2003.

[314] MEIRELES, Cecília. 1980. Op. Cit .36

Os encontros aos quais se refere formam um relicário composto pelas histórias contadas pela avó açoriana, que, em linguagem náutica e camoniana, usava expressões que habitaram a imaginação da menina, como "cata, cata, que a viagem é para a Índia[315]". Nas figuras dos livros, a babá Pedrina lhe mostrava "o touro alado dos assírios[316]". Ela, que "sabia muito do oriente[317]", fazia chás, servidos em louças com ornamentações orientais: "palácios de louça vermelha[318]", onde a menina gostaria de morar. Os quimonos e suas sedas estampadas, os móveis de junco e os bibelôs nas casas "das pessoas amigas[319]" também foram recolhidos na infância, compondo os "orientes mais remotos[320]" que Cecília guardava, talvez como Vieira, em sua biblioteca simbólica e auto referencial, ou quem sabe em um jardim absoluto.

O interesse de Cecília pelo orientalismo, manifesto em sua obra, acabou por conduzi-la a um dos momentos mais significativos em sua trajetória, sua visita à Índia, em 1951. Ela foi convidada pelo primeiro-ministro Nehru para visitar o país e participar de um simpósio sobre a obra de Gandhi, que, assim como Buda e Confúcio, por exemplo, era admirado por Cecília. Meses depois da morte do líder pacifista indiano, ela escreveu *Elegia a Gandhi*. Ver seu poema traduzido no dialeto de origem do indiano teria sida uma de suas grandes emoções. Na Índia, ela recebeu ainda o título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Nova Deli, o que corrobora sua aproximação com o país, mas também com os outros orientes, mais "remotos"[321].

Quando analisou o trabalho de Vieira da Silva para a UFRRJ, Aguilar comentou que Heitor Grillo compartilhava com Cecília "a visão oriental do jardim como modo privilegiado de estar no mundo[322]". Como bem pontuou, o "encontro" entre Cecília e Heitor, "extrapola o matrimônio (...), designa antes a convergência de dois educadores em busca de

[315] Ibidem p.36

[316] Ibidem. p.37

[317] Ibidem.p.37

[318] Ibidem. p.38

[319] Ibidem. p.37

[320] Ibidem. p.37

[321] ZAGURY, Eliane. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. Op.Cit. 2001. p.LXV. O termo "remoto" foi retirado da crônica *Meus Orientes*. MEIRELES, Cecília. 1980. Op.Cit. p.37.

[322] AGUILA, 2007. Op.Cit.. p.23

aprimoramento do ensino como abertura de mundo[323]". No caso de Grillo, responsável pelo plano de obras das instalações no Km 47, sua formação humanista teria contribuído, segundo Aguilar, para a compreensão da "agricultura não do ponto de vista pragmático, mas como formação da paisagem, com o que implica de sabedoria e contemplação[324]", o que novamente relembra a paisagem de Schama, em que sentidos geológicos, econômicos e culturais convivem com os sentidos poéticos e simbólicos. Conforme mencionado, no caso de Cecília, a educação foi mais um de seus universos de interesse e atuação em que a influência oriental se manifestou, o que pode ter contribuído para adensar e ampliar a visão de Grillo a respeito da formação e contemplação da paisagem agrícola.

Como, para Cecília, os orientes foram muitos, os seus jardins também foram "fertilizados" por culturas e tempos distintos. A proximidade com a Índia, desde a infância, é exposta de forma clara por ela em *Meus orientes*. A postura contemplativa e meditativa que se verifica em crônica e que foi mencionada por Aguilar recorda por sua vez os conceitos dos jardins japoneses, influenciados pelos jardins chineses, cuja tradição remonta a 600 A.C. Tanto em um quanto em outro "A meditação foi o objetivo principal do jardim, em que o significado e o aporte da vida foram revelados[325]". O caráter revelador da flor observada por Cecília no jardim fomenta sua transfiguração com os propósitos dos jardins chineses e japoneses de fazer do local um espaço de meditação e reflexão que propicie essas revelações, a respeito de si mesmo e também da compreensão do mundo. É por isso que são espaços privilegiados, onde cada elemento e sua disposição possuem valor simbólico, remetendo à visão do ser humano sobre si, seu engenho e sua concepção de mundo. Os jardins chineses e japoneses ainda dividem com os jardins cecilianos, bem como com os persas, os sentidos simbólicos e sagrados do jardim como representação do "paraíso terrestre", conforme pode ser lido em *Jardins de cor e de cheiro*, ou lugar de revelações divinas, como ocorre nas duas crônicas de Cecília.

No trabalho para a UFRRJ, Vieira da Silva comunga com o casal de amigos alguns desses sentidos. As molduras em azulejo, que contornam as janelas laterais e as portas, enquadram o ambiente externo, estendendo a paisagem vista de dentro do salão; ao mesmo

---

[323] Ibidem. p. 23

[324] Ibidem. p.23

[325] LAURIE, Michael. *An Introduction to Landscape Archiecture*. 2ª edição. New Jersey: Ed. PTR Prentice Hall, 1986. p. 22

tempo, as molduras incorporam a paisagem externa como parte do painel, integrando-a ao espaço interno, de forma a contribuir para a confluência harmoniosa entre a ambiência interna e externa do salão. A ambiência externa também se prolonga no interior a partir dos temas presentes no painel. A fauna e a flora, o sol, bem como o domínio técnico da natureza, o trabalho humano e a colheita farta reverberam a paisagem que se prolongava no horizonte, onde esses termos e as questões agrícolas que alguns deles suscitam impregnavam as conversas, pesquisas e, posteriormente, aulas, nas novas instalações da instituição, que avançavam a todo vapor. No momento de pausa na jornada de trabalho, o funcionário, visitante ou estudante, poderia usufruir de um espaço que convidasse à contemplação, ao silêncio e à reflexão, cercado pela natureza.

A formação humanista de Grillo e suas visitas aos orientes cecilianos lançam luz sobre o sentido simbólico da paisagem agrícola brasileira e de sua contemplação. Segundo Michael laurie, em *An Introduction to Landscape Archiecture,* a revisão da própria história do design de paisagem começa com o surgimento e o desenvolvimento de sociedades baseadas na produção agrícola e na compreensão simbólica do universo, o que encontra respaldo nos jardins da antiguidade - babilônicos, egípcios e persas – bem como nos jardins chineses, japoneses e indianos[326]. No trabalho de Vieira, a inserção das molduras e os temas ressoam essa visão e a atuação de Grillo na instituição a qual seu nome estava associado. Já os "pequenos paraísos terrestres" de Cecília, visitados pelo companheiro, potencializam os sentidos simbólicos e sagrados que esses lugares possuem. No painel de Vieira, os dois sentidos (agrícola e simbólico) confluem, conciliando imaginários apropriados do universo individual de cada um e também de suas intercessões, de forma a retomar os próprios fundamentos que conduziram à concepção dos mais antigos jardins.

Como foi visto na primeira parte do capítulo, a centralidade da árvore, no painel de Vieira, seu pedestal, a colheita e a proposta de inserção de dois cavaleiros como seus guardiões recordam a simbologia da árvore, presente em muitos sistemas de crenças religiosas e livros sagrados. A árvore seria um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos ao longo dos tempos[327]. O taoísmo, na China; o Budismo, no Japão; e a mitologia judaico-cristã na Pérsia, por exemplo, nortearam alguns dos conceitos fundantes dos jardins que essas civilizações conceberam, e nas quais a árvore possui sentido simbólico. Foi embaixo de uma árvore, por exemplo, que Buda iluminou-se. Na epopeia de Gilgamesh, texto importante para

[326] LAURIE. Op. Cit. 15
[327] CHEVALIER; GHEERBRANT. Op.Cit. p.84

o budismo, o herói também encontra a árvore da imortalidade, e a colheita de seus frutos é positiva, como no painel de Vieira[328]. A bíblia, referência importante para a artista e também para Cecília, ecoa nos jardins persas, *cópias* do jardim do éden, mencionados no livro do Gênesis, no antigo testamento. No Éden, havia duas árvores principias: a árvore da vida, mencionada por Aguilar, e a árvore do conhecimento do bem e do mal e é a colheita do fruto dessa última que causa a expulsão de Adão e Eva do jardim paradisíaco.

Quando recordou o painel realizado no Brasil, a artista comentou a influência de um motivo oriental, reconheceu no trabalho um aspecto hierático e econômico - esse vinculado ao Brasil. O seu curto comentário, porém, não ofereceu subsídios que corroborassem plenamente os sentidos "cultivados" ao longo da análise. Vieira associou o orientalismo à laranja ("O assunto inspira-se, de certo modo, num motivo oriental: uma laranjeira[329]"). O fruto, que chegou à península ibérica ainda no período das grandes cruzadas, foi levado pelos árabes, para quem a fruta possui historicamente importante valor econômico, cultural e simbólico, sendo muitas vezes apropriado como elemento ornamental. Na cidade de Shiraz, no Irã, há um jardim, construído no século XIX, influenciado pela arquitetura dos jardins persas e dedicado exclusivamente a elas, o *Naranjestan*. O fruto, originário do leste asiático, passou pela África e Portugal, até que chegasse ao Brasil, que foi classificado por Vieira como "o país da laranja[330]", devido à sua importância econômica. Desse modo, na fala da artista, ao mesmo tempo em que a laranja é associada ao oriente, é também vinculada ao Brasil. A ambivalência da fruta expõe ainda o contato entre Brasil e Portugal, que promove a chegada da laranja ao país, no período das grandes navegações.

As laranjas de Vieira, assim como o mar e a flor de Cecília, começam a levantar sua "face espantosa[331]". Também são tuneis para outras pessoas, tempos e lugares. Diante das laranjas pintadas à pincel de marta, "afloram" os movimentos reais da fruta, do Oriente ao Brasil: um encontro que foi mediado por Portugal e que vigorava na economia agrícola brasileira. Ela encarna também a movimentação de Vieira, da Europa para o Brasil, onde encontrou uma amiga brasileira, submersa em imaginários brasileiros e portugueses que conduziram ao oriente, de onde veio a laranja e também o azulejo, que então unia ambas,

[328] OLIVEIRA, Fabio Falcão. História da religião: analisando a Epopeia de Gilgamesh e a mitologia genesiana. In: *Religare*. V.11 março de 2014. p.32-51.

[329] PHILIPI. Op.Cit. p. 54

[330] Ibidem. p.54

[331] MEIRELES, Cecília,2001. Op. Cit. p.451

portuguesa e brasileira, em torno do laranjal azul e branco, no km 47, onde esses lugares, pessoas e tempos longínquos acabaram por impregnar o olhar para a obra. O caráter hierático que a própria Vieira identificou no painel, e que foi comentado ao longo do capítulo, aproxima sua árvore frutífera daquelas de sentido simbólico e sagrado, como a fauna e a flora transfigurados nos jardins de Cecília, também embebidos em orientalismos. É nesse sentido que novamente o olhar ceciliano expande e ilumina os sentidos identificados no painel da artista, onde a laranjeira ocupa o centro do jardim divino. Seus frutos são compartilhados pelas duas meninas, (Cecília e Vieira?) que comungam, dessa maneira, seus sentidos cosmológicos, relevadores e transfiguradores, acomodados nas laranjas que apanham.

Imagem 38 - Meninas brincando de roda – Vieira da Silva - 1941

Fonte: CECÍLIA MEIRELES: a poética da educação/organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001[332]

Quando falou do painel a Anne Philipe, Vieira disse que só tomou consciência do motivo oriental depois de terminado o trabalho. Entretanto, é difícil pensar que em sem suas

[332] A obra consta na capa do livro: CECÍLIA MEIRELES: a poética da educação/organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001. Na contra-capa, lê-se: Imagem da Capa: “Meninas brincando com roda”, Vieira da Silva. Coleção Alexandre C. Teixeira.” , neto de Cecília.

pesquisas para o painel não tivesse recordado pelo menos sua tela *Meninas brincando em roda*, de 1941. No quadro, três árvores, que parecem laranjeiras, estão distribuídas pela superfície, de onde emergem quatro meninas. Elas estão entranhadas a pequenas quadrículas brancas, que, associadas à presença do azul, remetem prontamente à tradição azulejar portuguesa. Os pontilhados, linhas e inscrições gráficas recordam novamente os azulejos de figura avulsa. O assunto e a forma da tela lançam o espectador ao painel em azulejo e também ao seu tema central. Antes mesmo de figurar no refeitório dos estudantes, portanto, a laranjeira já havia servido de cenário para o encontro de quatro meninas, pintadas no Brasil. Na tela, três delas estão de pé, e uma está sentada, à extrema direita do quadro. A posição dessa última personagem sugere que pode estar empunhando um instrumento musical ou que tem as mãos unidas sobre os joelhos, como se estivesse chorando ou em oração.

A tela guarda ainda outras proximidades interessantes com o trabalho em azulejo realizado na UFRRJ. Para além do tema, as quadrículas em branco e o uso do azul recordam o formato e a visualidade de um painel em azulejos. Além disso, a pintura da moldura da tela cria um efeito geométrico que remete ao entorno das portas e janelas do salão que abriga o painel. Em ambos os casos, são diagonais a sugerirem a forma de um triângulo além da inserção dos círculos. Nas bordas, a artista pinta uma fina moldura em azul, definindo sua moldura na borda extrema da superfície disponível em seu cavalete. O azulejo é incorporado em tela, como assunto e também como elemento formal estruturante da composição, lançando as árvores e as meninas à mesma superfície plana. Os diferentes formatos, tonalidades e inscrições das quadrículas demonstram que a artista não pretendia necessariamente representar o elemento, mas se apropriar dele naquilo que pode oferecer à sua linguagem artística, interessada na exploração do espaço pictórico.

Em algum momento de sua trajetória, essa tela de Vieira da Silva passou a habitar uma das paredes da residência de Cecília. O quadro data de 1941 e pertence ao acervo de sua família[333]. Não se sabe se foi comprado por ela ou se teria sido presenteado por Vieira da Silva à amiga. Vieira comentou em depoimento ter deixado grande parte de suas obras no Brasil, com os amigos. Não foi possível precisar também quando isso aconteceu. De todo modo, o trânsito da obra alinhava mais uma ressonância. A presença dessa tela no acervo de Cecília não é fortuita e atesta mais uma vez como as trocas afetivas, intelectuais e artísticas entre elas estão impregnadas em trabalhos seus: em conjunto ou individuais. Ao mesmo

[333] Conforme indicado anteriormente, a informação consta no expediente do livro: “Coleção Alexandre Teixeira”, neto de Cecília.

tempo, a tela revela, através do olhar de Cecília, mais uma camada de compreensão simbólica do painel, arrematando outro ponto na trama que se tece em torno dele.

Meninas brincando de roda possivelmente foi exposta pelo polonês Miércio Askanazy, em 1944. Não se sabe se aquela teria sido a primeira vez que Cecília viu a tela ou se a roda pintada já teria inspirado o seu poema dedicado a Vieira, em 1942: *Roda de junho*. A galeria-livraria, de todo modo, foi cenário provável de seu contato com a obra, não só pela datação do quadro, que é anterior à exposição, mas também pelo que escreveu Cecília, na crônica em que narra seu passeio pelas obras de Vieira expostas pelo intelectual polonês. Diante de árvores pintadas pela artista, ela mencionou ter visto "os laranjais da nau catarineta[334]". Naquela exposição, além da tela de 1941, talvez uma outra obra de mesmo tema também pudesse ter sido exposta, fazendo o comentário oscilar entre duas obras. No quadro *La récolte*, de 1943 [Imagem 39], como no painel, duas meninas colhem frutos de uma árvore. Formalmente, as quadrículas novamente ressoam a tradição azulejar, embora, nessa tela, não esteja associada somente à bicromia. Pela data da tela, foi composta nos desdobramentos dos estudos para o painel, o que se percebe também pela disposição das meninas ao redor da árvore e pela inserção de diversos elementos, como o pássaro e a borboleta, na copa da árvore: de modo semelhante ao que se encontra, de modo mais complexo, no painel. Sobre ambas as telas, poderia igualmente ter recaído o olhar transfigurador ceciliano, que faz emergir o imaginário náutico e marítimo lusitano diante das terras que sustentam as laranjeiras.

[334] MEIRELES, Cecília. Passeio prodigioso. *A manhã*. Rio de Janeiro: 18.dez.1944 p.4

Imagem 39 - La récolte – Vieira da Silva – 1943

Oléo/tela 92 x 73 cm. Col.FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

No livro que dá nome ao naufrágio pintado por Vieira em 1944, *Historia Trágico-Marítima*, estaria uma história[335] que teria inspirado o popular poema de tradição oral *Nau catarineta*, que foi registrado pela primeira vez pelo escritor português Almeida Garrett. A viagem teria partido de Olinda, Brasil, com destino a Lisboa, em Portugal, no ano de 1565. O poema concentra, na primeira estrofe, o contexto inicial: uma embarcação navegava há mais de um ano e já não tinha mais provisões. Decide-se então tirar na sorte aquele que vai morrer para alimentar os outros. Perde o capitão-general. Nas estrofes seguintes, para esquivar-se de seu destino cruel e pecaminoso aos olhos da fé cristã. Pede ao gajeiro que suba no mastro em busca das terras de Espanha, areias de Portugal. À primeira mirada, o gajeiro não vê terras, mas sim sete espadas evocando a morte do capitão-general. Ameaçado, o capital pede a ele que suba mais em busca de terra firme. É então que o gajeiro vê as terras:

Vai mais acima, gajeiro, sobe no topo real
Vê, se vês terras de Espanha, gajeiro, e areias de Portugal

[335] A viagem da nau Santo Antonio, que saiu de Olinda, no Brasil, em 1565, com destino a Lisboa, era chefiada por Jorge de Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco.

- Alvíssaras, Capitão, meu Capitão-General
Já vejo terras de Espanha, areias de Portugal
Enxergo mais três donzelas debaixo de um laranjal
Uma sentada a coser, outra na roca a fiar
A mais mocinha de todas está no meio a chorar[336]

Os laranjais, símbolo de prosperidade, associam-se aqui à tradição portuguesa. Estão na terra onde o sujeito vê as três filhas do capitão-general. É mesmo possível que Cecília tenha visto aquela que chora sentada à extrema direita, na tela de Vieira. Para se salvar da fome mortífera de seus companheiros, propõe o capitão-general o casamento com a mais formosa das filhas, oferece seu cavalo e embarcação. Todas as ofertas são rejeitadas porque o marujo no alto do mastro se assume como o diabo travestido, que foi tentar o capitão para que vendesse sua alma em troca da salvação. O capitão não aceita a proposta demoníaca, rejeita o diabo e atira-se em seguida ao mar. Por não ter cedido à tentação, é acolhido por um anjo, que o insere novamente no barco, que chega ao destino final com seus tripulantes sãos e salvos.

Essa narrativa é tão interessante e didática quanto os relatos de naufrágio, no sentido de relembrar a importância de se temer e respeitar as leis divinas, o que proverá a salvação. Naqueles relatos, ficaram evidentes as consequências das ambições e dos pecados humanos. Na tradição oral, ocorre o oposto. O tema é abordado de forma positiva e fabuladora. É o mesmo imaginário, entretanto, o que ancora a *História trágico-marítima* e a *nau catarineta*[337]. Como visto, ele movimenta-se entre os naufrágios reais e os imaginados, ouvidos e lidos, a respeito das grandes navegações portuguesas do século XVI. Enquanto no naufrágio pintado por Vieira, os imaginários pendem para as ambições e fraquezas humanas, o olhar de Cecília para os laranjais, bem como para o mar, é mais positivo. O eu lírico ceciliano sente-se compelido à ilusão grande do mar e a cronista vê os laranjais que indicavam terra firme à qual os homens chegaram sãos e salvos.

A predisposição de Cecília para enxergar laranjais de tradição portuguesa nas telas de Vieira pode estar vinculada não só à sua biblioteca lusitana, mas também à atividade econômica dos seus antepassados açorianos. Em carta ao amigo Côrtes-Rodrigues, Cecília

[336] GARRETT, Almeida. Romanceiro. Edição revista e prefaciada por Fernando Castro Pires de Lima, vol. I, II e III. Porto: FNAT, 1963. p.54. Disponível em: https://www.unisantos.br/edul/public/pdf/romanceiro_vol3.pdf

[337] Consultar: WILLMER, Rheia Sílvia. Nau Catarineta: da jornada marítima à literatura infanto-juvenil. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

comentou "não ser mais que um subproduto da laranja[338]". O bisavô materno era plantador e exportador da fruta. Partiram para o Brasil depois que uma praga comprometeu a safra, fazendo a família acumular dívidas e impostos. Os naufrágios, mencionados no capítulo anterior, parecem ter sido metafóricos, mas nem por isso menos penosos. O curioso no comentário de Cecília é que ela vincula a compreensão de si mesma e de sua história ao fruto que figura no painel da artista, realizado tão longe dos remotos laranjais lusitanos, então memória e fabulação. A laranja, como o barco, transfigura-se em retrato cifrado, tanto de Cecília quanto de sua relação com Vieira, acomodando suas histórias e os trânsitos reais e metafóricos.

A aproximação que Cecília estabelece entre os laranjais expostos, pintados pela artista, e o imaginário náutico e marítimo da tradição popular portuguesa tece uma trama labiríntica entre os trabalhos conhecidos até então. O livro *História Trágico-Marítima* foi incorporado como título do quadro em que a artista pinta um naufrágio eminente em 1944. Essa tela pode ter sido exposta na Galeria- Livraria de Askanazy, também em 1944, ao lado de duas outras telas em que Cecília parece ter encontrado ressonâncias com o título lido, criando proximidades simbólicas entre esses trabalhos e estendendo-as, por consequência, ao tema central do painel, onde a laranjeira é novamente incorporada, juntamente com duas meninas. Cecília transfigura as árvores com seu olhar de navegante, que avista as terras do alto do mastro nos versos medievais portugueses. O mesmo olhar transfigurador, por extensão, acaba sendo oferecido ao visitante do salão, novamente diante das meninas e dos laranjais. Nesse movimento, a observação de Cecília para as telas impregna o tema central do painel em azulejo, adensando ainda mais a simbologia de sua colheita. Os sentidos hieráticos identificados no painel, por sua vez, impregnam, como salsugem marinha, as telas expostas na livraria-galeria de Askansy, transitando entre os trabalhos os mesmos sentidos divinos e figurados. À luz do jardim oriental de Cecília, visitado por Grillo e por Vieira, esses sentidos sagrados e simbólicos se adensam ainda mais, tanto na tela quanto no painel. Os laranjais reais, por sua vez, arrastaram suas raízes do oriente até o Brasil, pararam em Portugal, onde contribuíram para que a nau lusitana reconhecesse, ainda do mar, as suas terras, o seu destino, as suas filhas, os seus frutos. No Brasil, Cecília era a última flor murcha dos laranjais açorianos. Casou-se com um agrônomo responsável por manter o fruto como um importante

[338] Carta de Cecília enviada a Côrtes- Rodrigues em 01 jul.1946. in: MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit.p.24.

comodity nacional. A essa altura, não seria nada estranho que também houvesse em seu jardim um cheiroso laranjal.

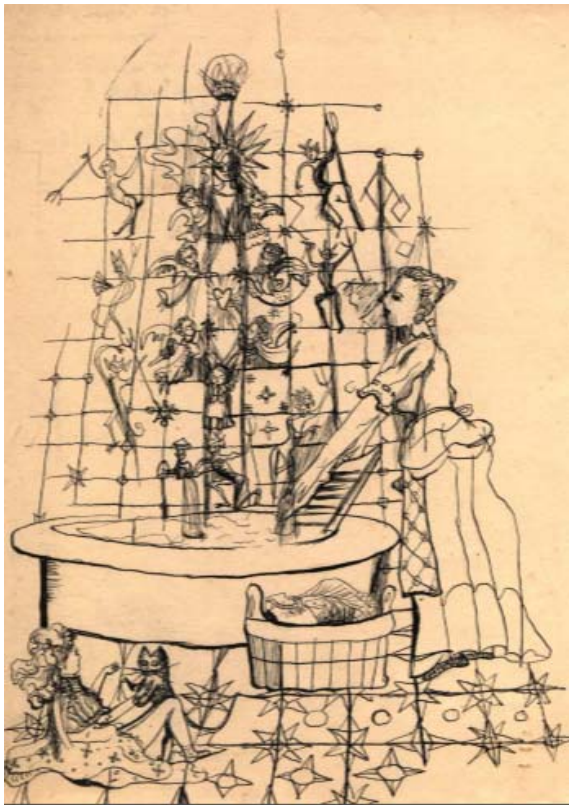
Conforme mencionado, além da laranja, há outra referência de origem oriental transitando entre as telas e o painel: o azulejo. No painel, ele é o suporte, o meio, enquanto nas telas é apropriado como elemento formal estruturante. Também como a laranja, chegou ao Brasil por mediação da tradição portuguesa, até que alcançasse enfim, em 1946, o jardim de Cecília, no Cosme Velho. No acervo da FASVS, consta uma série de seis desenhos a nanquim e um guache, datados entre 1940-1947, com o título *Souvenir de Cecília*. O trabalho, que será analisado mais extensamente no terceiro capítulo, aborda a infância de Cecília Meireles, narrada no livro *Olhinhos de Gato*. Em duas das seis imagens que Vieira realizou a partir da narrativa, vê-se a menina acompanhando o trabalho doméstico de Maria Maruca, a ajudante de sua avó, com que ela foi viver, depois da morte prematura de seus pais e irmãos. Apesar de a narrativa ceciliana não mencionar o azulejo, mas sim um tanque e uma tina, a artista o desenha no jardim da infância de Cecília, vinculando-a a esse elemento. Ao ilustrar o jardim da infância de Cecília, Vieira desenhou azulejos, como se eles habitassem o imaginário da menina da mesma forma que as sedas estampadas, bibelôs, flores e móveis e as laranjeiras[339], fazendo parte do relicário fabulador da criança de influência lusitana.

[339] "Tão bom! A água do tanque vem vindo por um trilho esverdiadinho. Passa pelo pé da laranjeira, arredonda-se entre as pedras, goteja, segue, some-se pelo chão. MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1980. p.119.

Imagem 40 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947

Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Imagem 41 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947



Tinta da China/papel 24 cm x 16,5 cm Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Na segunda imagem [Imagem 41], Maria Maruca lava a roupa na tina e "recita para OLHINHOS DE GATO, que a observa em silêncio[340]":

Quando Deus era Padre nosso pequenino
menino,
Sete anjinhos a rezar,
Sete demônios a tentar,
O senhor é o meu padrinho,
A senhora é a minha madrinha,
Que me pôs a mão na testa,
Para que o pecado não me impeça.

A presença da cantiga religiosa e protetora faz parte do intuito da narrativa de incorporar a cultura material e as tradições folclóricas do contexto através de seus personagens. Na situação narrada, falava-se das crenças, superstições, religiões e do sobrenatural. A cantiga era uma proteção de Maria Maruca, que temia mandingas e mal

[340] Ibidem. p. 34

olhados. Vieira, em sua ilustração, incorpora a oração cantada como tema de um painel em azulejos, inserido por ela no espaço da infância de Cecília: a menina que olha de forma silenciosa e fabuladora. Na imagem, a cabeça de Maria Maruca parece estar enquadrada no painel. A sua postura e o desenho dos braços também causam impressão semelhante, além do fato de haver o desenho de um diabo voltado para ela, na altura de seus braços, interagindo com sua figura. A sinuosidade das linhas que compõem a cabeça, o dorso e a saia da mulher parecem definir ao mesmo tempo os limites da imagem e também os de um grande painel. As duas linhas na vertical que desenham o meio da saia estão levemente inclinadas à esquerda. Com isso, o olhar que parte da parte inferior direita e acompanha o desenho da mulher até a sua cabeça, terá a sensação de que assunto e forma se fundiram, lançando mulher e painel à mesma superfície. O formato arredondado da tina, repetido em escala menor no cesto, recupera o aprofundamento da imagem, o que ocorre também através da inclinação dos braços da mulher e das linhas que desenham a tina.

A primeira imagem [Imagem 40] faz recordar o que contava a narradora a respeito da aridez do jardim antes da visita do jardineiro: "na beira do tanque, pousam vasos de barro, com alecrim, manjerico, tinhorões. Orvalham-se diariamente. (...) Mas não passam daquilo. (...) na mesma beira de tanque está pousado o vaso com o craveiro. Vaso de flores hirtas, onde sempre se espera e nunca vem uma flor. A menina olhava, pensativa.[341]" No canto do tanque, o desenho de Maria Maruca e OLHINHOS DE GATO causam efeito semelhante ao da imagem anterior. É possível observar no desenho da mulher a mesma incorporação de seus traços ao desenho que compõe o painel ao fundo. Nessa imagem, o efeito torna-se ainda mais evidente. No desenho do cesto sobre a cabeça da mulher, há linhas verticais e horizontais que definem também o painel, que segue seu curso com o traçado das linhas, tornando o cesto e as frutas parte de sua composição. Incorporação semelhante ocorre acima do cesto, no desenho das folhas. As mais próximas ao cesto parecem parte do painel, como se os frutos ainda estivessem na árvore. À medida que o olhar acompanha a trajetória reversa da árvore, o desenho se descola do painel, criando, em linha diagonal ao tanque, a percepção da profundidade. Tanto no desenho da mulher quanto no da menina, alguns limites são traçados na mesma linha que define também os limites entre os azulejos. Isso pode ser visto na linha escura da cintura da mulher e nas linhas horizontais no vestido da menina, no limite entre o seu braço e o vestido, além de suas mãos.

[341] Ibidem. p.56

Nas duas imagens, o azulejo é novamente incorporado como elemento formal, expressivo em seu efeito geométrico, o que contribui para estruturar o espaço pictórico. Em torno dos traços que lhe definem, assunto e forma parecem se fundir, lançando o espectador à superfície, mas com elementos que lhe permitam resgatar a profundidade, o que organiza o movimento do olhar em ambos os trabalhos. Além de elemento formal, o azulejo é também elemento simbólico posto que a narrativa à qual os desenhos se referem não os menciona. Vieira, ao desenhar a infância de Cecília, insere-o. Na primeira imagem [Imagem 40], há inclusive aspectos que recordam o painel do jardim de Cecília, feito em azulejos de figura avulsa. Na parte inferior, à esquerda, alguns azulejos da lateral do tanque ressoam os azulejos de figura avulsa que constam no painel da residência de Cecília. Em seu jardim, aparentemente não há azulejos nas laterais do tanque, somente nas bordas e no painel. Não foi possível apurar se na residência da infância de Cecília haveria um tanque decorado com azulejos ao qual o desenho de Vieira e o tanque do jardim do Cosme velho fizessem referência. O que se pode verificar é a incorporação do azulejo, por parte de Vieira da Silva, à memória sobre a infância de Cecília e ao seu primeiro espaço de formação, simbolicamente representado no jardim. Nesse sentido, a artista cria um cenário comum à sua própria formação, igualmente fomentada pela tradição lusitana, da qual os azulejos faziam. Em certo sentido, o desenho pontua, segundo o olhar de Vieira, a presença daquela tradição também no repertório visual estético e cultural de formação de Cecília. Os desenhos, desse modo, estabelecem aproximações entre duas infâncias, ainda que separadas por um oceano e por quase uma década.

Para Vieira da Silva, o contato com o azulejo na infância e juventude lisboeta foi diário. Além de ter acesso à vasta tradição azulejar de seu país na capital, Vieira também visitou com frequência o Palácio Nacional da Vila de Sintra, onde podia ver as sereias e ter acesso, a um só tempo, a parte considerável da história do azulejo em Portugal. Alguns de seus críticos vão associar a quadrícula, recorrente em sua pintura no pós-guerra, ao azulejo português[342], o que sugere a relevância da observação desse elemento na formação do olhar da artista. Para Cecília, a proximidade com o azulejo ocorreu por outras vias. Ela pode ter sido fruto da memória afetiva da casa da infância, da neta de açorianos, como certamente é lembrança da arquitetura portuguesa, que havia conhecido de perto em 1934, com o seu primeiro marido, Fernando Correia Dias, que seguramente foi importante para o interesse e

[342] A questão será retomada na primeira parte do terceiro capítulo.

aproximação de Cecília com a cerâmica e com os azulejos. Correia Dias dedicou-se à cerâmica marajoara, na confecção de vasos, pratos, urnas funerárias e também azulejos inspirados no padrão geométrico daquela tradição indígena. Em 1930, fazia azulejos de padrão para Companhia Nacional do Azulejo e projetou uma interferência arquitetônica na propriedade de Guilherme Guinle. Em seu trabalho, situado no jardim da residência, há uma fonte com um muiraquitã, evocando no trabalho narrativas mitológicas sobre o Brasil e as amazonas. Dessa forma, estava no horizonte de interesse de Cecília, tanto a tradição azulejar portuguesa quanto a brasileira, não só por seus aspectos estéticos, mas também simbólicos e culturais[343].

Nesse sentido, é possível que o convite para que Vieira realizasse um painel de azulejos tivesse partido de Cecília, devido ao seu interesse e aos indícios de aproximação com o material. Alguns deles eram compartilhados com a artista, de origem portuguesa, que ajudaria Cecília a escavar novos tuneis através dos quais pudesse se aproximar desse elemento e dos diversos interesses que ele havia lhe despertado. Para Vieira, os azulejos até então haviam sido apropriados como elemento temático e formal em sua pintura. O contato com Cecília lhe propiciou novos olhares para o material, tanto pelo conhecimento da obra de Correia Dias e de seu contexto quanto pela possibilidade de executar um trabalho em um meio novo, sob demanda de um órgão público. É importante pontuar que o painel foi a primeira encomenda pública executada pela artista, considerando que o regime salazarista rejeitou o seu trabalho para a Exposição do Mundo Português, em 1940.

Dessa forma, a interferência de Cecília, ecoando longe ou perto, viabilizou a realização da única obra em azulejo realizada pela artista nessas proporções e sob a contratação de um órgão publico federal. Ao executar o seu painel, Vieira da Silva também aproximou-se de Cecília, compartilhando valores e referências, vislumbrados no seu contato com o casal de amigos brasileiros e nos assuntos que brotavam em torno do "empreendimento ciclópico[344]". Alguns desses assuntos, como os azulejos e as laranjas, permearam ainda muitas de suas conversas, no jardim do Cosme Velho e na da Pensão Internacional, cavando nesses lugares os tuneis transfiguradores que conduziram cada vez mais longe, e que evidenciaram a

[343] PEREIRA, Amanda Reis Tavares. A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm

[344] MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.4

movimentação das ressonâncias. O azulejo e a laranja reverberaram em vibrações distintas aspectos importantes dessa amizade, como os deslocamentos do Brasil ao oriente e seus - históricos, econômicos e culturais, sendo eles reais e/ou figurados - e a transfiguração divina e/ou simbólica desses elementos até em retratos cifrados dessa relação, sintetizando, como o caramujo, aspectos importantes de uma espécie de mitologia compartilhada a partir de um olhar transfigurador.

2.3 **Do ornamento ao revestimento: o que reluz sobre a superfície esmaltada?**

Imagem 42 - Estação de metrô Cidade Universitária - Vieira da Silva - Lisboa - 1988

Fonte: Fotografia retirada por Sofia Andrade, em novenbro de 2015.

Imagem 43 - Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa - 1988

Fonte: Fotografia retirada por Sofia Andrade, em novenbro de 2015.

Imagem 44 - Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa -1988

Fonte: Fotografia retirada por Sofia Andrade, em novenbro de 2015.

Em Lisboa, todo aquele que desembarcar na estação de metrô Cidade Universitária, ao deixar o vagão, vai se deparar com painéis e interferências assinados por Vieira da Silva, na cobertura parietal em azulejos, que reveste todo o lugar. No fim das plataformas, de cada um dos lados, a arquitetura vertical da capital portuguesa emerge em diferentes tons de azul, que criam efeito aquarelado no desenho, que reduz as construções aos seus esquemas geométricos principais. Nas paredes perpendiculares a essas, em cada lado, também há interferências sobre os azulejos nas quais é possível reconhecer a incorporação do aspecto formal do elemento, tal como foi visto em outros trabalhos, como *Meninas em roda* e *La recólte*. De um lado da estação, há um painel organizado em diagonais que conferem ritmo à observação de retângulos pintados em azul, além das figuras de sóis, laranjas, peixes e ânforas, como se fosse um painel de azulejos de figura avulsa. No centro, há, ao que parece, o desenho de um boi. O conjunto de nove azulejos que encerra essa imagem central cria um efeito de profundidade, que não será visto em outra parte do painel. O traçado diagonal das linhas sob os pés do animal, que acompanha os sentidos diagonais do mural, aprofundam a perspectiva, criando um efeito interessante no painel.

Imagem 45 - Painel assinado por Vieira da Silva – Plataforma de embarque: Estação de metrô Cidade Universitária, Lisboa

Fonte: Fotografia retirada por Sofia Andrade, em novembro de 2015.

O passageiro que porventura conheça o painel no antigo Km 47 vai reconhecer na estação de metrô alguns dos elementos figurativos que o compõem, como o sol, a laranja, o peixe, a quadrícula azul e o efeito geométrico. Diferente do painel feito no Brasil, as intervenções realizadas no metrô recorrem a outras cores, além do azul e do branco. Em um dos painéis laterais [magem 45], em que esses elementos aparecem, os sóis, as inscrições gráficas, a sereia e os peixes foram pintados em preto sob o fundo claro, com contornos em bege que simulam a forma do azulejo. Os tons alaranjados que definem os círculos é que permitem inferir a presença da fruta, que estava no painel de 1943, como as quadrículas de efeito geométrico, que, no revestimento da estação lisboeta, foram pintadas com menos variações de azul.

Esses elementos estão organizados de forma distinta nos dois trabalhos. Em Lisboa [Imagem 45], foram pintados como os azulejos de figura avulsa, em que cada quadrícula apresenta um tema próprio. No painel [Imagem 28], esses elementos estão mais distantes um do outro. Os peixes, que possuem olhos tão grandes como os vistos no metrô, estão na ornamentação circular, acima da cabeça do homem. Nadando em círculo, eles emolduram a cena e guardam os ovos e o peixe prenhe. O sol, único no painel, também possui olhos atentos e videntes como os peixes. Está na ornamentação acima da porta principal e é em tamanho maior que os peixes, diferente do revestimento do metrô lisboeta, em que são muitos e estão na mesma proporção que as demais figuras. A laranja está na árvore central. Assim como no painel lisboeta [Imagem 45], os frutos são muitos. Estão contornados em azul, sob o fundo branco ou em tons claros de azul.

Estando presente no revestimento em azulejo, em Lisboa, quase trinta anos depois do painel do horizonte agrícola brasileiro, esses elementos figurativos carregam consigo densas ressonâncias do encontro de Vieira com Cecília e também com Grillo. Eles podem se transfigurar, conduzindo o observador-transeunte por diferentes túneis que ligam uma a outra: o caminho poético e marítimo da tradição portuguesa; a rota orientalista e hierática dos jardins e o km 47, trajetória que passa pela cultura e economia brasileiras. O painel também transfigura-se em um jogo de retratos cifrados, tanto na laranja e no azulejo quanto na sereia, que evoca novamente a confraria marítima e náutica que as aproximou. A presença do que poderia ser uma lua faz pensar também se ali não estariam os dois casais: o bicho-sol e o bicho-lua, e Heitor e Cecília, ambos na laranja e ela, assim como Vieira, incrustada também na pequena sereia.

Há ainda outra reminiscência dos anos de exílio na estação de metrô. Na parede acima do vão central [Imagem 42], por onde correm as embarcações, foi transposta a sua tela *Le metro*, realizada em 1940, no Brasil[345]. Recebeu também o título de *Abrigo anti aéreo*, remetendo ao lugar pintado como espaço de refúgio durante os bombardeios da guerra. De um dos lados, a tela está inteira, do outro, estão fragmentos dela, intercalados com espaços em azulejos brancos. Assim como nos painéis da plataforma, a tela transposta incorpora o azulejo como elemento formal, tendo sido *Le metro* um de seus primeiros trabalhos em torno dessa apropriação. Na parte superior da estação, há ainda desenhos em azul cobalto, de corujas de diferentes tamanhos, olhos e azulejos, trabalhados geometricamente também em azul. Já do lado de fora, o passante ainda vê um painel assinado pela artista em que a cidade novamente aparece assim como o seu revestimento azulejar.

A estação que contém o trabalho de Vieira foi inaugurada em 1988 e, naquela ocasião, foram abertas também mais três novas estações, todas com o mesmo revestimento, contendo igualmente trabalhos assinados por artistas portugueses. Os novos desembarques, na verdade, deram sequência à iniciativa do Metropolitano Lisboa que, desde suas primeiras estações, na década de 1950, optou pelo revestimento parietal em azulejos, devido ao seu baixo custo e à possibilidade de oferecer no aspecto sombrio dos subterrâneos uma experiência também estética. A utilização desse elemento como revestimento também foi influenciada pela apropriação do azulejo na Arquitetura Moderna Brasileira. O pavilhão do Brasil na Exposição de Nova Iorque, em 1939,A exposição Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942, realizada no MoMa, em 1943, em Nova Iorque, e também o III Congresso da União Internacional dos Arquitetos em Lisboa, em 1953, foram importantes para a difusão, em Portugal, da arquitetura brasileira e da apropriação que fazia do azulejo, o que reverberou na arquitetura lusitana[346].

O azulejo, assim como o trabalho de Vieira nesse meio, com seus peixes, sois, laranjas e azuis, escavam mais um túnel, saindo agora do Brasil em direção a Portugal, dando a ver o trânsito das trocas afetivas, artísticas e simbólicas entre Cecília e Vieira bem como os

---

[345] Essa foi uma das telas reproduzidas no periódico Argentino *Arturo*, no qual Torres-García elogiou a obra de Vieira. Consultar introdução. p. 34.

[346]OLIVEIRA, Luísa Soares. 1974-2000: Arte em cerâmica contemporânea de autor em Portugal. In: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. In: Catálogo da exposição: *O azulejo em Portugal*. RODRIGES, Ana Maria (org). Com textos de: ALMEIDA, Ana; HENRIQUES, Paulo; OLIVEIRA, Luísa Soares; RODRIGUES, Antônio; SOUTO, Maria Helena; TOUSSAINT, Michel. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Edições INAPA, 2000. p.169-180.

trânsitos arquitetônicos entre Brasil e Portugal. No exílio, o painel habitava uma arquitetura influenciada pela tradição portuguesa das casas senhorias, na qual o azulejo foi apropriado como ornamento. Em Lisboa, o uso do azulejo como revestimento, tal como na estação, foi desdobramento da apropriação do elemento proposta pela Arquitetura Moderna Brasileira. Nos dois lugares, as laranjas pintadas sob a superfície esmaltada, a qual se somam outros elementos figurativos e geométricos, ajudam a contar essa história e seus trajetos - *fruto* dos encontros entre Cecília e Vieira.

Nas onze primeiras estações, inauguradas em 1959, há revestimentos assinados pela artista e ceramista Maria Keil. A estação que contém o trabalho de Vieira faz parte da primeira extensão dessa rede, conforme mencionado anteriormente. Além da artista, foram convidados os Eduardo Nery**,** Júlio Pomar, Rolando Sá Nogueira e Manuel Cargaleiro. Na estação que dá acesso à Universidade de Lisboa, os desenhos são assinados por Vieira da Silva, mas foram transpostos para o azulejo por Manuel Cargaleiro[347]. Nesse sentido é que se afirma que o painel realizado no Rio de Janeiro, em 1943, foi de fato o único feito pela artista, pois, no projeto para o metrô lisboeta, sua contribuição não incluiu o contato direto com o azulejo.

O mesmo ocorreu na estação do Rato, próxima à fundação que leva o nome da artista. Nela, também há um painel assinado por Vieira, transposto por Cargaleiro. Em 1987, ela foi a Portugal e acompanhou parte da transposição. Àquela altura, Vieira já era viúva há dois anos e pouco viajava. Na ocasião da visita a Portugal, confessou estar ali "como o homem da máscara de ferro. Vocês não veem a máscara, mas ela está aqui, para ninguém me ver[348]". A perda do seu companheiro, também em muitos sentidos, além da idade avançada, comprometia o seu envolvimento com o trabalho. No painel realizado no Brasil, o contexto e o tempo eram outros. A artista trabalhou diretamente sobre o material, embasando-se em seus estudos preparatórios. Ela provavelmente acompanhou também as obras do edifício que guarda seu trabalho no convívio com Cecília e Heitor, que poderiam lhe narrar episódios daquele "empreendimento ciclópico[349]".

---

[347] PHILIPI. Op.Cit. p. 97.

[348] VIEIRA DA SILVA.2010. Op.Cit. p.97

[349] MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.4.

Imagem 46 – Painel Estrelas-do-mar e peixes – Pórtico do prédio do Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro – Candido Portinari – 1942

Fonte: https://argosfoto.photoshelter.com/image/I0000Ki4T_tm.nmU

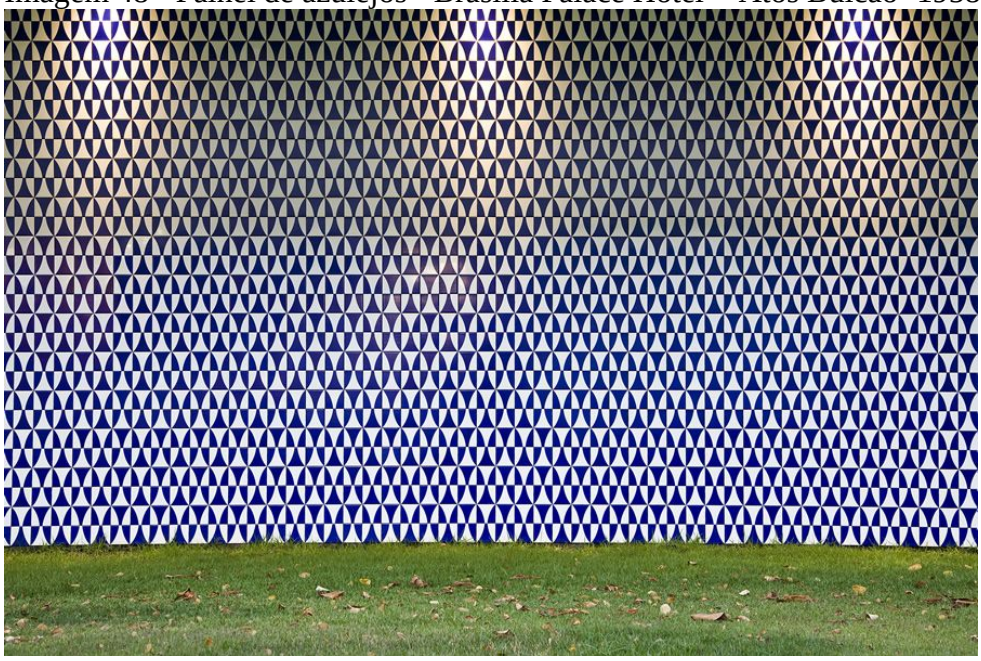
Imagem 47 – Fachada frontal da Igreja de São Fracncisco, Pampulha, Belo Horizonte – Candido Portinari - Projetado em 1942

Fonte: https://www.flickr.com/photos/fpizarro/5596078226

Ainda nos anos que correspondem à estadia de Vieira no Brasil, bem como nas décadas seguintes, outros artistas também trabalharam com o azulejo no país, mas

impulsionados pelas novas demandas da Arte e Arquitetura Modernas e não pelo Neocolonial, como Vieira. Candido Portinari foi nome importante, sobretudo em obras públicas significativas, como o prédio do Ministério de Educação e Saúde (MES) [Imagem 46], no Rio de Janeiro, e a Igreja de São Francisco [Imagem 47], em Belo Horizonte. No círculo frequentado por Vieira da Silva, Athos Bulcão foi nome importante nessa seara. No mesmo ano de 1943, Oscar Niemayer lhe convidou para realizar um projeto de azulejos externos para a obra do Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra que não foi finalizada, mas sinalizava a demanda pública do novo paradigma arquitetônico.

Imagem 48 - Painel de azulejos - Brasília Palace Hotel - Atos Bulcão- 1958



Fonte: http://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=53

Ao longo dos anos de Vieira no Brasil, Athos Bulcão colaborou com Portinari na execução do projeto para a igreja da Pampulha [Imagem 47], na capital mineira, que tinha então como prefeito Juscelino Kubistchek. Também na nova capital federal, na década seguinte, o trabalho do artista esteve presente, consolidando seu nome no âmbito da azulejaria moderna brasileira [Imagem 48][350]. Djanira, também próxima a Vieira, realizou, já na década

[350] Em artigo, Marília Panitz menciona a proximidade de Athos Bulcão com Candido Portinari, mas relembra também o seu contato com Vieira da Silva e modo como esse convívio influenciaria seu trabalho: “Athos Bulcão aprende com ele [Portinari]. Mas não podemos nos esquecer que o jovem artista também frequenta os encontros de intelectuais e artistas na casa de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes (exilados no Brasil em função

de 1950, um trabalho em azulejos [Imagem 49], também em bicromia, como Vieira e muitos dos trabalhos de Athos Bulcão. A obra da artista brasileira foi concebida para revestir um dos espaços entre os vãos do túnel Santa Bárbara, inaugurado em 1964, e que liga as zonas norte e sul da cidade. O trabalho, que homenageia os doze trabalhadores mortos durante um acidente nas obras, foi removido para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde permanece exposto.

Imagem 49 – Painel de azulejos realizado por Djanira - 1958

Fonte: https://archive.is/uaquB

No Rio de Janeiro, os azulejos de Vieira foram queimados pela Fábrica de Cerâmica Klabin[351], mais um empreendimento da Klabin Irmãos & Cia, que atuava inicialmente no ramo da indústria papeleira. Em 1931, haviam comprado a Manufatura Nacional de Porcelanas, de propriedade do Visconde de Morais[352]. Os azulejos para as obras do MES, por sua vez, não foram feitos na mesma empresa, e sim na Osiarte, sediada em São Paulo, que foi responsável também pela execução dos azulejos para a Igreja de São Francisco, em Belo

---

da Segunda Guerra Mundial). Com eles, Athos exercita a forma que tende à abstração, a certa geometria subvertida, tensionando a ortogonalidade pela via da modulação em curvas." PANITZ, Marília in: Catálogo da exposição *Azulejos em Brasília, azulejos em Lisboa : Athos Bulcão e a tradição da azulejaria barroca*. Valéria Maria Lopes Cabral, Rosanalha Martins, Marília Panitz (org). Brasília : Fundação Athos Bulcão, 2013. p.2-3. Disponível em: http://www.fundathos.org.br/arquivos/Cat%C3%A1logo%20Athosmiolo.pdf

[351] A informação foi obtida com a pesquisadora e restauradora Renata Monezzi, que trabalhou no trabalho de restauro do painel.

[352] PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no Mundo*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 1958. p.67

Horizonte. A empresa foi fundada pelo artista Paulo Rossi Osir, em 1940, como desdobramento das novas demandas. Com Osir, trabalharam os pintores Mario Zanini, Hilde Weber, Alfredo Volpi, Gerda Brentani, Virginia Artigas, Cesar Lacanna, Frans Krajcberg, Ernesto de Fiori e Ottone Zorlini, que integraram o chamado Grupo Santa Helena. Além de obras públicas, vinculadas à Arquitetura Moderna, a empresa realizava também obras residenciais, não propriamente alinhadas à nova proposta arquitetônica, conforme constava no papel de carta da Osiarte:

> A Osirarte está executando atualmente os azulejos para as fachadas no nosso Ministério da Educação e Saúde do Rio e acha-se em condições de executar qualquer encomenda, como painéis, decorações para banheiros, lareiras, fontes, padrões para revestimento de fachadas a gosto dos senhores arquitetos e particulares[353].

A empresa realizava ainda pequenas composições em azulejos (geralmente 4 ou 16 peças) ou peças avulsas destinadas à decoração residencial[354], expandindo sua atuação e a inserção do azulejo na arquitetura brasileira. Na década de 1940, realizava exposições em São Paulo com os seus padrões em azulejos para a divulgação do trabalho da empresa: iniciativa que lhe rendeu bons negócios. No artigo *Arte para todos: a produção "Made in Brasil" da Osirarte*, Rafael Alves Pinto Junior mencionou uma crítica de Rubem Braga à exposição. Não foi possível checar a fonte e endossar que as palavras sejam mesmo do cronista[355], mas, de todo modo, a citação aponta um movimento interessante refletindo sobre a superfície azulejar:

> As pessoas que podem, encomendam composições de 4, 6, 9 e 12, até 63 azulejos para quadro, mesa ou painéis. As outras compram quadros de 1 só azulejo, de 20 a 130 mil réis. O pitoresco livro vendas acusa um belo movimento. *O fato de serem numerosas as mulheres compradoras parece significativo*. Essas mulheres são de vários tipos e mentalidades. Muitas dentre elas seriam completamente incapazes de comprar um quadro de pintor moderno para pendurar em sua sala. Entretanto, compram azulejos - azulejos de pintores modernos. Compram naturalmente, como se comprassem qualquer outro elemento de enfeite para suas residência. *E assim, sob a capa tênue e brilhante do esmalte, o veneno invade os lares. Muitos desses azulejos irão ficar perto de quadrarrões detestáveis de péssimos pintores acadêmicos, com uvas que só faltam falar. E serão ali elementos de quinta-coluna a*

[353]MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil.* São Paulo: Ed. Publicações e Comunicações, 1988. p.34. Citado por: PINTO JUNIOR, Rafael Alves. *Arte para todos: a produção "Made in Brasil" da Osirarte*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014.

[354] PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Op.Cit. sem página.

[355] Na bibliografia, a referência mencionada indica uma dissertação de mestrado, que não foi possível consultar para a checagem da fonte, por isso a ponderação acerca da autoria do texto.

> *serviço da ordem nova ou desordem nova das artes plásticas. O inocente azulejo leva no seu bojo uma composição de Volpi; bem ou mal, é Volpi que se instala dentro de salas onde Volpis nunca foram sonhados. Comprar um quadro de Zanini seria sintoma de loucura nessas famílias; mas lá está um Zanini esmaltado e cozido, e ele trabalhará silenciosamente para que breve entrem Zaninis soltos e livres, crus e nus se alastrando paredes* a dentro[356].

A citação, ao lado do depoimento de Askanasy, certamente renderia um bom estudo sobre a recepção da arte dita moderna no país, no período investigado. O texto aponta uma interessante contradição por parte do público comprador, que não adquiria as telas de artistas como Volpi, citado por Askanasy[357], e Zanini, mas que os inseria em suas residências com trabalhos em azulejo. Isso, bem ou mal, implantava nas casas, como sementes no jardim, os artistas considerados modernos e sua arte feita sob a mesma legenda. Desse modo, a crônica aponta um caminho mais escuso e tortuoso para a recepção da arte moderna, no Brasil, do que aquele narrado por Askanasy. Em termos de apreciação, o público mencionado no texto não parecia corroborar o otimismo do polonês. "Eram incapazes de comprar um quadro de pintor moderno para pendurar em sua sala". Preferiam os "quadrarrões detestáveis de péssimos pintores acadêmicos, com uvas que só faltam falar". O sucesso do livro de vendas, por sua vez, parecia tão entusiasta como Askanasy, quando falou da consolidação da Arte Moderna.

A questão do gênero, pontuada no texto, também mereceria um olhar aprofundado, considerando, principalmente o fato de se investigar ressonâncias entre duas mulheres de trajetórias consideráveis para a época, o que certamente não as impediu de lidar com esse embate, em um período em que a própria inserção das mulheres no mercado de trabalho era bem menos expressiva que nos dias atuais. Se, no século XXI, a questão do gênero está na ordem do dia, nas décadas de 1930 e 1940, as batalhas podiam ser ainda mais árduas. Quando olhou para a obra de Vieira da Silva, Cecília também refletiu sobre a questão do gênero. Na crônica *Maria Helena*, publicada na década de 1950, a cronista comentou a assinatura da artista:

> Ela, na verdade, assina como se fosse um homem. Não que os homens sejam realmente melhores que as mulheres. Mas é que geralmente as mulheres que pintam são inferiores aos homens do mesmo ofício. Haverá exceções, onde a leitoras que usam pincéis ficam convidadas a assentar-se, comodamente, com sua palheta, seu cãozinho, seus anéis e seus bombons. Maria Helena pinta exatamente como se fosse um homem bom pintor. Mas, na verdade, se alguém dissesse: "- Vou ver os quadros de Maria Helena", poder-se-ia pensar que se tratava de uma

[356] PINTO JUNIOR, Rafael Alves. Op.Cit. sem página

[357] Consultar nota 134.

> exposição de aquarelas com barquinhos em Icaraí, com boizinhos em Barbacena (...) Ora, imagine uma pessoa esperar essas doces coisas – tão parecidas. A cara de uma, focinho da outra!- e dar com um amontoado de riscos, de cores, de perspectivas, sem ponto de referência que não são bois nem cavalos. (...) Deve ser por isso que Maria Helena desiste de ser uma senhora, de nome duas vezes clássico, e passa a ser Vieira da Silva, que tanto pode ser nome de boticário, quanto de cura ou de senador[358].

A reflexão de Cecília sobre a assinatura artística de Vieira, a quem os amigos no Brasil chamavam de Maria Helena, expõe de diversos modos a questão do gênero sob a lente do período. Cecília defende que a assinatura masculina da artista estaria relacionada às expectativas em relação à pintura realizada por mulheres. Na exposição de pintura feminina, o público esperaria encontrar desenhos "doces", ou seja, desenhos amparados no realismo que confortaria a observação das telas. Os trabalhos de Vieira não correspondiam a essa expectativa, frustrando o público com "amontoado de riscos, de cores, de perspectivas[359]". O que a fala de Cecília insinua é que a assinatura adotada não despertaria a mesma expectativa, afastando o nome da artista de obras realizadas por senhoras burguesas de perfil caricato e demarcando o seu espaço como "um homem bom pintor", comparação que não deixa de apresentar um viés sexista[360]. Ser um bom pintor, de acordo com o que Cecília expõe, é investigar a autonomia dos elementos picturais. O que ela olha é semelhante ao que Lins do Rego observou: cores, linhas e perspectivas, ambos rejeitando a abordagem acadêmica dos modelos. Àquela altura, é importante pontuar, cinco anos depois do retorno de Vieira a Europa, a obra vista por Cecília já era diferente da que viu Lins do Rego, demonstrando os desdobramentos das pesquisas em torno da abstração[361].

---

[358] MEIRELES, Cecília. Maria Helena in: *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 21. Dez. 1951 .p. 59.

[359] Ibidem. p.59

[360] Ibidem .p59

[361] Ao longo da pesquisa, a crônica *Maria Helena* foi o único texto em que a questão de gênero se manifestou de forma clara. Ela não aparece como discurso em nenhum outro momento nem por parte de Cecília, nem por parte de Vieira. Compreende-se, de todo modo, que suas trajetórias e vidas estivessem sim permeadas cotidianamente pelas desigualdades e preconceitos que até hoje se manifestam de forma contundente, e não só no Brasil; porém a rejeição por parte de Cecília a toda e qualquer associação feminina ou feminista acabou por nortear a opção por não abordar a relação entre ambas a partir desse viés, embora fosse crucial menciona-lo. Para Dessa forma, a tese não ignora questão tão importante e atual, sobretudo no âmbito da História da Arte e da Sociologia da Arte, mas não recorre a ela para fundamentar a análise. Para aprofundar a abordagem, consultar: NOCHILIN, Linda. Women, Art and Power and Other Essays. Colorado: Icon Editions, Westview Press, 1988. No Brasil, destaque para a pesquisa e publicações sobre arte e gênero desenvolvida por Ana Paula Simioni, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

"Ao rés do chão[362]", como diria Antônio Candido, "a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo[363]", conforme completa Davi Arrigucci Jr. Segundo Arrigucci Jr, todos os significados da palavra crônica fazem "dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada[364]". Pela vida infiltrada e transpirada nas porosidades das crônicas de Cecília sobre Vieira, emergem a polifonia em personagens e vozes, intuídas ou manifestas com nitidez, que contribuem remontar o ambiente e as circunstâncias do período cujas marcas acabam impressas no jornal. Nas crônicas de Cecília, muitas vezes essas vozes remontam cenários e embates entre a expetativa do público e as obras expostas.

Em uma outra crônica em que menciona o trabalho de Vieira, *Sossego*[365], Cecília novamente observou o público de exposições brasileiras, onde as senhoras pintoras, donas de cãozinhos, dividiam espaço com outros personagens, que igualmente se espantavam diante de assinaturas "genuinamente" masculinas ou mesmo aquelas "infiltradas" no gênero, lembrando o público arredio diante das telas dos pintores do Grupo Santa Helena. No texto, Cecília comentou a reação de uma senhora ao trabalho de Vieira da Silva, exposto em 1942, no Museu Nacional de Belas Artes. Aquela foi a primeira exposição individual da artista no país. Na ocasião, diante de imagens em que Vieira desenhou anjos, a senhora narrada por Cecília comentou: "'Mas então isso são anjos!?' e retirou-se muito zangada sem que até hoje se saiba se ela terá conhecido pessoalmente os anjos[366]"

---

[362] CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o azul, 2004. No clássico artigo sobre a crônica enquanto gênero textual, o autor aborda a proximidade estabelecida com o cotidiano, em sua linguagem e temas e a perenidade de sua existência, associada à circulação e diferentes usos do jornal até servir de embrulho para peixe, como dito em seu texto. A análise de Candido traça um mapeamento da história da crônica no Brasil e o local de destaque que Rubem Braga possui nesse gênero.

[363] ARRIGUCCI JR. Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário – Ensaios sobre Literatura e Experiência.* São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2001 pp.51-66.

[364] ARRIGUCCI JR. Davi op.cit. p.51

[365] "MEIRELES,Cecília. Sossego. Originalmente publicada em Rio de janeiro: *A manhã*, 14.07.1943. A versão consultada está em MEIRELES, Cecília. *Obras em prosa.* Vol1. Tomo I. Rio de janeiro: Ed. Nova Fronteira , 1998. p.53-56.

[366] MEIRELES, Cecília. Op.cit p. 54

O incômodo do público diante de imagens "irreconhecíveis[367]" aconteceu, segundo a cronista, também na exposição de desenhos de crianças inglesas e nas exposições de Lasar Segall e Candido Portinari, todas realizadas no mesmo museu, o que fez Cecília atribuir ao local certa culpa por esse sentimento[368]. Isso sugere que, àquela altura, o Museu Nacional de Belas Artes poderia suscitar, em seu público, expectativas de fruição de arte acadêmica, por isso se via frustrado diante dos artistas expostos. O museu, fundado em 1938, derivava da Escola Nacional de Belas Artes, filiando-se, dessa forma, ao academicismo artístico contra o qual lutaram modernistas de várias estirpes. Embora fossem trabalhos muito diferentes entre si, Segall, Portinari e Vieira teriam despertado no público de "pupilas realistas[369]" descrito por Cecília o mesmo incômodo. "Como se vê, as criaturas necessitam de sossego. No íntimo, todos querem a humanidade com os pés de um certo tamanho. E de vez em quando vem um artista e atrapalha tudo.[370]"

Na ironia com que narra as reações diante das obras, é possível identificar, no texto de Cecília, a mencionda polifonia. Enquanto a narradora sai em defesa do trabalho de Vieira da Silva, do artista como criador, do entendimento da arte como linguagem e, portanto, como forma de conhecimento, o público que menciona é assustadiço e reativo àquilo que vê. Não escapam também os intelectuais e professores, que teciam análises mirabolantes, acompanhadas de poses e caretas.[371] Um deles, "um diplomata sul-americano[372]", tendo interpretado literalmente o título do quadro de Portinari *Plantando bananeira* como uma "transfiguração vegetal e póstuma do mestiço" a partir do significado da banana, teria explicado: "é que me pus a procurar símbolos em tudo ... e como não conheço bem o idioma ...'[373].

---

[367] Ibidem p.54

[368] "Atualmente o sossego é coisa bem difícil; - e o Museu de belas Artes tem certa culpa disso." Ibidem p.53

[369] Ibidem p.53

[370] Ibidem p.55

[371] Vieira da Silva, em depoimento a Scliar também faria menção ao público, estabelecendo uma diferença entre o interesse dos jovens e ausência dos adultos: "O público de Belo Horizonte era muito engraçado. Ninguém tinha mais de 24 anos. Então eu perguntava: mas aonde estão os pais desses meninos? Ah estão a jogar cartas e a comprar zebus. Não se interessavam por nada de pintura". Consultar: MORAIS, 1986. Sem página.

[372] MEIRELES, Cecília. 1998. Op.Cit. p.54

[373] Ibidem . 54 -55

Essa reação do público, caricato e despreparado, fomentou em Cecília a reflexão a respeito de duas questões que lhe eram caras enquanto educadora. Essas questões podem ser depreendidas também do viés didático identificado na crônica *Passeio Prodigioso*: a formação estética e artística do brasileiro e a importância da arte como instrumento de educação. Tanto em *Sossego* quanto em *Passeio Prodigioso*, em que comentou a exposição de Vieira na livraria-galeria de Askanasy, Cecília localiza na infância um olhar interessado, liberto, sem julgamento. Ao longo da vida, este olhar se perde[374], daí a importância da inserção da arte na educação, para formação estética, artística, cultural, humana. A relação entre arte, infância e educação, não sendo novidade para a educadora Cecília Meireles, naturalmente perpassaria suas experiências diante dos quadros de Vieira da Silva, que desenhou a narrativa de Cecília sobre sua própria infância, onde essa relação já podia ser notada.[375] O assunto provavelmente rondou também as conversas nos jardins e também no horizonte agrícola do km 47, uma futura instituição de ensino e pesquisa.

Comparada às reflexões que a pintura de Vieira suscitou em Cecília, o mural pode acabar frustrarndo o espectador mais alinhado à modernidade que procurava romper com o academicismo. Dentro do conjunto da obra da artista, o trabalho não apresenta uma linguagem técnica que pudesse incomodar o público "de pupilas realistas" como as suas telas o fizeram. Embora flerte com o efeito geométrico, o trabalho é figurativo, com "pontos de referência" claros. A arquitetura que o abriga incorporou o azulejo como ornamento, recorrendo à tradição azulejar portuguesa como referência, sobretudo a das casas senhorias e igrejas da "época de ouro" do azulejo português. Tanto o painel quanto a arquitetura que abriga a instituição parecem ao meio do caminho, como se quisessem produzir algo inovador, nacional, voltado para o futuro, mas com bases ainda em referências do passado e da tradição com a qual se pretendia romper.

---

[374] Em *Sossego*, ao mencionar o desconforto de "senhoras" e "cavalheiros" diante dos desenhos das crianças inglesas, Cecília comenta: "A pura poesia da vida infantil perdia-se, - ao rude contato das pupilas realistas." Na primeira parte de *Passeio Prodigioso*, dedica algumas linhas à oposição entre o olhar infantil, ávido, curioso, vivo, e o dos adultos, "inerte", "enfermo". Na mesma crônica, a longa descrição do passeio assume viés didático do compartilhamento de uma experiência, igualmente importante na formação do indivíduo, sob a ótica de Cecília.

[375] Nas crônicas dedicadas à educação, a relação é estabelecida de forma clara. As crônicas *Educação artística e nacionalizadora*; *O espírito poético da educação*; *Educação estética na infância*; *Educação Artística II* e *Educação dos artistas* são textos interessantes para a investigação da relação entre arte e educação, segundo a concepção de Cecília Meireles. Consultar: MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Educação*. Livros 2;3;4 e 5. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001. Em *Olhinhos de Gato*, ilustrado por Vieira, o interesse pela infância também reaviva a mesma relação.

Como foi visto, o painel realizado por Vieira aproximou-se mais dos mediadores desse trabalho, Cecília e Heitor, e dos debates nos quais se inseriam, desde a formação humanista do estudante até as potências econômica, simbólica e divina dos laranjais e dos jardins, de horizonte oriental. Os debates e imaginários que enraizaram a análise do painel, dessa forma, correm paralelos às sementes da Arquitetura Moderna, embora Vieira tenha convivido com artistas que trabalharam sob as novas demandas, como Athos Bulcão e Djanira. Os jardins de Burle Marx, que também trabalhou para o projeto do MES, não compartilhariam com a vegetação azulejar de Vieira os mesmos sentidos, recorrendo mais ao imaginário dos expedicionários do que à contemplação dos japoneses[376], indicando outra abordagem e perspectiva.

Amiga de Fernando de Azevedo, Cecília estava submersa nos debates sobre as reformas educacionais, que acompanhou não só como educadora, mas também como cronista, ainda na década de 1930, quando manteve sua coluna diária sobre educação no *Correio da Manhã*. Dessa forma, seu olhar para as edificações mostrava-se mais comprometido com os sentidos pedagógicos e humanistas da arquitetura do que com a ruptura com o ecletismo e a consolidação de uma arquitetura que fosse genuinamente brasileira. Quando Azevedo chefiava as reformas que deram origem às obras da Escola Normal, Cecília estava atenta às diretrizes arquitetônicas que abrigariam os sentidos cruciais da nova proposta de ensino. Na crônica *Prédios Escolares I*[377], ela atentou para a necessidade de construir edificações que atendessem às demandas impostas pelas mudanças no ensino. Essa era a sua preocupação. Segundo a cronista, os critérios que definiam a construção dos prédios escolares se subordinava sempre "à própria concepção que se formava de educação[378]." Enquanto o foco recaiu sobre a alfabetização, segundo ela, o "problema[379]" se resumia a construir mais prédios para abrigar mais alunos. Diante das reformas, a arquitetura precisava novamente se adaptar, mas se adaptar de forma eficaz a fim de contribuir para os propósitos educacionais. Cecília mencionou, então, que novos prédios já estavam sendo construídos[380]. Em relação à sua

[376] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

[377] MEIRELES, Cecília. Prédios Escolares I. in: *Crônicas de Educação*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001. p.105.

[378] Ibidem. p.105

[379] Ibidem. p.105

[380] Lembrar a contextualização feita por Kestler a respeito do que Cecília menciona. Ver: KESTLER, Carlos. Op.Cit. p. 157.

arquitetura, expôs a necessidade de reflexão sobre sua pertinência para esse fim, o que pode aponta um olhar crítico e pedagógico para a arquitetura:

> Precisamos de prédios ajustados às necessidades e à prática da escola definida pela Reforma de Ensino. Essa reforma, aliás, determinou a construção de um certo número de edifícios já muito diferentes dos que anteriormente se levantavam para idênticos objetivos. Terão esses, porém, sido a solução justa do problema dos prédios escolares adequados à Nova Educação? Sobre isso é que é preciso refletir convenientemente. Porque, pelos simples fato de se fazer um edifício bonito, não se pode esperar ter resolvido a questão. Não se trata de urbanismo, mas de educação[381].

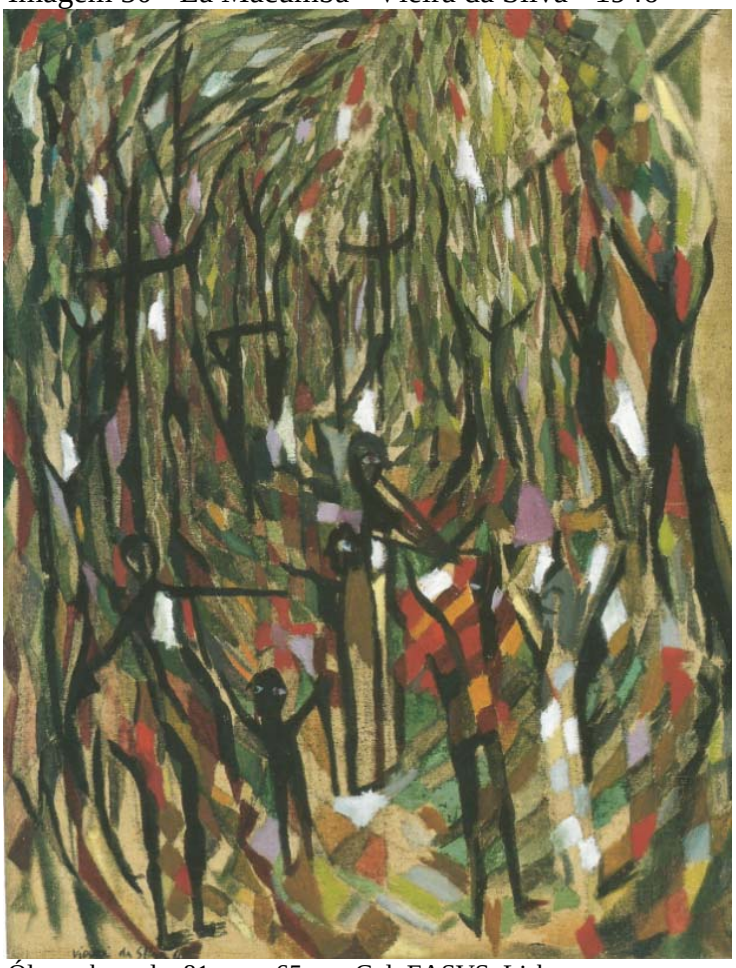
A observação de Cecília deixa claro o seu olhar de educadora para as edificações. Suas reflexões concernem à "arquitetura pedagógica" e o seu comprometimento com as diretrizes educacionais propostas. Na década de 1940, quando o estilo esteve novamente presente, na UFRRJ, não se sabe se ela já teria uma resposta para sua reflexão proposta na década anterior. O enfraquecimento paulatino do Neocolonial e a ascensão da Arquitetura Moderna, em obras públicas, inclusive, podem ter sido àquela altura ponderados por Cecília, que talvez conversasse sobre o assunto com Heitor e o casal de pintores, entre as montanhas, em Santa Teresa, ou nos jardins, no Cosme Velho, onde certamente as conversas se estendiam noite adentro. Em noites assim, podiam cavar tuneis imensos, que passassem pelos trânsitos do azulejo, entre Brasil e Portugal, demarcando suas mútuas influências. Com os azulejos, iam também os laranjais e sua capacidade de síntese e confluência dos sentidos econômicos, simbólicos e divinos. Em Lisboa, na estação universitária, o caminho chegaria à sua estação final, onde esses elementos se acomodaram no revestimento parietal, esse influenciado pela arquitetura consagrada como moderna, ressoando tão alto como o barulho do trem os encontros entre Cecília e Vieira e os debates, temas e imaginários, que ambas semearam ou que foram semeados em torno do painel.

[381] MEIRELES, Cecília. Prédios Escolares I. in: *Crônicas de Educação*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001. p.105.

3 **O QUE É QUE *LA MACUMBA* TEM?**

3.1 **Vieira da Silva vai ao terreiro**

Imagem 50 - La Macumba - Vieira da Silva - 1946



Óleo sobre tela, 81 cm x 65 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

A figura um pouco abaixo da linha do horizonte do espectador, com uma mancha branca acima de sua cabeça, é uma das poucas imagens em que se distinguem mais detalhes no torvelinho que estrutura toda a tela. Em sua cabeça, um olho vermelho de perfil é vigiado pelo olho da figura menor ao seu lado. Mais abaixo, dois outros olhos podem ser vistos na pequena figura que parece indicar a um casal do canto inferior esquerdo o caminho para o centro. Entre esse corpo pequeno, como de uma criança, e o casal, há uma figura maior, que indica o caminho por onde seguir. O seu braço direito, que envolve o casal, termina com um contorno triangular, como uma ponta de lança. À direita, em torno de manchas em vermelho

e laranja, uma mancha branca concentra ao redor de si traços pretos, como braços convergindo para uma mesma direção.

O olhar que parte desses elementos mais figurativos, concentrados na metade inferior da tela, até os seus limites superiores já não sabe mais se está diante de figuras humanas, espectros empunhando armas ou instrumentos de culto ou a fusão de homens, árvores, armas ou instrumentos, no limite da transfiguração em estruturas abertas e *ascensionadas*. Ao redor das linhas em preto, o trânsito das cores em manchas quadriculares e em losango – sobretudo as variações do verde e do vermelho, além do branco e lilás - marca o ritmo do quadro. O jogo entre a trama armada com as manchas de cor, mais planar, e os sentidos diagonais – que são sugeridos pelo conjunto de elementos plásticos - lançam o espectador num jogo de fundo e superfície, segunda e terceira dimensões, que marca o movimento da tela, como o ritmo da música que embala o transe religioso.

La Macumba foi pintada por Vieira da Silva, no Brasil, em 1946. Pertence ao acervo da Fundação Árpad-Szenes –Vieira da Silva. Foi deixada em testamento pela artista para que integrasse o conjunto de suas obras que seriam abrigadas na fundação que ela ajudou a conceber em vida, mas que só foi inaugurada dois anos após a sua morte[382]. Não consta que a tela tenha sido exposta no Brasil. Provavelmente, sua primeira exposição ocorreu em nova Iorque, em 1946, ou em Paris, em 1947, juntamente com outras obras realizadas no período brasileiro[383]. O que se vê em tela é a experiência coletiva do rito religioso de origem africana, que aportou no Brasil junto com a escravidão, ainda no século XVI. No país, atracaram diferentes etnias, em diferentes regiões, com seus sistemas próprios de crença, que, ao incorporar sincretismos, regionalismos e outras influências, desdobraram-se, por sua vez, em novas religiões, dando vazão a novos sistemas. Na década de 1940, à Bahia se associava o candomblé, o Rio Grande do Sul, ao batuque, o Maranhão, à Encantaria. Macumba se associava ao Rio de Janeiro.[384] No ano seguinte à fatura do quadro, Vieira da Silva despediu-se da então capital federal e embarcou de volta a Paris, junto com as chuvas do fim do verão nos trópicos. Depois de seu retorno, a artista não visitou mais a temática religiosa afro-brasileira, o que torna a tela uma incursão solitária e, por isso mesmo, curiosa pelo assunto e

[382] Consultar: *Património e Biografia. Vieira da Silva e o Jardim das Amoreiras.* Introd. de Raquel Henriques da Silva; textos de Marina Bairrão Ruivo, Walter Rossa, Helena Barranha, Sandra Santos, Richard Clarke, Luís Elias Casanovas, Pedro Clarke e Camille Bonneau Lisboa : FASVS, 2009.

[383] Consultar a introdução, onde foram mapeadas as exposições de Vieira da Silva. p. 36.

[384] PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

pelos caminhos que conduziram a artista europeia aos terreiros religiosos de origem africana no Brasil.

Considerando a trajetória da artista até então, o que a tela prontamente "tem" são marcas de passos importantes já dados por Vieira em suas pesquisas pictóricas, desde sua chegada a Paris, em 1928. A bibliografia[385] que se dedicou com mais afinco à crítica de sua obra realizada nesse período (1928-1947) localiza, no início da década de 1930, marcos relevantes para a compreensão da trajetória da artista, sobretudo no modo como passa a desenvolver seu traço e a modificar seu olhar na apropriação dos temas, em direção à sua identidade artística. O enquadramento e assunto vão deixando de lado as reminiscências das primeiras aulas e estudos acadêmicos, abandonando a centralidade e o volume dos modelos em nome de um distanciamento maior na perspectiva adotada, o que interferiu

[385] A bibliografia aqui referendada privilegia autores que se debruçaram com maior dedicação aos trabalhos de Vieira da Silva realizados entre 1928 e 1947. Para melhor compreender as duas primeiras décadas da jornada de vieira da Silva, foram consultados: AGUILAR, N. *Figuration et spatialization dans la peinture modernebresilienne: le sejour de Vieira da Silva au Bresil.* Lyon: Thèse de Doctorat de trisième Cycle/ Directeur de recherches: Henri Maldiney, 1984. Tese de doutorado defendida pelo pesquisador brasileiro que até então se dedicou com mais afinco à investigação sobre a presença de Vieira da Silva no Brasil. Há outros trabalhos seus sobre o assunto, referendados na introdução e bibliografia. Em sua tese, é feito o levantamento e análise das obras realizadas no exílio. Apesar de dedicar grande parte do texto a esse período de Vieira, Aguilar também analisa criticamente trabalhos anteriores ao exílio, indicando como os anos de Brasil desdobram alguns dos interesses da artista definidos ainda em França. BERÁN, D. D. Análise da Obra: parte II Gestação e Eclosão. In: *Vieira da Silva: Monografia*. Genebra: Skira, 1993. O longo artigo de Berán aborda também o pós-guerra, mas faz uma dedicada análise dos trabalhos realizados no pré-guerra nesta parte do texto. Em sua análise, considera tanto aspectos formais quanto temáticos desenvolvidos ao longo das duas primeiras décadas de trabalho de Vieira, assim como Aguilar. Apesar se referir-se ao exílio como um intervalo na trajetória de Vieira, analisa como algumas dessas obras apresentam continuidades na investigação estética a que Vieira deu início antes dos anos de Brasil. O poeta, crítico e pintor português Mario Cesariny apresenta no já citado *Vieira da Silva: Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista*. (ver nota 81)" uma documentação valiosa a respeito da circulação da obra de Vieira da Silva em Portugal nas décadas de 1930 e 1940. Sua abordagem distancia-se muito da de Aguilar e Berán. Há partes narrativas, em que obras e análises estão presentes, mas há fragmentos em primeira pessoa sobre a relação que estabeleceu com o casal Szenes-Vieira da Silva, além do intuito de registrar a referida documentação. VALLIER, D. *La peinture de Vieira da Silva: Chemins d'approche.* Paris: Editions Weber, 1971 e HALKIAS, 2008 ajudam a definir o grupo de autores que analisou formalmente a obra de Vieira no período em questão. O livro de Vallier é considerado, pela própria Vieira da Silva, como um marco em sua trajetória, por ser a primeira monografia publicada dedicada à análise em conjunto de sua obra, o que se deu em 1971. Vallier dedica-se mais à questão formal de Vieira, ao seu caminho rumo à abstração, que propriamente aos temas aos quais recorreu para isso. Coube a Halkas, em sua tese de doutorado, jpa mencionada,dedicar-se aos temas dos quais Vieira da Silva lança mão na definição de seu imaginário propulsor na busca por sua identidade artística. Embora sua narrativa seja por vezes extensa, deixando a análise da obra em segundo plano, além de excessivamente confiante nos depoimentos da artista, o trabalho é interessante pelo diálogo que promove com outros artistas e estéticas, como Paul Klee, Joan Miró e o surrealismo. FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal no Século XX* (1911-1961). Lisboa: Livraria Bertran, 1974. Em Portugal,José Augusto França, crítico de arte com atuação expressiva em seu país, dedicou textos a Vieira, sobretudo à analise formal e a presença de Portugal em sua obra. Por fim, ROSHENTAL, 1998, embora curto, propõe uma visão geral da obra de Vieira. Sua leitura a respeito das obras do período, assim como Cesariny, mescla mais dados biográficos e comentários formais, mas também pontua aspectos interessantes de sua formação, por isso vale a leitura.

substancialmente no tratamento de seus temas, vistos cada vez mais de longe e do alto até que não se saiba, como em *Le quai de Marseille,* o que e de onde se vê [386].

Imagem 51 - Le quai de Marseille - Vieira da Silva - 1931

Pastel sobre o papel, 40 x29 cm. Col. Particular, Paris.
Fonte: ROSENTHAL, 1998.

Como Gisela Rosenthal bem observou, os desenhos dos anos que se seguiram indicam aquilo que os norteou: pesquisas e estudos. ***Autour*** *de L'atelier-Lisbonne,* circa 1934-35;

[386] Esse percurso pode ser acompanhado partindo dos desenhos de modelo realizados em 1929, passando pela série *Le Violonceliste* (I,II,III,IV,V,VI e VII), de 1930 (há guaches e óleo sobre o papel), e seu desdobramento na temática de *Les Balançoires,* de1931(óleo sobre tela). No mesmo ano, realizou os trabalhos sobre Marselha: *Le pont transbordeur de Marseille* (óleo sobre tela); *Le quai de Marseille* (pastel sobre papel) e *Marseille blanc* (óleo sobre tela). São trabalhos em que o olhar sobre a cidade já revela o futuro interesse pelas estruturas e pela apropriação distante e ao alto de seu assunto, reduzindo a cidade e seus habitantes a esquemas gráficos. O caminho prossegue com *L'arbre em prision,* 1932, (vernis sobre tela); a série *A Nous la libertée* (I,II,III) (óleo sobre tela), de 1933 e 1934, *la Manege,* 1932-33, (óleo sobre tela) e *Le cortège,* 1934 (óleo sobre tela). A partir do ano de 1934, esse percurso parece ter findado, pois, na segunda metade da década, recorreria menos à figuração em suas pesquisas para a exploração do espaço pictórico.

Variation *autor de L'atelir-Lisbonne*, 1935; ***Recherche*** *de composition*, circa 1936; *Structure-**Recherche,*** 1936; ***Étude**-Structure*[387], 1936, demonstram como a investigação profunda em torno do espaço autônomo da tela e dos elementos de composição foram frequentes nesse período. As telas *Le pont transbordeur, Les Balançoires, Atelier-Lisbonne* e *La chambre au carreux* são obras realizadas no desenrolar desses estudos da primeira metade da década de 1930 e são representativas no que se refere a essas investigações de Vieira.

Imagem 52 - La chambre à carreaux – Vieira da Silva - 1935

Óleo sobre tela, 60 x 92 cm. Col. Particular, Ingletrra.
Fonte:ROSENTHAL, 1998.

Ao final da década 1930, Vieira da Silva já havia definido paradigmas que norteariam seu caminho artístico no pós-guerra. Entre novas resoluções, repetições e experimentações, quando a artista atravessou o oceano rumo à nova vida, já havia chegado, mesmo que ainda em caráter especulativo, à autonomia do espaço pictórico; da linha, na construção de estruturas que vazam, movimentam e constrõem o espaço, explorando sua presença na superfície; e da cor, em seu uso expressivo em pequenas manchas que, com o passar dos anos, implodiriam o espaço em incontáveis perspectivas diante do espectador, sendo essa uma das mais reconhecíveis marcas de seu trabalho.

No que diz respeito aos estudos que tornaram viáveis a confecção de *La macumba*, muitos de seus críticos[388] observam que a redução das imagens figurativas aos seus elementos

[387] Grifo nosso.
[388] AGUILAR, 1984; BERÁN, 1993; CESARINY, 2008; FRANÇA, 1974; HALKIAS, 2008; ROSHENTAL,

mínimos estruturantes, como os seres da tela de 1946, estavam presentes nos desenhos e óleos realizados entre 1930 e 1934[389]: trabalhos em que a pesquisa recaia sobre a figura humana e sua relação com as estruturas verticais, circulares e espirais com as quais interage. A linha vai perdendo o compromisso com o volume, explorando sua potência no espaço pictórico em um traço tido como hesitante[390], escapando ao virtuosismo e interessado no que emerge em suas descontinuidades e desvios[391].

Imagem 53 - Les drapeaux rouge – Vieira da Silva - 1939

Oleo sobre tela, 80 x 140 cm.kunstsammlung nordrhein-westfalen, Dusseldorf.
Fonte: ROSENTHAL, 1998.

Quase no fim da década de 1930, em *Les drepaux rouge*, de 1939, a linha preta que traça homens e bandeiras apontava o exercício da fusão dos elementos figurativos para a confecção da estrutura e definição do espaço, diferente do que ocorria nas primeiras telas, em que o corpo interagia com uma estrutura. Aqui, ambos igualmente a fundam, como o que parece ocorrer em *La Macumba* [Imagem 50], na estruturação do espaço e movimento, embora isso se dê de formas distintas em cada um dos trabalhos. Na tela de 1939 [Imagem 53], o movimento é horizontal e vertical, na marcha de homens com enormes bandeiras. No

1998; VALLIER, 1971.

[389] O trajeto pode ser acompanhado na nota de rodapé 378, com exceção das obras sobre Marselha.

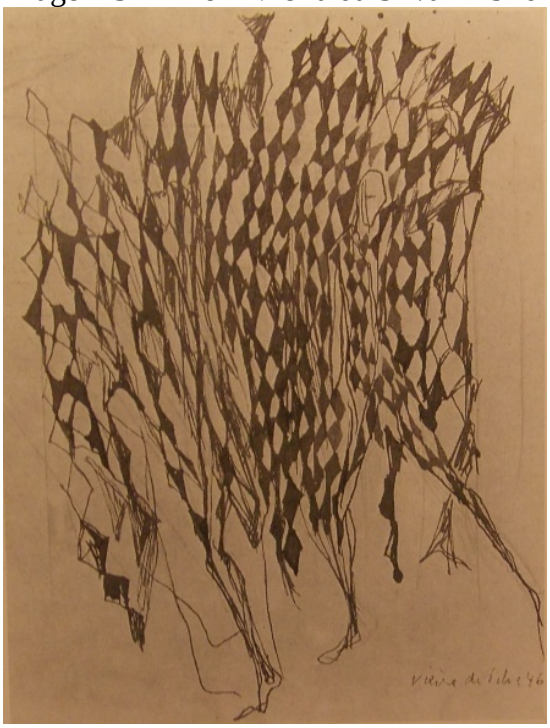
[390] BERÁN. Op. Cit. p. 130.

[391] VALLIER, Op. Cit. p.10-11

quadro de 1946 [Imagem 50], o movimento é dinâmico e elíptico, correspondendo de um modo plástico ao movimento circular do ritual religioso. As pequenas quadrículas em cores estão presentes nas duas telas. Em *Le drapeaux rouge* há uma maior fusão entre assunto e espaço, feitos da mesma linha e cor. Em *La Macumba*, não ocorre o mesmo. O preto sobressai em relação às demais cores, na observação do ritmo do quadro.

No ano de 1946, além de *La Macumba*, Vieira pintou *La Forêt* [Imagem 56] *Les ballets ou Arlquins* [Imagem 55] e o desenho *Rio* [Imagem 54][392]. Vistos em conjunto, indicam como as quadrículas e losangos foram recorrentes em um determinado período da pesquisa de Vieira no Brasil, transitando de um trabalho ao outro, losangos e arlequins, floresta e terreiro, até chegar à *Rue des Losanges*, em 1947 [Imagem 60], em que a forma desprega-se dos elementos figurativos e se organiza de forma autônoma em interação com linhas pretas em muitas diagonais.

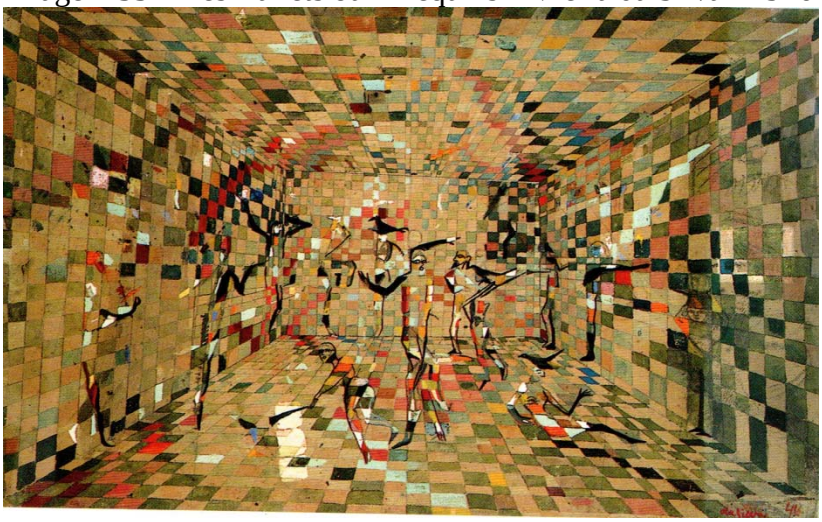
Imagem 54 - Rio – Vieira da Silva – 1946



Lápis e tinta sobre o papel 26 x 25,8 cm.
Sem indicação de localização.
Fonte: Catálogo Raisonée

[392] A má qualidade das imagens de *La Forêt* e *Rio* deve-se ao fato de não terem sido encontradas reproduções desses trabalhos, por isso elas foram retiradas do catágolo raisonée da artista, onde todas as obras estão em preto e branco.

Imagem 55 – Les Ballets ou Arlequins – Vieira da Silva - 1946



Guache e traços de mina de chumbo 49,5 x 80 cm. Col. Particular, França.
Fonte: ROSENTHAL, 1998.

Em cada um desses trabalhos de 1946, o corpo humano é incorporado ou convidado a incorporar o espaço de uma forma. De todos eles, *La Macumba* é aquele em que os corpos parecem mais descolados das quadrículas, como já fora observado em relação à *Les drapeuxs rouge*. *Rio* faz emergir figuras carnavalescas, na simbiose que se busca na materialidade do corpo e do espaço, de onde as figuras brotam. No desenho, as dobras da superfície testam a plasticidade e fazem emergir, dos losangos, figuras que recordam os arlequins [Imagem 55]. Em *La forêt* [Imagem 56], na parte inferior, à direta, corpos parecem estar com os braços para cima, carregando cestos - linhas curvas – igualmente em ascensão.

Imagem 56 - La Forêt – Vieira da Silva - 1946

Óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Col. Privada, Suíça.
Fonte: Catálogo Raisoné

A profundidade é mais explorada em *La Macumba* que em *La forêt*, na qual a perspectiva é mais fragmentada, sobretudo pelo uso das quadrículas. Ambas estão organizadas em torno do mesmo esquema, na exploração de fundo e superfície, proximidade e afastamento, entre a segunda e a terceira dimensões, profundidade e planura da tela de cavalete. Esses dois trabalhos parecem o desdobramento do que se vê na tela sem título, de 1935 [Imagem 57], embora naquele ano não houvesse nenhum elemento figurativo em tela, recaindo a pesquisa sobre a variação de linhas, cores e losangos.

Imagem 57 - Sem título – Vieira da Silva -1935

Óleo sobre tela e traços de mina e chumbo 22,8 x 28,9 cm.
Col. Particular, Portugal.
Fonte: ROSENTHAL, 1998.

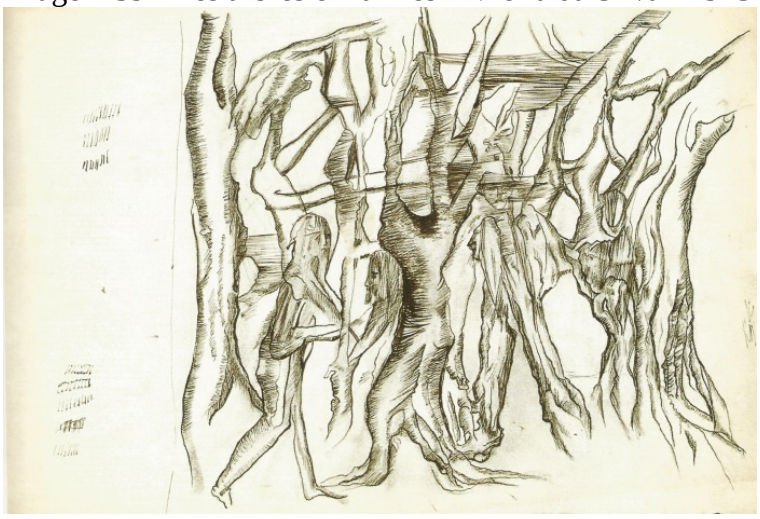
No Brasil, o desenho *La ruée des arbres [Imagem 58]*, de 1944, também recorre à divisão semelhante, mas fragmenta a noção da diagonal nos vários traços que ampliam em torno de si a perspectiva. O que se vê nesse trabalho parece mais próximo do que ela procura em *La forêt*, em torno da copa e folhagem das árvores. *La Macumba* parece cavar mais profundidade, que, em movimento elíptico, ora lança o espectador à superfície, em ascensão, ora o suga para dentro do ritual em tela.

Imagem 58 - La ruée des arbres – Vieira da Silva - 1944

Pena, tinta e lápis sobre o papel, 16,7x12,2 cm.Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

La *forêt* [Imagem 56], por fim, assim como os dois outros trabalhos de 1946 [Imagem 54 e 55], apresenta uma fusão maior entre assunto e espaço do que se vê na tela sobre a poética religiosa afro-brasileira[Imagem 50], em que os corpos não parecem procurar a mesma simbiose com as quadrículas, dilatando a separação entre espaço e tema. Suas estruturas em preto na verdade interagem com elas, mas não parecem querer fundir-se na mesma materialidade.

Imagem 59 - Les arbres em armes – Vieira da Silva - 1945



Tinta sobre o papel 21,7 x 32,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

No Brasil, os desenhos *L'armée des arbres, Les arbres en arme,* e *les arbres combattants [Imagem 58 e 59*], todos de 1945, apontam um retorno ao exercício da fusão de homens e árvores, como pode ser o caso de *La Macumba.* Isso se vê também em outros de seus trabalhos no Brasil, que também retornam à deformação do corpo para a armação de estruturas, como *Le désastre*, 1942, *A Historia trágico-marítima ou Naufráge*, 1944 [Imagem 3] e *L'incendie*, 1944. A partir de 1950, sua presença vai diminuindo e aparece pouco e quase sem interesse na investigação da linguagem artística.

O recurso das quadrículas que movimentam *La Macumba* e outras obras do mesmo ano apareceu pela primeira vez no percurso de Vieira em 1935, com *La chambre aux carreau* [Imagem 52]. Desde então, ela foi, aos poucos, deixando espaços fechados, recaiu sobre a superfície nos guaches *Mosaico, 1937*, e *Movimento ótico*, 1938 e na tela *A máquina ótica*, 1938; explorou a plasticidade na fusão de homens e paisagens, como em *Le drapeux rouge*[Imagem 53]; a variação de tamanhos de quadrículas e losangos em *Les Losanges ou Danse*, 1938, abrindo novas possibilidades de exploração do recurso na construção do espaço e perspectiva, como se veria em *Le Metrô, 1940*; *Le Atelier*, 1940; *La forêt des erreuxs,1941*, *La partir des echés*, 1944, *La forêt*, 1946, até *Le Enigme*, 1947 e *Sans titre*, 1948, obra em que o uso da quadrícula já aponta outras questões, mais centrada na autonomia do espaço pictórico, em um caminho que seria explorado a partir dos anos de 1950.

Dessa forma, diante de *La Macumba*, desdobra-se um itinerário da pesquisa de Vieira, desde seus primeiros estudos. Alguns de seus elementos cederiam espaço a outras questões, como ocorre com o corpo humano, que inicia sua aparição anatomicamente, passa a delinear

corpos inteiros em modelos, estruturas, fusões, linhas até que emerjam somente da matéria de que é feita o espaço, que permanece sempre no horizonte de interesse da artista. Ritmo, movimento e musicalidade, por outro lado, permearão de forma distinta todo o seu trabalho enquanto as quadrículas se desdobram em estruturas cada vez mais labirínticas ou perspectivas infindáveis e igualmente movediças.

No artigo[393] em que revisita os anos de Vieira da Silva no Brasil, Lucienne lehmkuhl, menciona *La Macumba*. A pesquisadora comenta resoluções temáticas, técnicas e pictóricas adotadas por Vieira para adaptar seu trabalho às novas condições no exílio. Na tela de 1946, pontua questões importantes no caminho de Vieira à abstração, como o esquema gráfico composto pelos personagens dançantes e o vórtice que os losangos erigem. Ela recordou a tela *La rue des losanges* [Imagem 60], realizada no ano seguinte, em que a abordagem estaria ainda mais comprometida com possibilidades de explorar o elemento amparada na abstração, no cruzamento das linhas diagonais em preto movimentadas pelas cores, como já se havia sido percebido e indicado.

Imagem 60 - Rue des Losanges – Vieira da Silva - 1947

Óleo sobre tela. 74 x 113 cm. Lisboa, Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: ROSENTHAL,1998.

[393] LEHMKUHL, Luciene. Op.Cit. p.159.

Considerando o caminho da obra de Vieira até a projeção e o reconhecimento que alcançariam no pós-guerra, *La Macumba* não assinalaria um marco específico, mas sim a progressão de pesquisas, que fatalmente ofereceria seus frutos. O que dispõe ao diálogo com a temática religiosa afro-brasileira é, portanto, um percurso em pleno desenvolvimento. O inusitado encontro desse percurso com o assunto, imerso na vivência do exílio da artista, torna *La Macumba* um capítulo curioso na Arte afro-brasileira[394] e também da trajetória de Vieira da Silva.

No Brasil, Vieira viajou e saiu pouco de casa, permanecendo grande parte do tempo no Rio de Janeiro, entre o ateliê e os jardins do Hotel Internacional. Em desenhos, e outros trabalhos realizados no país, percebe-se a presença do ambiente interno nas imagens do ateliê, do casal e dos amigos, embora os arredores também tenham aparecido nas paisagens, ruas e pessoas, na ambientação à cidade[395]. Federico Morais, no catálogo sobre o Hotel Internacional, como visto na introdução, mapeou itinerários e artistas que passaram por Santa Teresa, durante os anos da guerra. Grande parte dos personagens que frequentaram o bairro e integravam esse circuito mapeado por ele, entretanto, não eram nascidos no Rio de Janeiro ou mesmo no Brasil. Cecília Meireles seria, se não a única, uma das poucas exceções. Além de mediadora importante no ritual de inserção e circulação da obra de Vieira e também a de Árpad Szenes no Brasil, Cecília também parece ter exercido papel relevante para que Vieira trilhasse caminhos que a conduzissem do jardim às florestas, em noites de sexta-feira. Na fotografia sem data[396] [Imagem 61], ela está ao lado de Vieira da Silva em um morro carioca, o que sinaliza como o seu trânsito entre diferentes regiões da cidade podem ter conduzido Vieira ao contato com o país e suas diferentes matrizes culturais.

---

[394] É importante pontuar que o uso da expressão não ignora a problematização a respeito dessa legenda. Roberto Conduru, na introdução de seu livro *Arte Afro-Brasileira*, expõe o debate. O termo aqui foi usado em consonância com o que menciona, ao fim de sua introdução: "Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexiddes inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descentente no país. Como ponto de partida, pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: "Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais, e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil." Assim é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial. Nesse sentido, a expressão arte afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descententes brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificados, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir do qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas estética e artisticamente." CONDURU, Roberto. Arte Afro-Brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.10-11.

[395] Luciene Lehmkuhl analisa alguns desses trabalhos em se artigo.

[396] Infelizmente, pouco pode ser apurado a respeito das circunstâncias do registro.

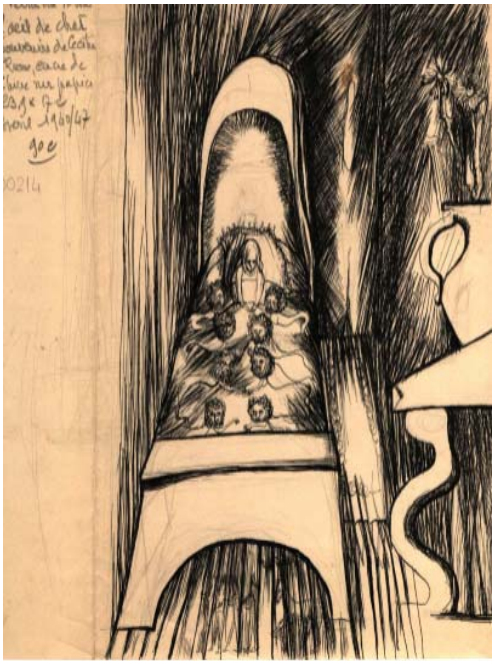
Nascida no bairro do Rio Cumprido e criada nas mediações das ruas Zamenhoff, Estrela e São Carlos, na região carioca do Estácio, divisa das áreas central e norte do Rio de Janeiro, no início do século XX, Cecília morou na chácara da avó. Lá, viu passar, na rua e mediações, as baianas aparamentadas, que vendiam angu, acarajé e quitutes; viu os cordões e ranchos de foliões no carnaval, que dariam origem às escolas de samba, no largo do Estácio, entre fins da década de 1920 e a década de 1930; ouviu batuques e cantorias às sextas à noite na rua de trás de sua casa e viu oferendas nas encruzilhadas, de onde as crianças pegavam doces e outras comidas destinadas aos santos. Tudo isso pode ser lido em *Olhinhos de Gato*, que publicou em capítulos no periódico português *Ocidente* e que foi ilustrado por Vieira, em uma série intitulada *Souvenir de Cecília*, que nunca foi publicada juntamente com o texto.

Imagem 61 - Cecília Meireles e Vieira da Silva, em uma favela no Rio de Janeiro – sem data

Cecília Meireles (ao centro), Vieira da Silva (à direita) e uma amiga não identificada
Fonte: FASVS

3.2 **Nesse lugar, as crianças começam a se sentir felizes: está mais próxima a floresta.**[397]

Imagem 62 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947



Tinta da China/papel 22 cm x 15,5 cm. Col.FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

[397] MEIRELES, Cecília. Passeio na floresta. In: *Escolha o seu sonho* (crônicas). Rio de Janeiro: Editora Record, 14º edicação. s/d. p. 19.

Imagem 63 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947

Tinta da China/papel 23 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Imagem 64 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947

Tinta da China/papel 25,3 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

Imagem 65 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947

Tinta da China/papel 23,4 cm x 16,7 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASV

Imagem 66 - Souvenir de Cecília – Vieira da Silva - 1940-1947

Tinta guache/papel 24 cm x 16,5 cm. Col. FASVS, Lisboa.
Fonte: FASVS

"Sai este ano a minha novelinha, que vai ser maravilhosamente ilustrada[398]." Quando o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues leu a notícia escrita por Cecília Meireles, já sabia de que novelinha se tratava. Em carta datada do mês anterior, ela já havia mencionado o assunto:

> Saem este ano duas traduções minhas, uma de Rilke e a outra de Virginia Woolf. (…) E sai também a novelinha cujo segundo tomo já anda em preparo. Talvez você tenha conseguido a revista onde apareceu a primeira parte: ali encontrará a minha vida dos 3 aos 6 anos, quando, tendo perdido a minha mãe, que morreu muito jovem, e meu pai - que sou filha póstuma - fui levada para a casa de minha avó açoriana. (…)"[399].

A novelinha em questão é *Olhinhos de Gato*[400], livro autobiográfico, que foi publicado pela primeira vez em capítulos, entre 1938 e 1940, na revista portuguesa *Ocidente*, que tinha Álvaro Pinto[401] como diretor e proprietário. Foi escrita em terceira pessoa e os nomes dos personagens são fictícios, não sendo, portanto, um livro em tom propriamente memorialístico, e sim uma ficção a partir da infância vivida. Na Fundação Árpad Szenes – Vieira da Silva, há uma série, composta por seis desenhos em tinta da China e um guache, intitulada *Souvenir de Cecília*[402]. O trabalho são as ilustrações a que Cecília se refere e que estariam sendo realizadas no mesmo ano de 1946, como *La Macumba*, conforme conta a Cortês-Rodrigues em carta posterior: "Ela está ilustrando agora *Olhinhos de Gato.*[403]" As imagens, entretanto,

---

[398]MEIRELES, Cecília. Carta datada de 30 abril 1946. In: MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.12.

[399]Ibidem. p. 4 Carta datada de 11 mar.1946.

[400] Considerando a carta enviada por Cecília, é preciso pontuar que a publicação refere-se à primeira parte mencionada por ela. A segunda, se foi de fato finalizada, permanece ainda sem publicação. Para este capítulo, foram consultadas as publicações no periódico *Ocidente* , que consta no acervo da Biblioteca de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e a primeira edição da obra: MEIRELES, Cecília. *Olhinhos de Gato*. São Paulo: Editora Moderna, 1980. Ambas apresentam o mesmo texto.

[401] Consultar Introdução. Nota 54.

[402] Duas das imagens foram apresentadas no segundo capítulo. Imagens 40 e 41.

[403] O fragmento diz respeito a fotografias que Cecília teria enviado a Côrtes-Rodrigues: "Aqueles negativos são do ano passado, no "studio" do Leme. Aqui [Cosme Velho] é um pouco diferente, porque a casa é muito maior, tem dois andares ou dois pisos, mas sempre a minha sala é parecida. O retrato é do Arpad Szenes, outro húngaro refugiado, marido da Maria Helena Vieira da Silva (...).Ela está ilustrando agora *Olhinhos de Gato*."in: MEIRELES, RODRIGUES, SANCHET, Op.Cit. p. 17. Carta datada de 10.06.1946. Na década de1940, Cecília publicou alguns fragmentos de *Olhinhos de Gato* no periódico *A Manhã*, o que aventou a possibilidade de as ilustrações referirem-se a esses textos. Foi realizado então um levantamento na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Nas poucas edições em que se encontrou esses fragmentos, entretanto, não foram identificadas correspondência com o teor das imagens, o que indica que as ilustrações provavelmente

nunca chegaram a ser publicadas com o texto. Na correspondência, o assunto retornou, mas sem menção à publicação[404]. No Brasil, a primeira edição foi impressa somente em 1980, e sem nenhuma imagem além da capa, realizada pela ilustradora paulista Maria Cristina Simi Carletti.

Não foram encontradas informações mais detalhadas sobre as circunstâncias de uma possível contratação de Vieira da Silva para a realização do trabalho. Embora seja mencionada como certa na correspondência de Cecília, não foi possível apurar detalhes a respeito do contratante ou editora, muito menos dos motivos que poderiam ter impedido a publicação da obra. Também não foi encontrada bibliografia que investigasse, em conjunto, as imagens e o texto, o que manifestava a importância de reunir texto e imagens. É possível que Vieira da Silva eventualmente tenha lido algum capítulo da infância de Cecília durante sua estadia em Lisboa, entre 1939 e 1940, antes da partida para o Brasil, já que a revista *Ocidente* tinha grande circulação na capital portuguesa. Porém, no Brasil, o contato com Cecília certamente facilitava o acesso ao texto integral, bem como ao imaginário que o revestiu e à própria possibilidade e/ou interesse pela ilustração do texto.

Nos desenhos e guache [Imagens 40; 41 e 62 a 66], é possível ver espaços circunscritos ao ambiente doméstico, a personagens e a situações da rotina da menina OLHINHOS DE GATO[405] que, sobrevivente em meio a sucessivas mortes de familiares, parecia ter o mesmo fôlego e também a mesma cor nos olhos que o animal que lhe dá nome. Na cozinha [Imagem 64], ao redor da menina, estão condensadas as influências mais presentes em seu cotidiano infantil, as que forneceram preciosas contribuições na fomentação de seu olhar e sensibilidade. Além da babá, Dentinho de Arroz, com quem está, no tapete, estão presentes a avó açoriana, Boquinha Doce, na máquina de costura, e a arrumadeira de origem portuguesa Maria Maruca, fazedora de deliciosos quitutes. Cada uma dessas personagens abre para OLHINHOS DE GATO um universo próprio, com suas histórias, crenças e canções: referências que a menina funde em seu olhar, atento como o de um felino, para a formação de sua própria mirada, de sua sensibilidade criadora diante de tudo que é posta a ver e sentir.

---

não se referem às crônicas, mas à leitura do texto presente no periódico português.

[404] Ao todo, cinco cartas datadas de 1946 mencionam o livro, referindo-se, em grande parte, a episódios ou personagens da infância narrada que Cecília conta ao amigo. Na última, menciona que não crê que o livro sairia ainda em 1946.

[405] Tanto no periódico como na publicação em livro, o nome da personagem é grafado deste modo, em caixa alta. Foi mantida, portanto, a grafia original.

É importante recordar que foi também esse ambiente que propiciou a Cecília a recolha de seus "orientes remotos[406]", como ela mencionou na crônica *Meus orientes*. Como na infância de Vieira, foram três mulheres a impulsionar a criança solitária, cercada de cuidados, livros, músicas e histórias contadas pelos adultos. Os azulejos portugueses no jardim de Cecília, conforme foi visto[407], também contribuem para essa aproximação entre duas infâncias separadas pelo oceano. As imagens privilegiam, dessa forma, uma narrativa que aproxima a biografia de Vieira e de Cecília e revelam aquilo que a infância propiciou ao olhar e sensibilidade alcançados e manifestos nos trabalhos da fase adulta.

Antes de morar no Brasil, o nanquim era usado por Vieira mais em seus estudos para telas. Foram poucas as vezes em que não recorreu a ele para esse fim. No Brasil, foram mais frequentes em desenhos, o que pode ser compreendido no âmbito das observações feitas no artigo de Lehmkuhl sobre as adaptações técnicas encontradas por Vieira no país para dar continuidade ao seu trabalho. As imagens do *souvenir* também podem estar inseridas nessa leitura, mas é preciso ponderar que foram feitas para serem impressas, o que pode interferir na decisão da técnica. Sobretudo, é preciso ponderar a possibilidade expressiva do nanquim nas correspondências temáticas e formais que propõe com o texto.

O acúmulo de linhas e hachuras dá a ver a atmosfera de memória, fabulação e devaneio da personagem, que foi morar na casa da avó ciente da efemeridade das coisas diante de tantas perdas familiares. Frente à constatação de que tudo acaba e de que sua avó também a deixaria um dia, OLHINHOS DE GATO cava seus refúgios de criança solitária: olha as plantas, os animais e as sombras, ouve histórias, cantigas, causos, brinca com farrapos, estampas, cortinas e tapetes, mira linhas, seus contornos, avessos, continuidades e descontinuidades, além dos limites e aberturas infinitas que ela possibilita. Ela também observa atentamente, tecidos, fotografias, canções e histórias, dando a eles vida na medida em que mergulha ali os seus sentidos.

Assim como foi observado pelo olhar infantil nos contornos, móveis, objetos e sombras, as linhas hachuradas de Vieira também dão a ver animais no chão da sala e entre as árvores do que parece ser uma procissão [Imagens 63 e 65]. Na cozinha, [imagem 64] Maria Maruca parece emergir da sombra da parede à direita, que tenciona o espaço nas sucessivas diagonais sombrias em torno e acima dela. As linhas empurram a parede e a perspectiva. Há figuras fantasmagóricas também nas paredes do quarto e até mesmo embaixo da cama

[406] . O termo "remoto" foi retirado da crônica *Meus Orientes*. MEIRELES, Cecília. 1980. Op.Cit. p.37

[407] Consultar 2.1 *E nos jardins é tão vasto o mundo: duas meninas embaixo do laranjal*

[Imagem 62]. O traço trêmulo, hesitante, de Vieira recorda, em alguns dos desenhos, o traço infantil, como observou Vallier[408] a respeito dos primeiros desenhos da década de 1930. Aqui, ele dialoga com a expressividade plástica da criança enquanto a proporção dos móveis na sala de jantar e quarto sugere a perspectiva do olhar infantil, expondo como a artista lança mão de correspondências temáticas (os seres fantasmagóricos) e formais (nos acúmulos de linhas, proporção e traço) com o texto em seu trabalho para *Olhinhos de Gato.*

Já no guache [Imagem 62], a cor se sobressai à linha para mostrar o quintal depois da passagem do jardineiro, que lhe ajudou a devolver a vitalidade e a diversidade de matizes - episódio contado no segundo capítulo da publicação de 1980. Ao contrário do nanquim, o guache já era mais usado por Vieira antes do exílio em diferentes circunstâncias. Somente Berán observou, contudo, que o primeiro contato da artista com a técnica foi importante em seu caminho e se deu em torno da confecção de maquetes, realizadas no atelier de um príncipe russo, que a artista conhecera em Paris[409].No Brasil, a técnica se fez constante, como Lehmkuhl também já havia observado, o que provavelmente se deu por questões de ordem econômicas, que levaram à redução dos formatos e à busca por alternativas técnicas.

Depois de tanto ver o nanquim, as cores do guache [Imagem 66] saltam aos olhos, assim como o espanto da menina diante da constatação da possibilidade do renascimento:

> Tudo renascera! Tudo renascia! Boquinha Doce, de mãos postas, parava no alto da sacada, olhando. A menina considerava-a de longe, com pensamentos indeterminados, mas que exprimiam essa emoção: “Ela é imortal![410]

No renascimento do jardim, OLHINHOS DE GATO via a manifestação “de forças ocultas, invioláveis,”[411] que faziam germinar as sementes e crescerem as plantas quando não havia ninguém olhando. Os caroços enterrados por ela tomavam estranhas formas debaixo do chão. A menina, agachada “mirando pensativa as folhas”[412], cheirando as flores, cercada pelos animais, olha de longe a vó, ao fundo, em uma perspectiva e ascensão que recordam *La Macumba* [Imagem60] . A paleta de tons em verde, vermelho e branco também parece se

[408] VALLIER. Op. Cit. p.24

[409] BERAN. Op.Cit. p.132

[410] MEIRELES, Cecília. Op.Cit. 1980. p. 31

[411] Ibidem. p.30

[412] Ibidem, p..31

rearranjar entre o guache e a tela, transportando árvores, animais e plantas para a cerimônia noturna. OLHINHOS DE GATO tem atrás de si um perfil pálido e em luto, como da mãe morta. Entre cores, plantas, bichos e seres, o sobrenatural, o mistério e o milagre brotam, na mesma terra, do lado de dentro do portão de casa.

Na infância narrada em *Olhinhos de Gato*, Cecília passeou pela tradição lusitana, brasileira e afro-brasileira, que conviviam nos quintais e arredores, igualmente impregnando o cotidiano e a cultura do local por meio da culinária, música, brincadeiras, histórias, causos, crenças e manifestações religiosas. Essa convivência é abordada ao longo de todo o texto, por personagens principais e secundários, em situações que rodeiam o cotidiano de OLHINHOS DE GATO, dando a ver tanto preconceitos e estigmas quanto a fusão pacífica e amistosa de traços culturais das diferentes matrizes. Apesar disso, os nanquins de Vieira privilegiam os espaços internos, as mulheres mais envolvidas na criação da menina e os ambientes de experiências como os de sua própria formação, solitária e fabuladora, que abriria portas para o olhar da futura artista. Depois de tanto olhar os nanquins, porém, torna-se rápido ver, no guache, o preto camuflando, sob sombras, seres recolhidos, à espreita, nas árvores, no jardineiro, no mesmo traço hesitante de Vieira, que agora se acomoda no guache, definindo personagens que parecem transitar do *souvenir* para *La Macumba:* imagens que comungam a noção do espaço do sagrado e do mistério. Os *souvenirs* de Vieira estão nos limites de casa, tateando ainda a poética que conduziria ao terreiro, mas deixam no uso do preto no guache uma correspondência com o sombrio, misterioso e o sobrenatural que se reconfigura sobre a tela.

Cecília, por sua vez, ultrapassa os portões, nos passeios da menina, nas visitas a familiares e nas situações e histórias contadas pelos moradores da vizinhança. A diversidade dos personagens na autobiografia não é despropositada e dá a ver a pluralidade cultural que cercou a infância carioca das primeiras décadas do século XX assim como a defesa ceciliana da equivalência das diferentes tradições na formação da menina e da geração que crescia ali. Nesse sentido, é interessante ponderar que o livro autobiográfico de Cecília, embora esteja subscrito, em suas sucessivas publicações, como livro infanto-juvenil, não parece de fato se destinar a esse público, como já havia mencionado Margarida de Souza Neves, devido à densidade das reflexões da personagem, cercada pela morte e "pelo desejo de uma coisa que não se acaba"[413], conforme comenta em seu artigo *Paisagens Secretas: Memórias de*

[413] NEVES, Margarida de Souza. *Paisagens Secretas: Memórias de infância.* In*: Cecília Meireles: a poética da educação*/organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio

infância. A narrativa às vezes arrastada pelas longas observações e impressões da menina põe em xeque, de acordo também com Neves, seu interesse em dialogar com as crianças e jovens de forma direta. O que o enredo pontua de forma sistemática é o olhar infantil em sua sensibilidade criadora face a tudo que observa, sente e vive.

Ao mesmo tempo em que explora a formação do olhar lírico na criança, a narrativa ceciliana acaba por mostrar tudo aquilo que é visto por ela, inclusive a variedade de matrizes culturais que transitam no seu entorno, o que Neves não menciona, dedicando-se mais ao caráter reflexivo das observações e percepções infantis. Ela ressalta o fato de *Olhinhos de Gato* ser dedicado ao público adulto, demonstrando como a narrativa de viés memorialístico estava interessada na infância e em sua relação com a fundação da sensibilidade poética. No seu entender, a subscrição da obra como literatura infanto-juvenil acabou por reduzir sua circulação e leitura, pois o livro mostra-se denso e lento para a apreciação desse público, sendo, por isso pouco lido.

Nesse sentido, *Olhinhos de Gato,* mais do que propriamente um livro infantil, pode ser entendido como uma narrativa que recorre a elementos da expressão infantil para lançar luz sobre a criança e a formação do indivíduo em sua relação com o repertório cultural com o qual interage. Na rua da infância, a convivência negociada cotidianamente entre tradições põe em evidência, portanto, o interesse de Cecília pela cultura material e imaterial das matrizes que compõem a identidade brasileira, tema caro à folclorista e educadora que fora e ao Brasil da década de 1930, que via a presença da matriz africana na formação da identidade brasileira ser reavaliada, mesmo que ainda timidamente. O folclore[414] seria uma das vias pelas quais essa valorização acontecia. É por isso que se percebe no texto de Cecília o claro intuito de dar a ver a presença dessa matriz, elucidando o modo como ela, historicamente negada, estava entranhada nas porosidades do cotidiano.

---

de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001. p. 24 e 25.

[414] O neologismo Folk (povo) Lóri (conhecimento) teria sido usado pela primeira vez na segunda metade do século XIX, referindo-se às diversas manifestações culturais de origem popular que constituíam o saber do povo. O termo se disseminou rapidamente entre fins do século XIX e início do século XX, mas não sem despertar debates e problematizações em relação à definição e atuação dessa área de conhecimento bem como problematizações a respeito do conceito de cultura popular. A nomenclatura e os trabalhos que se realizou sob essa legenda foram debatidos com mais rigor metodológico no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Considerado um campo importante, por abrir portas para que a cultura material e imaterial do povo conquistasse espaço em instituições públicas, acadêmicas e culturais, o Folclore enquanto área de saber enfraqueceu-se ao longo desses anos de debates, dentre outras razões, por sua abordagem e sua visão estática de cultura. A respeito do folclore e seu estudo no Brasil, consultar: ALMEIDA, Renato. *A inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957. BARRETO, Luiz Antônio. *Um novo entendimento do Folclore e outras abordagens*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1974. CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

Os estudos, publicações e obras sob a legenda do folclore, nas décadas de 1930 e 1940, não contavam com métodos ou literatura teórica consolidada, não sendo, portanto, um campo propriamente científico, embora essa fosse a aspiração, na esteira de sua proximidade com os proeminentes campos da Etnografia e da Antropologia. Dessa forma, no campo intelectual, o termo abrigou trabalhos realizados em torno da recolha, registro, armazenamento e divulgação das diferentes manifestações da cultura popular - simbólicas e materiais - vinculadas às diferentes tradições e regiões do Brasil, o que se deu em distintos campos do saber, na atuação de diferentes personagens. Durante as décadas em questão Joaquim Ribeiro Edson Carneiro, Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Mário de Andrade e Cecília Meireles[415] foram nomes importantes vinculados à seara.

No caso de Cecília, o folclore é incorporado como pauta no desdobramento de sua atuação como educadora. Quando ingressou no magistério, na década de 1920, muitas publicações sob essa legenda eram incorporadas ao material de ensino[416]. Dessa forma, seu contato profissional com esse campo de conhecimento se deu desde muito cedo. Enquanto educadora, Cecília travou contato com intelectuais, teorias e metodologias interessadas no conhecimento da cultura popular nacional como forma de alcançar sua integração à cultura universal. Ana Paula Leite Vieira, em dissertação de mestrado, abordou a integração entre nacionalismo e universalismo na obra de Cecília Meireles, mencionando que, desde as crônicas sobre educação publicadas no periódico *A Manhã*, entre 1931 e 1933, é possível perceber a promoção do entendimento entre os povos, que se daria, segundo ela, através da educação. O folclore foi, aos poucos, ganhando espaço por oferecer o contato direto com a cultura popular e com o povo que a concebe. Nesse contato, o indivíduo conheceria a si

[415] A designação de Cecília como folcloristaestá mais associada aos trabalhos realizados nas décadas de 1940 e 1950. Entre 1941 e 1943, ela assinou a coluna *Professores e Estudantes*, no jornal *A manhã*, onde publicou a série *Folclore e infância*. Em torno desse trabalho, atuou consideravelmente na área. Em 1947, recebeu o convite de Renato Almeida para integrar a Comissão Nacional de Folclore. Em 1948, na esteira da I Semana Nacional do Folclore, realizada no Rio de Janeiro, realizou em sua residência uma exposição de arte popular, com peças que, em grande parte, pertenciam à sua coleção, reunidas em viagens dentro e fora do país, Discursou a favor da relação entre folclore e educação, na III Semana do Folclore, em Porto Alegre, em 1950; No ano seguinte, secretariou o I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro. Em 1954, participou do Congresso Internacional de Folclore, realizado em São Paulo, onde proferiu palestra. Em 1952, publicou o pequeno livro sobre *As artes populares no Brasil*, dentro de uma série sobre o folclore intitulada *As artes plásticas no Brasil.* Apesar de todo esse histórico das duas décadas, sua atuação no sentido de valorização da cultura popular e sua relação com a educação podem ser vistos, ainda que de forma embrionária, desde seus primeiros anos de profissão. A sua atuação como educadora e escritora, em torno do tema, nas décadas de 1930 a 1950, em verdade, clareia o modo como esse interesse já está presente desde suas primeiras publicações.

[416] VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infancia pelo folclore*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2013 p.99

mesmo e ao outro, em suas diferenças, mas também em suas semelhanças, o que conduziria ao entendimento entre os homens:

> A valorização do nosso folclore trará como consequência uma maior unidade ao nosso nacionalismo, pois só através do estudo de nossas danças, nossas comidas, nossas lendas próprias, poderemos ter um verdadeiro retrato do nosso povo, e, mais tarde, comparando-o com o de outros povos, chegaremos a estabelecer o que eles tem em comum, colaborando assim, para a maior compreensão entre os homens.[417]

Conduzir o nacionalismo ao universalismo a partir do conhecimento do folclore é uma tese que Cecília menciona em outras situações além da entrevista. Está aplicado em suas crônicas sobre o assunto, onde propõe a leitura comparada de versões de cantigas e lendas, mostrando proximidade entre as culturas; está diluído ao redor de *Olhinhos de Gato*, nas culturas atravessadas no olhar infantil. O mesmo pensamento estava presente também na Biblioteca Infantil do Pavilhão Mourisco[418]. Ali também propunha o ensino da língua e cultura de origem espanhola, promovendo, assim a integração latino-americana, além de manter na biblioteca, publicações latino-americanas.

Esse envolvimento de Cecília com a cultura popular sob o viés do Folclore, dentre outras razões, emanava de um contexto de fortalecimento de regimes totalitaristas, que acabaram por desembocar na segunda guerra mundial, o que corroborava a defesa do nacionalismo não como um fim, mas uma ponte rumo ao universalismo, à integração e convivência pacífica. Foi esse mesmo discurso que norteou a fundação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), da qual Cecília fez parte, ao aceitar o convite de Renato Almeida, em 1947.

Recém-fundada no contexto pós-guerra, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) demandou aos países signatários que designassem comissões para melhor promover a fraternidade entre as nações a partir da valorização da cultura de seu povo. Foi no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBEC), órgão vinculado ao Ministério das Relações Exteriores, que a Comissão Nacional Folclore (CNFL) foi organizada, dando impulso, então, à sistematização desses estudos e ao envolvimento de Cecília com o campo na condição de especialista. Em torno da CNFL, proferiu palestras e exerceu cargos em eventos promovidos pela comissão.

---

[417] Entrevista concedida por Cecília Meireles ao jornal O Globo. 21.07.1950 mencionado por VIEIRA , Ana Paula Leite. Op.Cit. p.15

[418] A respeito do trabalho de Cecília Meireles no Pavilhão Mourisco, consultar: PIMENTA. 2001. Op.Cit.

No artigo *Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore*[419], Joana Cavalcanti de Abreu identifica duas vias de aproximação de Cecília com o folclore e com a CNFL. Primeiro, ela compartilhava os preceitos de fundação da CNFL, segundo os quais o folclore seria um facilitador da compreensão entre os homens no difícil período do pós-guerra. Como já foi mencionado, esse discurso permeou sua atuação desde o início da década de 1930, mesmo que ainda em gestação diante do que realizaria. Em segundo, ela também compartilha a relevância que a educação assumia nos debates em torno da comissão, o que não poderia ser diferente por parte de Cecília, considerando sua trajetória.

Outro postulado da Comissão mencionado por Joana Cavalcanti de Abreu que também deve ter despertado o interesse de Cecília, embora sua ligação não tenha sido mencionada no artigo, era a necessidade de pesquisa e registro das manifestações culturais populares como forma de conhecê-las, preserva-las e difundi-las. As mudanças sociais, políticas e culturais das primeiras décadas do século XX, embebidas no desejo pelo Moderno, contribuíram para o sentimento de modificação e desaparecimento de determinadas manifestações bem como de mudança que se estabelecia com a cultura de origem e com a diversidade, o que também não passou despercebido por Cecília. Nesse sentido, além de seus registros escritos em crônicas, romances, poemas e estudos, ela fez também um registro visual da matriz afro-brasileira, apresentando outra faceta de sua atuação, a de desenhista, da mesma forma interessada na recolha, catalogação e divulgação de elementos da cultura nacional e das matrizes que a fundaram.

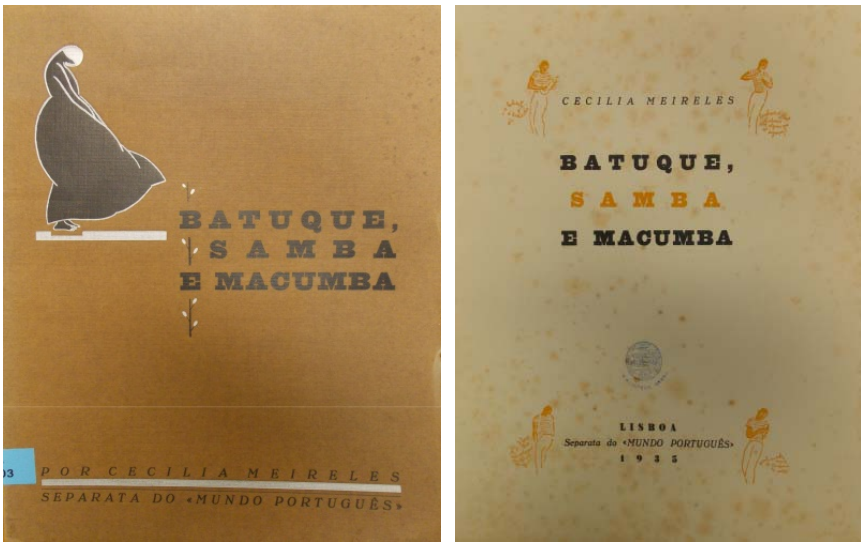
Em abril de 1933, Cecília expôs na Pró-Arte, no centro do Rio de Janeiro, uma série de desenhos em nanquim, guache e crayon[420], em torno da matriz afro-brasileira, com destaque para as baianas e manifestações musicais - notadamente o samba e o carnaval - e da macumba. A exposição de Cecília foi inaugurada ao som da Portela, uma das primeiras Escolas de Samba fundadas no Rio de Janeiro, na década anterior, compondo o fundo musical dos gestos e corpos vistos nos 26 desenhos, realizados entre 1926 e 1933.

---

[419] ABREU, Joana Cavalcanti de. Entre os símbolos e a vida: poesia, educação e folclore. *In:* In: *CECÍLIA MEIRELES: a poética da educação*/organização: Margarida de Souza Neves, Yolanda Lima Lôbo, Ana Chrystina Venancio Mignot. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: Loyola, 2001.p.211-232.

[420] Os originais permanecem em posse da família, indisponíveis à consulta para averiguação da técnica.

Imagem 67 - Capa e contracapa de Samba, Batuque e Macumba – Cecília Meireles - 1935



MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edicação especial. Lisboa, 1935. Fonte: Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Imagem 68 - Baiana sambando (no colar a figa de arruda) - Cecília Meireles - Samba, Batuque e Macumba – 1926 -1935

MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edicação especial. Lisboa, 1935. Fonte: Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Imagem 69 - *Passo da Macumba* Cecília Meireles - *Samba, Batuque e Macumba* – 1926-1933

MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edicação especial. Lisboa, 1935. Fonte: Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

A exposição foi mencionada de forma positiva nos jornais da época, que elogiaram a "extraordinária sensibilidade[421]" de quem "viu, sentiu e fixou aspectos interessantíssimos do nosso "folk lóre[422]", "surpreendendo com agilidades, cores e movimentos[423]". A Escola de Samba, com seus músicos dançarinos, passos e gestos, colocaram em movimento os desenhos de Cecília, compondo com eles um novo trabalho apresentado no espaço de exposição, ampliando a inserção cultural, musical, corpórea e gestual da matriz de origem africana em espaços legitimados e legitimadores de cultura.

[421] Nota de jornal: Propaganda das Artes in: MEIRELES, 2003. Op.Cit. p.96

[422] Ibidem. p.96

[423] Ibidem.p.96

No ano seguinte à exposição, Cecília viajou a Portugal em companhia do marido, aceitando um convite oficial para realização de uma série de palestras em torno da educação, literatura (poesia, sobretudo) e folclore[424]. Em Lisboa, apresentou seus desenhos em conferência no Clube Brasileiro com o título *Batuque, Samba e Macumba.* Os trabalhos ficaram expostos ainda por três dias. O texto da palestra foi publicado juntamente com 14 ilustrações em preto e branco, em separata, pela revista *Mundo Português*[425], em 1935. No Brasil, o trabalho não voltou a ser exposto. Texto e imagens foram publicados pela primeira vez em 1983[426], quase 50 anos depois de sua primeira exposição, com o mesmo nome da palestra, que passou a dar título ao trabalho, e o mesmo texto publicado em Portugal, porém com mais desenhos, agora em cores.

Como, em 1934, Vieira da Silva vivia em Paris, não é possível afirmar que tenha conhecido este trabalho de Cecília nem pela palestra nem pela publicação na capital portuguesa. Enquanto Cecília expunha seus desenhos, Vieira da Silva mergulhava em pesquisas formais que lhe renderiam, naquele ano e no seguinte, a fatura de obras que, segundo sua crítica, pontuaram avanços consideráveis em sua trajetória de então[427]. É provável, portanto, que o possível contato de Vieira com esse material, imagem e o texto da palestra, cujo nome evoca sua própria tela de 1946 [Imagem 60], tenha acontecido no Brasil, com mais intensidade talvez, em torno da fatura das ilustrações para *Olhinhos de Gato*, já que a matriz e o debate sobre sua penetração permeiam todo o texto. Naquela década, Cecília também tinha andado novamente às voltas com o folclore. Entre 1941 e 1943, assinou a coluna *Professores e Estudantes*, no jornal *A manhã*, onde publicou a série *Folclore e infância*, que podem ter sido lidas por Vieira, que já estava no Rio.

O texto da exposição de Cecília, realizada ainda em 1933, inicia-se com duas ponderações. A primeira é que as palavras da conferência servem de legendas aos desenhos expostos, nos quais está fixado o ritmo do batuque, do samba e da macumba: práticas culturais vinculadas aos afro-descendentes. Logo em seguida, pondera que, antes de abordar a

[424] GOUVÊA, 2003. Op.Cit. 2003; PIMENTA, 2008. Op.cit.

[425] A edição consultada pertence ao acervo da Biblioteca Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

[426] MEIRELLES, Cecília. *Batuque,Samba e Macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

[427] Consultar parte I deste capítulo.

"significação das danças negras aqui exibidas em seus movimentos mais típico[428]", irá descrever a indumentária da baiana, não só pela sua derivação "de um dos maiores e mais progressivos estados do Brasil", a Bahia, mas, sobretudo, pelo fato de não ser esse um traje regional encontrado mais, nos dias comuns, "com a garridice de cores e a exuberância de ornatos apresentadas nos desenhos[429]".

Além de evocar as origens históricas da baiana, o texto sinaliza a mudança em hábitos e costumes, o que, a seu ver, demandava esse tipo de apanhado. Seus desenhos se propõem a esse registro e catalogação; a eles o texto corresponde com longas narrativas sobre as circunstâncias que impulsionavam os gestos precisos, vistos na exposição. Observados em conjunto, portanto, texto e imagens dão a dimensão de registro e valoração que o trabalho propõe, flertando com uma abordagem científica que pretendia se consolidar no Folclore bem como na Antropologia e Etnografia das primeiras décadas do século XX. Ao embrenhar-se por essa proposta, o trabalho de Cecília permite recolher as diferentes forças em jogo na sua pesquisa folclórica e estética: incorporar o negro de forma profícua a partir de sua manifestação cultural e da sua corporificação; registrar e difundir essas manifestações frente à constatação de suas inevitáveis mudanças ou desaparecimento. Essas questões estão em jogo também em *Olhinhos de Gato*, como foi visto, embora a escassa bibliografia sobre o livro não tenha mencionado.[430] A única autora a verificar essa relação foi Lelia Contijo Soares, no texto introdutório que escreveu para *Batuque, Samba e Macumba*[431],:

---

[428] MEIRELES, Cecília. *Samba, Batuque e Macumba*. Revista Mundo Português – Edicação especial. Lisboa, 1935. p.1.

[429] Ibidem.. p.1

[430] Além do artigo de Margarida Neves, foram encontradas duas dissertações de mestrado que pesquisam o livro. Jennifer Pereira Gomes, em *OLHINHOS DE NUVENS: infância e solidão na prosa de Cecília Meireles*, estudou a obra no âmbito da literatura infantil. Em sua pesquisa, propõe uma leitura comparada do livro autobiográfico com *Giroflê, Giroflá*, reunião de contos infantis cecilianos. O trabalho da pesquisadora dedica-se ao entendimento da infância e solidão, que Cecília explora em sua prosa infantil, em uma abordagem semelhante à de Neves. O possível público adulto do livro não é mencionado e a narrativa é entendida como obra infantil, e sem menção à recolha da manifestações culturais que a obra encerra. Michely Dornellas Pinto foi a única pesquisadora, em principio, que dedicou-se integralmente *Olhinhos de Gato* em investigação acadêmica, segundo o levantamento bibliográfico. Na dissertação *Olhinhos de Gato: narrativa autobiográfica poética.C*omo o título sugere, a investigadora dedica-se à narrativa de Cecília interessada no debate bibliográfico sobre a escrita autobiográfica, sobretudo em torno das publicações do investigador francês Philipe Lejeune, oferecendo a obra ao diálogo com um debate no âmbito da Pedagogia, que se distancia daquilo que se propõe ao promover o encontro da obra de Cecília Meireles com a de Vieira da Silva. Assim como as demais pesquisas, não estabelece relação entre a narrativa infantil e a valorização da cultura popular. As referencias encontram-se na bibliografia.

[431] O texto consta nas edições de 1983 e 2003.

> A leitura deste livro [Olhinhos de Gato], aberta a todas as idades, constitui fonte valiosa para o registro de costumes cariocas na primeira década deste século. Ali o carnaval, a semana santa, os batuques, entre outros, são abordados sem nenhum laivo de exotismo, sem nenhum estranhamento. Muito pelo contrário, parecem entremeados à crônica afetiva de um cotidiano familiar e urbano, cuja veracidade, sem prejuízo do seu caráter histórico, torna-se ainda mais nítida pela transfiguração que lhe é conferida pela palavra poética (...)[432]

Lélia sugere a leitura do texto a todas as idades, o que relembra o artigo de Neves e a alegação e defesa de que *Olhinhos de Gato* não se direciona ou restringe-se ao público infantil, o que pode contribuir para novas leituras e interpretações da obra. Na mesma introdução, a autora afirma:

> A descrição de Macumba que Cecília preparou para sua conferência em Portugal baseia-se sem dúvida em sua experiência de observadora, e reflete a tendência generalizadora e as preocupações com a questão das origens africanas desse ritual, então vigentes em todos os estudos de folclore no Brasil à época[433].

O texto de Cecília de fato contém indícios de uma época ainda pouco estruturada para o trabalho com o qual tinha interesse em contribuir. Falta conhecimento aprofundado dos conceitos, das manifestações religiosas e das origens distintas das religiões, dadas as diferentes nacionalidades africanas que aqui aportaram, com sistemas próprios e distintos de crença. A abordagem indica o quanto ainda precisaria ser feito. O trabalho, por outro lado, aponta para uma época interessada em olhar a matriz afro-brasileira, mais especificamente a religiosidade afro-brasileira, como forma de incorpora-la à identidade cultural brasileira, o que ocorreu em diferentes campos de ação intelectual como o Folclore, a Etnografia, a Sociologia, e também a Literatura, Fotografia e as Artes Plásticas. Ao mirar essa incorporação, a publicação[434] dá a ver a força expressiva dos desenhos de Cecília em imagens de extrema relevância na trajetória de apropriação do imaginário afro-brasileiro, sobretudo o religioso, que se propõe olhar com mais afinco.

Em *Arte Afro-Brasileira*, Roberto Conduru já havia mencionado a contribuição positiva de Cecília com trabalho *Batuque, Samba e Macumba*, no sentido de valorizar as

---

[432] : MEIRELES, Cecília. *Batuque, Samba e Macumba: estudos de gestos e de ritmo*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003. p.19.

[433]Ibidem. p.19

[434] Vamos adotar para a análise a publicação de 2003.

práticas culturais afrodescendentes, ao mesmo tempo em que "evidencia compreensão da importância da plasticidade concreta das mesmas, bem como da necessidade de seu registro visual[435]". Os desenhos, segundo Cecília, são a parte primordial do trabalho, não o texto. Enquanto legenda, ele corresponde em palavras àquilo que ela pretende chamar atenção nas imagens e é possível sim perceber os ecos da expressão científica ainda generalizante nessa fala didática e direta que as descreve e situa, mas, nos desenhos, não é o olhar da folclorista das décadas de 1940 e 50 que se manifesta, primordialmente, e sim o da desenhista das décadas de 1920 e 1930, em sua expressão artística.

No mesmo trecho em que aponta o caráter generalizante da abordagem do texto, Lélia menciona também que a descrição sem dúvida é fruto da observação do ritual religioso. Nesse sentido, não há registros que comprovem possíveis experiências religiosas de Cecília ou que mencionem de forma assertiva sua relação com qualquer religião de origem africana. No caso de Vieira da Silva, também não é possível afirmar a proximidade da observação do ritual. Não há registros ou documentação que mencione esse contato. A religião afro-brasileira, que rondou a cabeça da artista e sua tela de 1946, pode não ter sido vista de perto como se imagina ou deseja, mas certamente circulou nas imagens e textos de Cecília bem em outros trabalhos de outros artistas igualmente interessados na apropriação da matriz religiosa afro-brasileira, no ambiente artístico do Brasil que Vieira conheceu. Isso significa que mesmo que a artista não tenha visto o ritual com seus olhos, entrou em contato com ele em trabalhos comprometidos com o assunto, como o de Cecília. Algumas palavras de sua conferência inclusive parecem fazer eco na tela de Vieira:

> Se a macumba como magia negra infunde esse respeito terrível que só não experimentaram os que não tiveram ocasião de a frequentar, de sentir o ritmo surdo e implacável dos tambores – quitibum bum quitibum bum – na noite negra, com cânticos de um trágico inenarrável, figuras numa vertigem sinistra, dançando entre explosões de pólvora, brilhos de fogo e lâminas de espadas, caindo desacordadas, e reerguendo-se como fantasmas, numa expressão sobrenatural, com uma outra voz e outros olhos[436] .

A descrição do ritual feita por Cecília em *Samba, Batuque e Macumba* transporta o leitor para frente de *La Macumba* [Imagem 60], de Vieira, onde o uso expressivo da linha e da cor dá a ver a vertigem do transe no ritmo ascendente do quadro, que explora musicalidade e

[435] CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.53

[436] MEIRELES, Cecília, 2003. Op.Cit.) p.90.

movimento, assim como conta a descrição. As linhas em preto ressoam tanto os gestos ritualísticos com lâminas, espadas e outros instrumentos, quanto o cenário noturno erigido também pelos tons escuros de verde e do preto, como a floresta noturna, onde ocorre o ritual de Cecília. Clarões de explosões de pólvora encontram correspondências nas quadrículas vermelhas e laranjas em torno das figuras centrais, cujos olhos, grandes e vermelhos, parecem mesmo "outros", em um ambiente que evoca, como no texto, o caráter sobrenatural do rito.

Dessa forma, na leitura da infância de Cecília, Vieira entraria em contato com o tema de que se ocuparia em *La Macumba e* esse contato certamente se aprofundou na leitura do ritual religioso descrito em *Batuque, Samba e Macumba,* que Vieira da Silva parece ter visitado em sua tela. No mesmo ano em que pintou *La Macumba*, a artista estaria realizando também as ilustrações para *Olhinhos de Gato,* carregando o assunto de um trabalho ao outro. Em torno deles, desdobra-se a relação de Cecília com o folclore e a tradição afro-brasileira, que se manifestou em sua atuação como educadora, cronista, conferencista, folclorista, poeta, romancista e desenhista, dando a ver como na relação de Vieira da Silva com Cecília Meireles o contato com esse imaginário foi fomentado. Se incorporada como legenda também da tela, assim como Cecília afirmou que o era para os desenhos, as palavras da conferência criam uma ligação também entre as imagens de ambas, fazendo emergir setas de leitura a clarear contextos e preocupações estéticas que circundam cada trabalho. Ao mesmo tempo em que *La Macumba* e *Samba, Batuque e Batuque,* vistos lado a lado, pontuam momentos distintos da apropriação da poética, deixam à mostra a tessitura que os une e também imbrica outros autores e artistas.

3.3 **A floresta noturna *escorre mistério*[437]: em quantos terreiros se fez *La macumba*?**

[437] AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos. Guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Ed. Matins, 1945. p. 3.

Imagem 70 - Desenho da série Batuque,Samba e Macumba – Cecília Meireles - 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e Macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Imagem 71 - Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles - 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Imagem 72 - Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Imagem 73 - Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

É nos espaços vazios dos nanquins e guaches que o gesto se acomoda em sua potência de ação. É dele que as cores emergem em grandes manchas, curvas ou contornos sinuosamente precisos. O enquadramento é quase sempre o mesmo e deixa ver a indumentária e seus apetrechos projetados nesse vazio, na captura precisa da manifestação nos corpos, definidos, hirtos, que demonstram destreza na concretização de seus gestos. Nas vestimentas, estão cores fortes e vibrantes, distribuídas entre grandes manchas, em guache, que definem saias e batas; em giz, nos pequenos círculos do acúmulo dos colares e na fatura dos demais apetrechos, expondo o aspecto majestoso e suntuoso da indumentária. Os tons de preto e marrom, que definem braços, rostos e pés, são feitos à nanquim ou aquarela, nas mulheres, que são a maioria nas imagens, até mesmo pelo interesse de Cecília na descrição da baiana. Já os homens foram feitos em giz de cera. [imagem 74] A roupa não varia muito: calça branca e camiseta branca com listras vermelhas, a roupa do bamba. Muitos deles carregam instrumentos musicais. Pela exploração da cor na volumetria das roupas e pela beleza,

graciosidade, precisão e variações das poses e indumentárias, as imagens das mulheres são mais diversificadas que a dos homens.

Imagem 74 - Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles, 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2003.

Imagem 75 - Desenho da série *Batuque,Samba e Macumba* – Cecília Meireles - 1926-1933

Fonte: MEIRELES, Cecília. Batuque, Samba e Macumba: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

O uso do preto, no rastro da precisão e definição do gesto, considerando, sobretudo, as possibilidades do nanquim, projeta, curvas, contornos e manchas de cor na superfície do espaço. Além dos membros, o gesto também se constrói no volume das saias, colares e em outros elementos, como a figa. Os colares, acumulados sobre um pescoço quase sempre inclinado para baixo, lança ao vazio as miçangas, que circunscrevem estruturas que concentram as potências de tempo e ação do gesto. [Imagem 75] O movimento expande-se no vazio fundo branco que emoldura frontal e centralmente, quase de forma científica, cada um dos modelos, isolados em sua maioria. Ao mesmo tempo em que flertam com a abordagem didática interessada na recolha, demonstram qualidade na expressividade técnica. O interesse de Cecília, como apontado, recai sobre a poética afro-brasileira, na sua inserção positiva na cultura nacional, em desenhos que lançam mão da cor para revelar a beleza e exuberância das tradições, músicas, gestos e corpos negros.

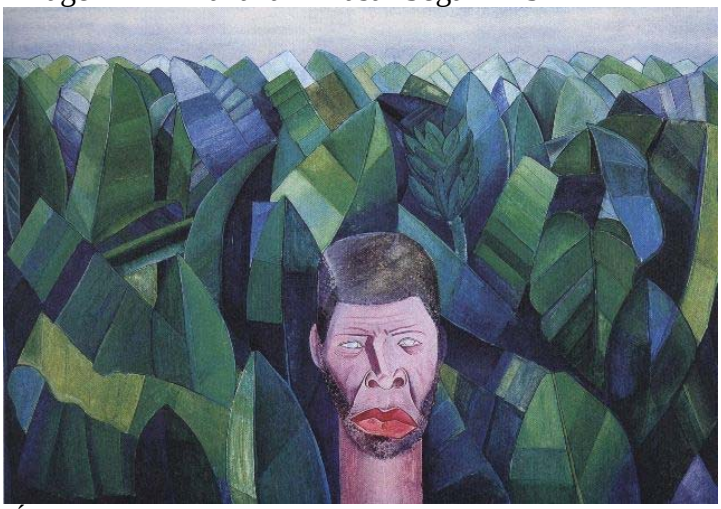
A tela de Vieira da Silva [Imagem 50] apresenta resoluções pictóricas para a poética que apontam questionamentos de pesquisa estética e de contexto distintos dos de Cecília. As pesquisas que tornaram viáveis a fatura de *La Macumba* indicam o quanto Vieira da Silva estava comprometida com a investigação da autonomia e expressividade dos elementos picturais e da abstração. A tela assume isso como questão, distanciando-se da abordagem interessada na linguagem artística de fundo etnográfico que Cecília demonstra, aproximando-se mais da potência abstrata dos braços negros de seu nanquim emergidos do fundo branco. [Imagem 70] O quadro também não indica a mesma consideração no sentido de registrar os corpos em suas manifestações gestuais individuais e afirmativas. Vieira dedica-se à manifestação coletiva da religiosidade, à experiência do ritual, tal como o descreveu Cecília. Em sua tela, reúne muitos corpos sem interesse na individualidade de seus gestos e volumes. Sua linha organiza-os em estruturas como uma fusão de homens e instrumentos de culto, que se articula com as cores no ritmo que se acompanha na tela e na cerimônia. Em seu quadro, de qualquer modo, recorre às reminiscências do gesto ritualístico nos braços levantados, mãos estendidas e cabeça voltada para baixo, como pode ser visto no canto inferior direito, ao redor das duas linhas curvas entre o branco e os tons de vermelho.

Imagem 76 – A redenção de Cã –Modesto Brocos – 1895

Óleo sobre tela. 199 x 166 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Fonte: http://www.dezenovevinte.net/obras/tl_redencao_cam.htm

As imagens de Cecília, como foi visto, remontam a um contexto de inserção positiva da matriz afro-brasileira e dos corpos negros. Se forem vistas ao lado de *A redenção de Cã*, 1895 [Imagem 76], de Modesto Brocos, por exemplo, é possível perceber no trabalho do pintor a conjuntura finissecular ainda às voltas com o branqueamento da raça. Conforme Conduru já havia mencionado, o grande diferencial do modernismo não vinculado à pintura academia foi o valor atribuído ao componente africano na cultura brasileira[438]. Assim como o trabalho de Cecília, acomodam-se nessa abordagem mencionada por Conduru, ponderando suas suas especificidades, *Bananal*, 1927 de Lasar Segall [Imagem 77]; *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral [Imagem 78]; e *Mestiço*, 1934, de Candido Portinari,[Imagem 79] telas em que presença do negro se corporifica, carregando consigo as ambivalências de sua presença histórica e cultural como força de trabalho – *Bananal*, *Mestiço* - mas também de submissão e exploração – *A Negra* - diferenciando-se substancialmente de abordagens como a de Modesto Brocos. Dessa forma, a inserção positiva da corporeidade negra permeou outros trabalhos em um arco cronológico próximo ao trabalho de Cecília. Diferente dos demais mencionados, Cecília vincula de forma explícita o corpo às práticas culturais de sua tradição, evocando seus interesses em torno do folclore, fomentando o diálogo com o assunto. Nesse sentido, o tema de Vieira mostra-se mais próximo do trabalho de Cecília do que das telas de Segall, Tarsila e Portinari.

Imagem 77 – Bananal – Lasar Segall - 1927



Óleo sobre tela 87 x 127 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

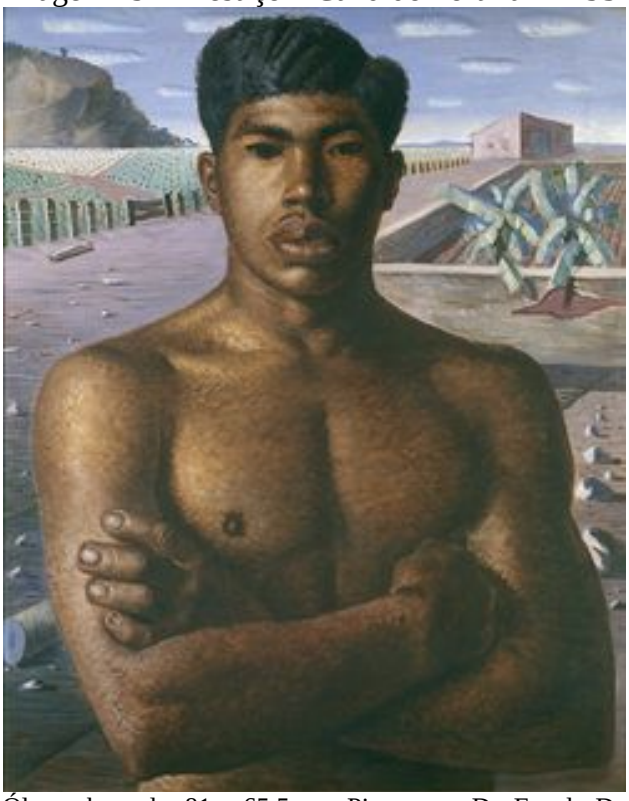
[438] CONDURU, Roberto. Op.Cit. p.51.

Fonte:
http://lazarsegallprojetodeartes.blogspot.com.br/2015/10/bananal.html

Imagem 78 – A Negra – Tarsila do Amaral -1923

Óleo sobre tela. 100 x 81,3 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo, São Paulo.
Fonte:www.mac.usp.br

Imagem 79 – Mestiço – Candido Portinari - 1934



Óleo sobre tela. 81 x 65,5 cm. Pinacoteca Do Estado De São Paulo, São Paulo.
Fonte:
http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2581/detalhes

La Macumba, quando posta ao lado desses corpos, dá a ver como o interesse da artista não recai sobre as mesmas pretensões. Mesmo os corpos mais definidos e reconhecíveis na parte inferior da tela [Imagem 50] não compartilham o mesmo interesse em relação ao corpo negro. Vieira reduz quase todos a esquemas gráficos ou lhes destaca apenas os olhos. É com eles que se vê o rito; é através deles que se manifesta a vidência sobrenatural. O uso do preto e marrom, em seu trabalho, nem pode ser completamente vinculado ao negro dos corpos aos quais se associava a crença. Ele evoca também o sombrio, misterioso e sobrenatural que não se dá a ver sob a luz do sol, mas na penumbra da cerimônia noturna, a céu aberto, na floresta, como descreveu Cecília em *Batuque, Samba e Macumba*, e se imagina em *Olhinhos de Gato*, na música ouvida de longe nas noites de sexta. Na tela de Vieira, a individualidade, plasticidade e robustez dos corpos cedem espaço à força da experiência religiosa na coletividade do transe ritualístico.

Imagem 80 - Cena de candomblé – Wilson Tibério – sem data

Aquarela e grafite sobre papel. Sem indicação. Museu Afro Brasil, São Paulo.
Fonte: https://www.geledes.org.br/wilson-tiberio-a-negritude-de-um-genio-das-artes-plasticas/

Assim como Vieira da Silva, o pintor gaúcho Wilson Tibério também se interessou pelo rito em sua manifestação coletiva. Tibério frequentou os terreiros de batuque no seu estado natal e também recorreu ao tema em sua trajetória artística. Em 1941, o artista ingressou na Academia Nacional de Belas Artes, mudando-se para o Rio de Janeiro. Uma nota no jornal *A Manhã*, em outubro de 1945, um ano antes de Vieira pintar sua tela, noticiava exposição do artista na sede da A.B.I. e apresentava Tibério como especialista em "motivos negros":

> Wilson Tibério é um dos valores mais destacados da arte nacional, sendo famosos os seus trabalhos inspirados em motivos negros, setor de sua especialidade. Assim, espera-se que essa exposição seja coroada de pleno sucesso e venha marcar na vida do ilustre pintor conterrâneo uma de suas fases mais brilhantes e produtivas, exatamente aquela em que conseguiu fixar, em toda a sua dimensão estética, o vigor de uma arte de caráter social e étnico, que bem define as suas tendências criadoras e inspiração e talentos pouco vulgares[439].

Na nota sobre a exposição, são mencionados seus atributos sociais e etnográficos na abordagem da poética, em um discurso que recorda a circulação e recepção do trabalho de Cecília realizado mais de dez anos antes. Se, no caso de Cecília, o vínculo com o folclore e a etnografia podia ser lido de forma positiva, como exemplo de uma nova incorporação profícua da matriz africana na formação identitária brasileira, ainda que generalizante, no caso

[439] *Exposição de motivos afro-brasileiros do pintor Wilson Tibério* . Rio de Janeiro: *A manhã*, 17. out.1945 p. 3.

de Tibério, indicava que poucas mudanças poderiam ter acontecido na abordagem e recepção da poética, mais de uma década depois. As contribuições de Tibério para a apropriação do tema permanecem ainda pouco divulgadas e estudadas. São raros os seus trabalhos conhecidos. Entre eles, destaca-se uma aquarela sem data [Imagem 80] cujo tema é a manifestação religiosa afro-brasileira, obra que possivelmente foi exposta na ocasião. Nela, observa-se os corpos dispostos de acordo com sua função nessa cerimônia, que ocorre em local fechado. Na imagem, o detalhamento dos corpos e da indumentária não é tão preciso como em Cecília, mas suas representações estão da mesma forma ancoradas no volume e na cor para a definição das estruturas físicas, embora em Cecília o uso da cor seja mais expressivo.

A edição do periódico imediatamente posterior à que anuncia Wilson Tibério traz um artigo[440] de Jorge de Lima sobre a exposição, no qual o autor tece críticas sobre a abordagem do artista. Opõe seu contato com a cultura de matriz africana ao do artista espanhol Pablo Picasso na apropriação do Primitivismo, dando a ver como o artista europeu havia incorporado à sua linguagem artística a fatura das máscaras, esculturas e outros objetos oriundos de culturas ditas primitivas, como a da Costa do Marfim e do Congo. Relembrando a exposição de Picasso, que havia se encerrado recentemente no Rio, analisou como a linguagem estética do artista foi contaminada no seu contato com essa arte, o contrário do que se via em Tibério, segundo ele. Nas linhas de *Mademoseille d'Avignon*, Lima viu o movimento da talha e a máscara primitiva e nas baianas de Tibério, "o híbrido sincretismo de diversas culturas" sob um negro "banhado em leite europeu"[441]. Para Jorge de Lima, a abordagem de Tibério emanava os ensinamentos clássicos acadêmicos de influência europeia, com o branqueamento da pele e o hibridismo sincrético das suas dançarinas. Para Lima, Tibério não pretendeu "dialogar em nagô, mas o palavreado cerebral da pintura francesa impregnada no novo continente[442]". E aquilo que a nota sobre a exposição valoriza - o caráter social e étnico - Lima rejeita, mostrando-se interessado em obras que recorram à matriz africana de forma a extrapolar noções como registro, exotismo e etnografia em direção à incorporação expressiva de sua linguagem plástica.

---

[440] LIMA, Jorge. Exposição do pintor negro Wilson Tibério. Rio de Janeiro: *A manhã*, 18.10.1945 pp. 4.

[441] Ibidem. p.4

[442] Ibidem. p.4

Flertando com a linguagem estética emergida do contexto de consolidação da Etnografia e da Antropologia como ciência, mas sem aproximar-se de uma cultura especifica, as imagens de Tibério permaneciam entre o exótico e o pastiche de ranço europeu, segundo se depreende do artigo. Dura, irônica, mas respeitosa, a crítica de Lima expõe a demanda por uma nova relação visual com o tema que se propõe visitar, diante do engessamento da velha abordagem. Recorrendo a Picasso, Lima propunha um aproveitamento da plasticidade estética da fatura dita primitiva em vez da representação de seus corpos sob uma linguagem acadêmica de influência europeia, francesa, sobretudo, mas sem sugerir a incorporação da cultura material e imaterial oriunda da matriz africana.

Além de esporadicamente dedicar-se à crítica de arte, Jorge de Lima foi médico, artista visual, romancista, tradutor, político, mas, sobretudo, poeta. Em 1947, publicou *Poemas Negros*, ilustrado por Lasar Segall e prefaciado pelo sociólogo Gilberto Freyre[443]. Nos poemas em que aborda aspectos da prática religiosa e cultural da matriz africana, incorpora seu vocabulário e sonoridade, mas não se apropria propriamente de suas estruturas linguísticas. Nesse sentido, seu livro também não promoveria de todo a abordagem que reclamava a Tibério. Em 1946, estava envolvido com a publicação, o que certamente fez com que o assunto lhe rondasse a cabeça e, quem sabe, o contato com Vieira, de quem era amigo próximo.

Dessa forma, o artigo de Lima sobre Tibério expõe uma trama interessante sobre os modos de apropriação da matriz afro-brasileira. Nesse sentido, Conduru já havia observado que a incorporação positiva do negro é característica de uma proposta de Arte Moderna no Brasil. Em torno dessa abordagem, estavam imbricadas desde as reminiscências de questões históricas como a escravidão, miscigenação, o folclore e a identidade nacional no contexto da Era Vargas, como também a lente europeia no interesse em olhar para a África sobre o prisma do Primitivismo, o que marcaria o Modernismo no velho continente. Na defesa da incorporação da linguagem estética expressiva dos povos chamados primitivos, Lima não mencionou, entretanto, a sua cultura, sua matriz, que permaneciam subjugadas.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que Jorge de Lima critica a abordagem de fundo acadêmico europeu de Tibério, presa entre o registro etnográfico e o exótico, revela suas próprias "gavetas" de leitura, ao embeber sua interpretação no primitivismo também de influência europeia, desinteressado pelas práticas culturais da matriz com a qual travaram

[443] LIMA, Jorge de. *Poemas Negros*. [edição de luxo, prefácio Gilberto Freyre e ilustrações Lasar Segall]. Revista Acadêmica, 1947.

contato. Isso não desqualifica a crítica que faz a Tibério, mas deixa à mostra uma outra lente sob a qual foi vista a presença da matriz africana na cultura brasileira sob o período que se consagrou como Modernismo.

Vieira da Silva propõe uma abordagem diferente da de Tibério, como gostaria o crítico. Ela o faz, porém, por outra via que não a de Picasso. O contato da artista com o assunto percorreu outros caminhos, considerando *La Macumba.* Vieira não estabeleceu o mesmo contato material que Picasso com as máscaras, esculturas e outros artefatos que adquiriu para suas pesquisas estéticas, como contou Jorge de Lima sobre a biografia do pintor. Vieira também não se apropriou do assunto nos mesmos termos formais. Não entrou em contato com técnicas que lhe influenciaram na própria fatura, embora também pudesse ter em sua visão a aproximação do tema pelo viés do primitivismo europeu. No catálogo da exposição *Vieira da Silva-Arpad Szenes: Rupturas do espaço na Arte Brasileira* Paulo Herkenhoff aproxima *La Macumba* de *Macumba,* série de gravuras que Livio Abramo realizou a partir de 1953 e cujo diálogo com a tela de Vieira mostra-se mais procfícuo para compreender a abordagem da artista.

Imagem 81 - Macumba- Lívio Abramo -1953

Gravura de madeira sobre o papel 33,5 x 27,5 cm.
Museu Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Fonte: http://mnav.gub.uy/cms.php?o=1715

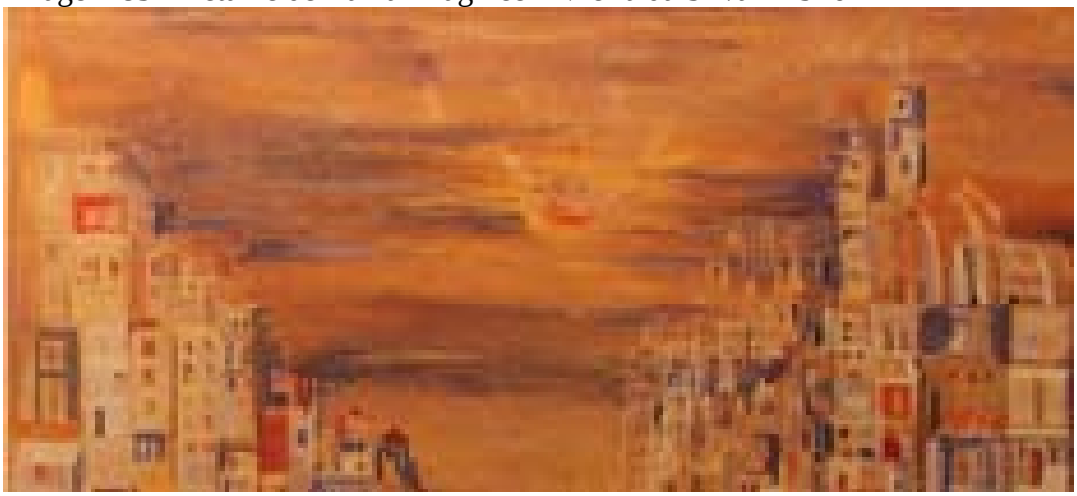
Herkenhoff bem observa em Abramo a mesma intenção de apreensão do ritual “sob a dinâmica corpórea” que se encontra em Vieira e não em Tibério. O que ele observa é o movimento erigido pelos corpos que estruturam o trabalho, tanto na gravura de Abramo quanto na tela de Vieira. Luciene Lemurkhl também havia mencionado o mesmo movimento, mas analisou-o recorrendo aos elementos formais e não à associação com o Futurismo de Boccione, como o entendimento de Herkenhoff. Esse movimento encontra correspondências com o transe religioso da tela e em seu caráter sobrenatural, que não aparece em Tibério e que Vieira não poderia ter ainda visto em Abramo, mas sim lido em Cecília e nas frestas de sua leitura.

Dessa forma, *La Macumba* deixa ver o contato de Vieira com a matriz de origem africana, que aconteceu no Brasil, nas ruas ou terreiros, nas exposições ou residências, como também nas conversas com os amigos e com os amigos dos amigos e, da mesma forma, na leitura e no contato com o trabalho de cada um deles, como foi o caso de Cecília. Além dela, o imaginário da artista pode ainda também visitando outros autores e artistas no país, da mesma forma interessados no caráter misterioso e sobrenatural do rito e da presença dessa matriz na formação da identidade brasileira. Desse modo, ao mesmo tempo em que a tela carrega o percurso formal de Vieira, ela também demonstra como a aproximação com o seu assunto pode ter sido mediada pela rede de relações que a artista estabeleceu bem como pelos interesses e debates fomentados ali.

Imagem 82 - Bahia Imaginée – Vieira da Silva – 1946

Têmpera e óleo sobre a tela. 92 x 73 cm. Col. Privada, Porto.
Fonte: WEELEN, Guy; LASSAIGNE, Jacques. *Vieira da Silva* Paris : Cercle d'Art, 1980

Imagem 83 - Detalhe de Bahia Imaginée – Vieira da Silva – 1946



Fonte: WEELEN, Guy; LASSAIGNE, Jacques. *Vieira da Silva*. Paris : Cercle d'Art, 1980

No mesmo ano de 1946, quando realizou *La Macumba* e possivelmente as ilustrações para *Olhinhos de Gato.* artista, que não chegou a conhecer a Bahia, imaginou o lugar em tela, [Imagem 82] *Bahia imaginée* é sugestiva a respeito do contato de Vieira com o estado, mas principalmente com *a* cidade da Bahia, como era conhecida Salvador. Diante da tela, vê-se

uma cidade que revela a arquitetura e os azulejos de influência portuguesa dos séculos XVII e XVIII, que se assemelha consideravelmente a outros trabalhos da artista sobre Lisboa, feitos inclusive no Brasil. As construções são vistas do alto e de longe, em visão panorâmica que explora a verticalidade. Ao fundo, no céu, uma figura alada, com silhueta semelhante a uma sereia, sobrevoa, como se estivesse em visita sobrenatural pelo lugar, antes de retornar a Europa. Seu passeio quebra a normalidade da paisagem urbana e introduz de forma transfiguradora a presença do mítico e do sobrenatural.

Em 1946, o fotógrafo Pierre Verger, o desenhista e ilustrador Garybé e o artista Eros Martins Gonçalves, esse último grande amigo de Vieira, também andavam com a Bahia na cabeça, o que pode ter contaminado Vieira. Àquela altura, nenhum deles havia ainda se estabelecido e realizado trabalhos na cidade ou em torno da matriz que interessou Vieira, mas já haviam feito seus contatos iniciais com o lugar que a artista não conheceu pessoalmente, mas certamente do qual ouviu muito falar. Para conhecer essa cidade, a artista, como Verger, Carybé e Eros, pode ter encontrado em Jorge Amado um bom guia, na descrição quase fantástica de viés religioso que o autor erige em torno da Bahia.

O caráter sobrenatural e misterioso da poética religiosa afro-brasileira também foi tema para o romancista e jornalista, que recorreu a esse aspecto como um dos elementos fundadores da cultura baiana e de sua poética ou "baianidade", que se vincularia à própria identidade cultural do país[444]. Em 1945, um ano antes da Bahia imaginada em tela por Vieira, Amado publicou *Bahia de todos-os-santos: guia de ruas e mistérios.* No livro, apresenta a cidade numa abordagem lírico-etnográfica da identidade baiana:

> Escorre mistério sobre a cidade como um óleo. Pegajoso, todos o sentem. De onde ele vem? Ninguém o pode localizar completamente. Virá do botequim dos candomblés nas noites de macumba? Dos feitiços pelas ruas nas manhãs de leiteiros e padeiros? Das velas dos saveiros no cais do mercado? Dos capitães da areia, aventureiros de onze anos de idade? Das inúmeras igrejas? Dos azulejos, dos sobradões, dos negros risonhos, da gente pobre vestida, de cores variadas? De onde vem esse mistério que cerca e sombreia a cidade da Bahia[445]

A atmosfera de Amado faz recordar a narrativa de Cecília em *Olhinhos de Gato* e *Batuque, Samba e Macumba*, embora, em Amado, a presença da religião e de seu imaginário

[444] Consultar: GODSTEIN, Ilana. *O Brasil Beste-Seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

[445] AMADO, Jorge. *Bahia de todos os santos. Guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador*. Rio de Janeiro: Ed. Matins, 1945. p. 3.

assumam maior protagonismo. Nesse sentido, é preciso ponderar que Amado faz um guia literário sobre a cidade enquanto Cecília, na narrativa autobiográfica, remonta a religiosidade em torno do olhar de sua personagem principal, naquilo que o lugar oferece à sua formação híbrida, transitando entre diferentes matrizes culturais. No texto da conferência de *Batuque, Samba e Macumba*, Cecília também constrói essa atmosfera sobrenatural, mas, mais uma vez, em torno de seus personagens e ações, e negocia com essa ambiência os espaços didáticos da descrição precisa dos elementos e circunstâncias do ritual. Emana das narrativas de Cecília um contexto que não se vê da mesma forma em Amado, mais dedicado a explorar o candomblé baiano no seu aspecto lírico, poético, mais distante do olhar folclorista de Cecília, embora igualmente amparado nos debates sobre uma cultura nacional e a miscigenação, como ela.

Não foram encontradas fontes que comprovassem o contato de Jorge Amado com Cecília Meireles nem bibliografia que promovesse o encontro entre ambos. No ano de 1933, ele já morava no Rio de Janeiro. Cursava Direito, na Faculdade Nacional de Direito, onde formou-se em 1935. Pode ter visto ou mesmo escrito sobre a exposição dos desenhos de Cecília, além de tê-la conhecido pessoalmente ou saber de sua atuação em torno de preceitos próximos aos seus. Em 1945, um ano antes da assinatura de *La Macumba*, Jorge Amado, então filiado ao PCB, foi eleito o deputado federal mais votado por São Paulo. No ano de 1946, como deputado, propôs a lei de liberdade do culto religioso, que foi aprovada e inserida na Constituição naquele mesmo ano. Décadas depois, seria o seu o texto base para a lei incorporada à Constituição de 1988. Dessa forma, o ritual que Vieira dá a ver tornara-se enfim permitido a perante a lei, no mesmo ano de sua fatura, acontecimento importante para a preservação, consolidação da tradição e reconhecimento da diferença, tal como Cecília advogava.

Apesar de o título de Vieira da Silva evocar Cecília, obras individuais suas e em conjunto com a artista, sua visualidade, pode ter incorporado também os imaginários da leitura de Amado[446], que, em 1941, já conhecia a artista, segundo o artista Carlos Scliar, que conta ter sido apresentado ao casal Vieira-Szenes na casa do escritor baiano, no Rio de Janeiro daquele ano, segundo depoimento prestado para o catálogo de *Tempos de Guerra: Pensão Internacional e Pensão Mauá*[447]. Amado, por sua vez, foi a Santa Teresa pelo menos

[446] Vale recoradar que, em 1935, Jorge Amado publicou *Jubiabá*, romance que possui um pai de santo do candomblé como protagonista. O livro foi rapidamente traduzido para o francês e circulou com grande aceitação na Europa. Esse livro pode ter sido também uma leitura de Vieira.

[447] Zélia Gattai afirma, em seu livro autobiográfico, que conheceu o casal em fins de 1945, quando ela e Amado

uma vez, em dezembro de 1945, pouco antes da datação da tela de Vieira. Tendo publicado inicialmente pela editora José Olympio, circulava entre conhecidos e amigos de Vieira, como Scliar, tornando o contato de Vieira com o seu texto e atuação viável, possível e provável durante os anos de Brasil. As diferentes atuações de Jorge Amado nesse sentido - romancista, cronista, crítico de literatura e arte, além de político – rondaram o cotidiano de Vieira, nos amigos e circuitos em comum, no Rio de Janeiro, e provavelmente mediaram, com isso, o seu imaginário sobre a Bahia e sobre a religião afro-brasileira no seu aspecto misterioso e sobrenatural.

Dessa forma, na aproximação da trajetória de Vieira da Silva com a matriz religiosa afro-brasileira transparece o contato da artista com Cecília Meireles, suas diferentes atuações e publicações, a partir das quais foi possível lançar luz sobre outros autores e artistas, que se desdobram em torno do quadro, colaborando para a acomodação de *La Macumba* na apropriação do tema. Nas imagens e na conferência de Cecília, cavou-se o encontro de Vieira com a matriz afro-brasileira. Os desenhos de Cecília promoveram o encontro de *La Macumba* com Modesto Brocos, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Candido Portinari, Wilson Tibério, Picasso, Jorge de Lima, Carybé, Pierre Verger, Eros Martins Gonçalves e Lívio Abramo.

O contexto de insatisfação em relação à abordagem de fundo etnográfico, na época da fatura da tela de Vieira, foi exposto na crítica de Jorge de Lima à obra de Wilson Tibério. Os desenhos de Cecília, considerando a crítica de Lima a Tibério, também transitam entre o etnográfico e o artístico e da mesma forma podem ser interpretados como abordagens generalizantes. Foram realizados mais de uma década antes da exposição de Tibério, e remontam a outro contexto, articulado em torno do interesse de Cecília pelo folclore e pela inserção profícua do negro no contexto de modernização vinculado à proeminente industrialização e à chegada ao poder de Getúlio Vargas. O trabalho de Vieira difere-se do de Tibério e do de Cecília na medida em que não se aproxima do olhar etnográfico do registro. Difere-se também da abordagem proposta por Lima a partir do primitivismo de Picasso, por não incorporar o traço “primordial”. Ao encontro com a poética, Vieira ofereceu o seu próprio processo artístico. Diante da tela, foi possível remontar o percurso de suas principais resoluções de composição, parte de sua pesquisa comprometida com a autonomia dos elementos picturais, que lhe conduziriam à abstração. A fusão dos corpos em estruturas pretas, as pequenas manchas de cores em quadriculas e losangos e a perspectiva em diagonais

---

foram a Santa Teresa, depois do retorno de Scliar do front de batalha na Itália. É possível que ambos estejam corretos já que Zélia Gattai casou-se com Jorge Amado em 1945.

da tela corresponderam de forma extremamente expressiva ao tema. Esses recursos ampliam a narrativa de Cecília a respeito do sobrenatural e do transe ritualístico, o que se depreende de sua fatura e do imaginário erigido em torno dela. São nessas correspondências que as leituras de Cecília transpiram, iluminando o que é que *La Macumba* tem.

No rastro da singularidade temática de Vieira, foi possível remontar contatos e convívios que a arista estabeleceu no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Tornou-se possível igualmente ver o encontro da artista com a matriz religiosa afro-brasileira na expressividade de seu traço, na apropriação do tema interessada naquilo que ele oferecia à pesquisa estética da artista. Essa singularidade, por fim, deixa antever o lugar que a obra possui no percurso da apropriação da matriz afro-brasileira, quando lança luz em outros trabalhos e autores que beberam da mesma poética ou que podem ter sido mesmo mediadores de Vieira no que diz respeito ao tema, como Cecília o foi, acompanhando Vieira em seu ritual noturno e misterioso noite afora.

O MUSEU DAS RESSONÂNCIAS ESPANTOSAS

No começo, eram manchas. Manchas de cor, aquareladas, em uma das muitas *bibliotecas* erigidas por Vieira da Silva, ao longo de sua carreira. Como as repetições dificilmente são gratuitas, as *bibliotecas* da artista demonstraram o quanto esse lugar foi simbólico e autorreferencial, em sua vida e obra: espaço de formação; dos primeiros contatos com o universo literário, musical e artístico; morada das amizades e admiração por poetas, escritores, dramaturgos e artistas, de diferentes tempos e lugares. O que a artista acomodou nesse lugar foi para ela matéria de trabalho, guardando os encontros ali recolhidos, ao longo da vida. No começo, eram manchas de cor que insistiam em esboçar na serigrafia o registro de mais um encontro, até então sabido, mas pouco conhecido de fato. Como a biblioteca simbólica de Vieira também guardava a rede de sociabilidade de sua família, desde o avô até os intelectuais contemporâneos, amigos da artista, seria justo que ela abrigasse também as narrativas que contavam como a rede luso-brasileira mediou sua estadia no Brasil, entre os anos de 1940 e 1947, no difícil contexto da guerra. De igual forma, seria justo que ela abrigasse os encontros que essa rede propiciou e que abriam em sua biblioteca profundos labirintos a fim de acomodar mais matéria.

Manchas de cores podem ser tão transfiguradoras quanto um caramujo, uma flor ou o negativo enviado por carta a um amigo que pede um retrato. Cecília fez isso com Côrtes-Rodrigues. Acompanhou o negativo um soneto, "um museu de indícios espantosos" "sem se dizer sobre quem, para não comprometer a reputação da ascendência açoriana" brinca ela com o conterrâneo de seus avós. "O que mais me impressionava no negativo era que v. me pudesse ver por transparência. Compreende o que há de infantil e maravilhoso nisso?", ela pergunta ao amigo, com quem pode compartilhar "essas loucuras[448]". O olhar poético e transfigurador de Cecília impregnou de tal forma sua vida e obra que também acabou por respingar nas manchas de cor na serigrafia de Vieira. Olhar para elas na serigrafia aquarelada foi como decifrar um negativo de retrato e erigir um museu, mas "um museu de ressonâncias espantosas", que desse a ver diferentes "ângulos" das personagens "retratadas".

O quadro *Historia trágico-marítima ou naufrágie*; o painel em azulejos no antigo Km 47 e a tela *La Macumba* ressoaram em frequências distintas, as trocas artísticas, intelectuais e

[448] O episódio consta em MEIRELES, RODRIGUES, SACHET. Op.Cit. p.76.

culturais entre Vieira da Silva e Cecília Meireles. São trabalhos individuais e significativos da artista, realizados durante os anos de exílio, no Brasil, nos quais foi possível vislumbrar alguns dos encontros importantes que fomentaram a amizade entre ambas, sobretudo nos anos de guerra. A análise desses três trabalhos esclareceu o modo como o nome de Cecília vinculou-se a eles, e a artista, portanto. Os imaginários marítimo e náutico, apropriados por Vieira em seu tema, na tela de 1944, foram cruciais na lírica ceciliana, ilustrada por Vieira da Silva, antes e depois de pintar o seu naufrágio. A realização do painel, por sua vez, ocorreu por intermédio de Cecília, casada com Heitor Grillo, responsável pelo plano de obras das construções da instituição de ensino agrícola brasileira onde está o painel, que comunga com o casal de amigos alguns de seus interesses econômicos, divinos e poéticos. Por fim, na novidade temática de *La Macumba* estava a leitura e apreciação do trabalho de Cecília, para quem a tradição religiosa de origem africana foi apropriada em diferentes trabalhos e frentes de atuação, antes, durante e depois da estadia de Vieira no Brasil.

Navegantes, náufragas, sobreviventes, iniciaram o passeio em alto mar, ancoraram em angras de grandes remansos, passaram pelos jardins divinos, frutíferos e azulejados, frequentaram a casa, foram ao quintal dos fundos até adentrarem a floresta sobrenatural, já em noite alta. Dessa forma, foi possível acompanhar de forma paulatina como o contato de Vieira da Silva com Cecília Meireles intermediou a aproximação da artista com o Brasil à época e com os seus debates em diferentes campos – literário, artístico, arquitetônicos, econômico, social, cultural e político - o que contribuiu ao mesmo tempo para a historiografia sobre o período e para a crítica sobre a amizade que era, até então, apenas um esboço. Esse trajeto elucidou também como a artista passou a incorporar temas brasileiros aos seus trabalhos. Inicialmente navegando sob mares de fundo lusitano, no tema de1944, Vieira chegou ao oriente, voltou a Portugal e alcançou o Brasil, no painel, onde se sobrepuseram sentidos divinos, poéticos e agrícolas sobre a superfície azulejar. Em um mergulho profundo, alcançou as tradições que compuseram a cultura e o folclore brasileiros, de onde emergiu a tradição religiosa afro-brasileira. Como se procurou demonstrar, nesse trajeto, teve a companhia constante de Cecília, reverberando perto ou longe.

Ao investigar a amizade que conduziu a esse trajeto, foi possível compreender como a rede de sociabilidade de Vieira no Brasil propiciou a execução, circulação e recepção de seu trabalho dentro e fora do país, durante a guerra. Nesse sentido, Cecília contribuiu para a realização da obra de Vieira ao convida-la para ilustrar suas publicações e intermediar a confeção do painel em azulejos. Contribuiu para a circulação do seu trabalho e de seu nome, ao mencionar a artista e sua obra em crônicas. Cecília também contribuiu para a recepção da

obra da artista por possibilitar a realização de seu trabalho em um espaço público, aberto à visitação. Nas crônicas, sua contribuição para a recepção do trabalho de Vieira pode ser vista no modo como compartilha o seu olhar transfigurador com o leitor-espectador, propondo a ele um modo de se aproximar das obras e da artista. As crônicas de Cecília também foram importantes para identificar "ângulos" do ambiente artístico e cultural do Brasil "retratado".

Além dos textos de Cecília, o depoimento do polônes Miércio Askanasy para a Revista *Carioca*, o artigo de José Lins do Rego sobre a obra de Vieira; a crítica de Paulo Rónai e Otto Maria Carpeaux a respeito da poesia de Cecília; o artigo do d'*O Observador Econômico e Financeiro* sobre as obras no Km 47; o texto, em princípio, de Braga, sobre a exposição da Osiarte e a crítica de Jorge de Lima sobre a obra de Wilson Tibério apontaram aspectos importantes no contexto em que Vieira viveu, trabalhou e circulou no Brasil. Em relação aos seus autores, foi possível identificar a presença estrangeira arregimentada pela guerra, como foi o caso de Askanasy, Rónai, Carpeaux, além dos nomes elencados pelo polonês, quase todos pintores. Cecília, Lins do Rego e Jorge Lima, por sua vez, sinalizaram as tentaculares atuações de muitos artistas, escritores e intelectuais no Brasil, durante o período, no qual a crítica de arte especializada ainda dividia espaço com escritores que também foram críticos circunstanciais. A trajetória profissional diversificada de Cecília foi exemplo do modo como esses personagens transitaram entre instituições públicas, as editoras de livros, redações de jornais e revistas, galerias, livrarias, livrarias-galerias e museus, em um contexto de expansão do aparato estatal e do processo de industrialização e avanço tecnológico, durante a Era Vargas, que abriu novos postos e frentes de trabalho e fomentou novas demandas e serviços, além dos embates sobre as definições acerca da nacionalidade.

Foi desse contexto que emergiram os debates circunscritos em torno das obras iniciais. No caso da poesia, vista no primeiro capítulo, a obra de Cecília representou, conforme Rónai apontou, uma trajetória única, que não aderiu aos preceitos modernistas propostos pelo grupo paulista em torno da SAM de 1922. Como disse Carpeaux, Cecília fez parte dela sem estar inserida nela. Sua lírica é intimista, transfiguradora, universalista e de paragens neosimbolistas, o que havia interessado a leitora Vieira, antes mesmo de conhecer a autora dos versos lidos em uma revista, em 1938. A transfiguração do real fez de cada coisa vista um mar de possibilidades, por isso o cotidiano, caro àqueles modernistas, também não foi uma preocupação para Cecília. A transfiguração, identificada inicialmente em sua lírica, contaminou as diversas atuações de Cecília, posto que estava impregnada à sua própria compreensão e apreensão do mundo, o que, segundo ela, já encontrava-se germinando na infância. Vieira, para quem a poesia havia formado o espírito, também compartilhava esse

olhar, eram os seus *olhos da memória*, desde as figuras vistas e intervencionadas na biblioteca do avô. Ambas, por sua vez, embeberam suas visões em uma vasta biblioteca compartilhada, onde estão acomodados a bíblia, Camões, Fernando Pessoa, Garcia Lorca e Rilke, por exemplo. Desse modo, nos imaginários apropriados em *Historia Trágico-Marítima* ressoaram os mares e navegações transfiguradores de Cecília, que também passaram a se acomodar, depois da extensa viagem, em um dos mais importantes acervos portugueses de arte moderna, na expressividade das linhas e manchas de cor da artista.

Em torno do painel, no segundo capítulo, foi possível compreender o embate entre a arquitetura que o abriga, Neocolonial, e a Arquitetura Moderna. O movimento Neocolonial foi importante no processo de descolamento do ecletismo e na proposição consciente da reflexão sobre as definições e diretrizes da arquitetura genuinamente brasileira, ainda nas primeiras décadas do século XX. Quando Vieira da Silva realizou o seu painel, entretanto, a Arquitetura Moderna já se encontrava em processo de consolidação e também de disputa por espaços, sobretudo em obras públicas. A posição da reportagem d'*O Observador Econômico e Financeiro*, que relacionava o Neocolonial ao moderno, não era bem uma unanimidade. Amigos de Vieira como Athos Bulcão e Djanira realizaram trabalhos à mesma época sob as novas demandas do uso do azulejo. Muitos dos azulejos feitos para obras públicas à época ficariam a cargo da Osiarte, como foi o caso do prédio do MÊS. Na crítica sobre a exposição de azulejos e cerâmicas da empresa foi possível compreender alguns aspectos importantes da circulação e recepção da arte no Brasil daqueles anos.

Assim como o texto sobre a Osiarte, as crônicas de Cecília Meireles, Jorge de Lima, Lins do Rego e o depoimento de Askanay traçaram um perfil complexo do ambiente, no período. Askanasy mapeou um sistema de obras, artistas, autores, meios de divulgação e circulação que demonstraram seu conhecimento e trânsito. Muitas das fontes citadas por ele foram mencionadas ao longo do texto, corroborando a pertinência dos nomes apontados. O intelectual polonês traçou um cenário positivo e próspero a respeito do que chamou de arte moderna. Os textos de Rubem Braga e Cecília, por sua vez, delinearam um ambiente menos s*ossegado* que o mencionado por Askanasy. A recepção da obra de Vieira da Silva, Portinari, Segall, Volpi e Zanini de igual forma incomodava o público de "pupilas realistas". Esse público certamente comprava as obras de pintores acadêmicos, tal como aqueles que Lins do Rego, Braga e Jorge de Lima criticaram em seus textos: "as uvas que só faltavam falar" eram "um terrível comentário a obra de Deus". A crítica sobre a Osiarte apontou, por fim, o movimento significativo e simbólico da infiltração dos pintores tidos como modernos nas

casas brasileiras, de gosto acadêmico, através do trabalho em azulejos, um paradoxo simbólico do ambiente no período.

O trabalho de Vieira no refeitório da instituição agrícola, como visto, não causaria no público mais realista algum espanto. É um painel figurativo, em que a artista experimentou um meio novo, em que confluíram diferentes abordagens, desde o detalhamento ornamental ao efeito geométrico, o que, de certo modo, comprometeu a unidade de sua linguagem. É um trabalho pouco referendado, considerando a trajetória de Vieira. Por outro lado, foi o seu único trabalho executado em azulejo, ou seja, o único em que trabalhou diretamente sobre o material, considerando que na estação de metrô em Lisboa, não foi a artista quem transpôs o seu desenho para o azulejo. Dessa forma, o km 47 foi uma experiência singular em sua trajetória. Em processo de restauro, o painel recupera aos poucos, junto com os azulejos, também os nomes de Cecília e Heitor e suas presenças impressas nos cobaltos. No horizonte brasileiro, sua superfície esmaltada ainda resiste e reluz, agora talvez mais contemplativa, reflexiva, divina e poética, já que abriga uma sala de leitura e estudos.

No terceiro capítulo, a exposição de Tibério também elucidou um embate. Na nota que divulga a exposição, sua obra foi elogiada e tida como representativa em relação à apropriação da tradição religiosa de matriz africana no Brasil. No dia seguinte, o mesmo jornal publicou o texto de Jorge de lima no qual criticou os seus “pretos banhados de leite europeu”. Seu texto expôs a demanda por uma nova apropriação do assunto, assim como o fizera Picasso. Vieira da Silva correspondeu em parte a essa demanda, por ter incorporado o imaginário às exigências de sua linguagem técnica comprometida com a pesquisa da autonomia dos elementos picturais. Não o fez, entretanto, da mesma forma que o Picasso comentado por Lima. Mais próxima estaria do movimento do ritual de Lívio Abramo, realizado na década seguinte.

Única tela em que a artista se apropriou da matriz afro-brasileira, *La Macumba* é uma tela singular em sua obra. Na apropriação de seu assunto, foi possível identificar a trajetória artística de Vieira da Silva até chegar ao Brasil. A leitura de sua tela e dos desenhos e texto de Cecília também contribuiram para compreender de que forma a artista incorporou o tema em sua linguagem pictórica. O contato de Vieira da Silva com outros autores, como Jorge Amado, também lhe forneceriam subsídios interessantes para o imaginário que ronda a tela. O quadro, de todo modo, encontrou nos terreiros de Cecília subsídios mais nítidos do que a Bahia imaginada de Vieira podia oferecer, como se comprovou no título da conferência de Cecília e na sua descrição do ritual religioso. Na Fundação que carrega o nome da artista, em Lisboa, de frente para o “divino” Jardim das Amoreiras, ao lado do museu que guarda a mãe

d'água, a tela acomoda, assim como os s*ouvenirs* da amiga, os ecos distantes do ritual ceciliano, que talvez ainda assustem vigias e transeuntes, em noites de sexta-feira.

O primeiro encontro nítido entre Cecília e Vieira ocorreu em uma publicação impressa, a terceira edição da *Revista de Portugal*, em 1938, antes de Vieira cogitar sua viagem para o Brasil. Esse encontro indicou ter sido a rede luso-brasileira em torno das editoras de livros e redações de jornal, além do gosto pela poesia, as primeiras intercessões que promoveram o contato entre elas. O encontro impresso indicou também que Vieira leu os poemas cecilianos e manifestou admiração pelos versos e a vontade de conhecer a autora. Em relação à Cecília, não foram encontrados indícios de que teria notícias de Vieira antes de conhecê-la pessoalmente, em 1941, através de uma amiga portuguesa comum, de nome desconhecido. Até o fim da vida, a sala de música da casa de Cecília estaria repleta de desenhos enviados por Vieira. Outros trabalhos seus, como a tela *Meninas brincando de roda,* também foram se acomodar nas paredes de Cecília.

Na biblioteca de Vieira da Silva, ainda no Brasil, os livros de Cecília, com dedicatória, encorparam os labirintos de seu lugar simbólico, como *Vaga Música*, de 1942, e *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945. Na FASVS, há ainda outros livros de Cecília, publicados depois da guerra, como o *Romanceiro da inconfidência*, de 1953, o *Oratório para santa egipciana*, com dedicatória, de 1957, e a edição de *Ou isto ou Aquilo,* ilustrada por Renina Katz. Na fundação onde Vieira guardou grande parte do seu acervo, constam ainda a tela *La Macumba*, o desenho *Pensant em Cecília*, os desenhos de *Souvenir de Cecília*, a fotografia de Cecília no jardim, correspondências trocadas na década de 1950, a triste carta de Eros Martins, os estudos para o painel do km 47, além dos dois livros de Cecília que Vieira ilustrou, já depois da morte da amiga, na década de 1970: *Flores e Canções*, de 1974, e *Poèsie*, de 1975.

Desse modo, na instituição que ajudou a planejar, mas que não viu inaugurada, Vieira da Silva depositou preciosas ressonâncias que guardou consigo e que foram iluminadores para desbravar os trajetos da pesquisa. Toda essa matéria encontra-se reunida em sua última biblioteca, prolongando no tempo a amizade "absoluta". Na última biblioteca de Vieira, caberiam também os três encontros impressos em capas de livros, publiados nos anos 2000, já depois da morte de ambas, no século XXI: *Poéticas da educação; Cecília em Portugal, e Viagem e Vaga Música.*

Na praça Mauá, no cais do porto, em 27 de fevereiro de 1947, quando Cecília viu o navio "imenso, com muitos andares, de onde se debruçava uma porção de gente[449]", certamente, dentro dela, "um volante começou a girar, lentamente". A confraria da sereia perdia um membro ilustre de suas reuniões. Os imaginários que permearam quase toda a pesquisa demonstraram como as metáforas marítimas e náuticas reverberaram nessa amizade, em diversos âmbitos e meios: desde os retratos cifrados em barcos, laranjas, azulejos e sereias até o olhar que lançaram para a paisagem, para a outra e para o mundo, inscrevendo novos capítulos na *navegatio vitae.* No mar que se movimentava diante de Cecília, no cais, certamente estava o rosto de seus avós, "caídos /Pelos mares do oriente, com seus corais e pérolas". Como é próprio de quem quer "a ilusão grande do mar multiplicada em suas malhas de perigo", "tinha uma vontade louca de [se] meter como clandestina no navio, embora [preferisse] muitas vezes viajar sozinha[450]".

No cais, Vieira da Silva não partia sozinha. Como o verão brasileiro, ia acompanhada de forte chuva, que transformou as marquises em latas de sardinhas portuguesas, com os muitos amigos comprimidos e disputando espaço com os guarda-chuvas na hora do adeus. A artista retornava a Paris com Carlos Scliar. Arpad retornou quatro meses depois. Em alto mar, ele recordou o mar absoluto dentro do navio, sentado na cadeira, onde havia pintado Cecília e tantos outros amigos, que agora se tornavam presença abstrata como o oceano vislumbrado. Cecília saiu "à inglesa", enquanto um grupo conversava e bebia num bar junto ao cais. Certamente, "tudo se revelou diverso", como no "cais absoluto" de Pessoa.

Retornar a Europa sete anos depois; reencontrar, entre os escombros reais e metafóricos da guerra, a casa, o ateliê, a família, os amigos e Eve Bucher - depois da morte de sua mãe, a galerista com quem Vieira havia aprendido imenso sobre arte e o mercado - faziam da viagem da pequena sereia camoniana mais uma grande empreitada por mares desconhecidos. Seria preciso fôlego para atravessar o oceano. Felizmente, depois de ter chegado à Lisboa, como se viu na cidade evocada de Cecília, os mares se mostraram navegáveis e profícuos para os propósitos que pretendia com seu trabalho Depois da exposição realizada em Paris, em 1947, com obras realizadas no Brasil, Vieira percorreu uma trajetória de consagração e reconhecimento de sua obra, por parte de público e crítica. Seu

[449] Carta de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. 28 fev.1947. in: MEIRELES, Cecília; CÔRTES-RODRIGUES, Armando. *A lição do poema : cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues.* SACHET, Celestino (Org). Ponta Delgada : Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998. p. 94.

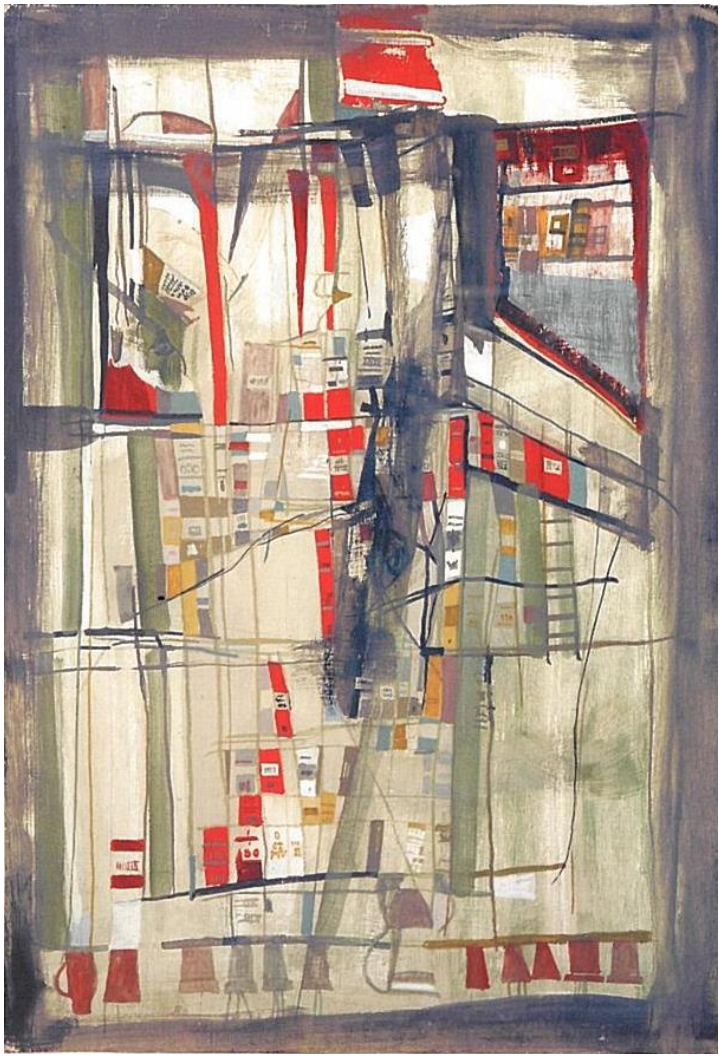
[450] Ibidem.

primeiro grande reencontro com o Brasil também demonstrou o reconhecimento de seu trabalho, com a atribuição do grande prêmio internacional de pitura, na VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1961.

Vieira, em 1947, era então navegante e sentia, como Álvaro de Campos, enjoo no pensamento, também por isso tenha ficado nervosa, como observou Cecília no cais. A sereia que desfalcava a confraria agora viajava em companhia também de sua história trágica, como um testemunho ou ex-voto, além de carregar consigo o que poderia ser mais um talismã: a experiência do ritual religioso, que, dentro das florestas sobrenaturais avistadas no jardim da infância, evocavam também o sonho de Aruanda, o terreiro divino, o retorno para a casa. Enquanto esse retorno não foi possível, Vieira escavou com Cecília, profundos túneis nos jardins, que pudessem conduzir a outros lugares, tempos e pessoas: necessidade de quem compreende que o local é apenas ponte para o universal, sem que esse caminho encalhe na nacionalidade.

Olhar as manchas como o negativo de um retrato pode ser mesmo maravilhoso, como Cecília havia sugerido. À luz de sua relação com Vieira, esse termo encarnou todos os seus sentidos poéticos, míticos, divinos e sobrenaturais, já que a varina de além mundo e arredores se encontrou com a navegante transfigurada em mar absoluto, em uma casa com teias de aranha e gatos esquivos pelos cantos. Juntas meditaram em jardins divinos embaixo de árvores transfiguradas e colheitas simbólicas. No fundo do jardim, ouviram a floresta sussurrar e entregaram-se ao movimento, gesto e ritmo dos rituais afro-religiosos. O que se percebeu foi o modo como o gosto pelo sobrenatural e o mistério também percorreram as conversas e as fontes que guardam essa amizade, e ampliam ainda mais os seus olhares transfiguradores, como aquele que imprimiu uma sereia na Bahia que se imaginou impregnada de mistério, escorrendo pelos azulejos. Olhar as manchas como negativo de um retrato, por fim, também foi maravilhoso por dar a ver a densa e frutífera amizade entre duas mulheres de atuação expressiva em um contexto em que os espaços ocupados por elas eram ainda mais reduzidos, o que torna suas trajetórias, consideráveis e em muitos sentidos hercúlea.

Imagem 84 - Biblioteca na árvore – Vieira da Silva - 1947-48



Guache/contraplacado 55,0 x 37,5 cm. Coleção Particular, Paris.
Fonte: WEELEN, Guy. Maria Helena Vieira da Silva nas coleções portuguesas. Guy Weelen Pontevedra: Deputación Provincial, 1993.

O museu das ressonâncias espantosas, como as bibliotecas e jardins, guarda agora a sua matéria. Ofereceu caminhos prodigiosos, atalhos sinalizados e trajetos incompletos, à espera de quem lhe queira escavar novos labirintos. A imagem mais nítida que se pode ter de suas instalações, está na *biblioteca na árvore* [Imagem 84] de Vieira, onde o jardim ceciliano se acomodou de forma "equilibrosa" no lugar simbólico da artista. Alguns de seus frutos de ouro foram oferecidos em ressonâncias que ecoaram encontros significativos que fomentaram essa amizade. Reunidos, reverberaram de forma mais nítida as trocas afetivas, artísticas, intelectuais e culturais que fomentaram essa amizade ao longo do tempo, até suas manifestações mais recentes, já no século XXI, perpetuando no tempo o seu caráter absoluto.

Outros frutos, como aqueles que estão ao redor das meninas sob o laranjal, ainda estão à espera daqueles que lhes queria colher e “ver tudo revelado” “diante de sua face espantosa”.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (Org). *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Ed. Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AGUILAR, Nelson. *Catálogo da exposição Vieira da Silva no Brasil*. Concepção de Nelson Aguilar. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

ALMEIDA, Renato. *A inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

AMARAL, Aracy (Org). *Arquitetura neocolonial*. São Paulo: Memorial, 1994.

AMARAL JUNIOR. Exposição do livro infantil ilustrado. *Carioca*, Rio de Janeiro, v.371, n. 11, nov. 1942.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1955. (Obras completas; v. 20)

ANJOS, Paola Maria Felipe dos. *Cecília Meireles:* o modernismo em tom maior. 1996. Dissertação (Mestrado) - IEL/Unicamp, Campinas, 1996.

ARRIGUCCI JR. Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: _____. Enigma e comentário – Ensaios sobre Literatura e Experiência. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

ARRUDA, Luísa D'Orey Capucho. *Azulejaria Barroca Portuguesa:* figuras de convite. Edições Inapa, 1993. (Colecção História da Arte).

ASSOCIAÇÃO DOS AMIOS DA TORRE DO TOMBO. *Sociedade Nacional de Tipografia*: Jornal O Século. Disponível em: <http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1643>

BACKES, Karin Lilian Hagemann. *Mar de poeta:* a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen. 2009. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

BARBOSA, Katiuscia Quirino. Saberes e Técnicas de navegação na Baixa Idade Média. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 16., 2014, Rio de Janeiro. *Saberes e práticas Científicas*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.encontro 2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400104316_ARQUIVO_artigoanpuhversaofinal.pdf>. Acesso em: 10 mar.2017.

BARRETO, Luiz Antônio. *Um novo entendimento do Folclore e outras abordagens*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1974.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigo Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987. (Obras Escolhidas, v. II)

BESSA-LUÍS, Agustina. *Longos dias têm cem anos*: presença de Vieira da Silva. Porto, 1982. (Coleção Arte e artistas).

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *História trágico-marítima*. Disponível em: <http://purl.pt/191/3/>.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*: paradigma de uma metáfora da existência. Lisboa: Editora Veja. [S.d]. (Série Comunicação e Linguagens).

BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico marítima*. [S.l: s.n.] 1984. Publicações Europa-América livros de Bolso, v. 1.

BORGES, Jorge Luís. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ed. 34, 2003.

CALVINO, Ítalo. Il libro, i libri. In: _____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. *Ilustração Portuguesa*. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/IlustracaoPortuguesa.pdf>

CAMPOS, Daniela Queirós. Um pensamento montado: Aby Warburg entre a biblioteca e um atlas. *Fenix - Revista de História e Estudos Culturais*, ano 13, v. 3, n. 2, jul.-dez., 2016. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo_7_secao_livre_ Daniela_Queiroz_Campos_Fenix_Jul_Dez_2016.pdf> Acesso em: 21 abr. 2015.

CANDIDO, Antônio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre o Azul, 2004.

CATÁLOGO da exposição: *Brasil 1020-1950*: da Antropofagia a Brasília. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (30 de novembro de 2002 a 9 de março de 2003, no MAB -FAAP).

CATÁLOGO da exposição: As idades do mar coord. editorial João Carvalho Dias ; textos Francisco Contente Domingues, Mariana Castro Henriques, Pierre Ickowicz, Dominique Lobstein, Eduardo Lourenço, Caroline Mathieu, João Castel-Branco Pereira ; biografias João Castel-Branco Pereira, Luísa Sampaio Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

CARDOSO, Rafael (Org). *O design brasileiro antes do design.* São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. Poesia intemporal. In: _____. *Ensaios reunidos. 1942-1978*. São Paulo: Editora Univercidade Topbooks, 2006.

CARREIN, Catherine; MORLET, Catherine (Org.). *L'École de Paris,* 1945-1964 / Catálogo. Textos Bernard Ceysson. Luxemburgo: Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, 1998.

CAVALCANTI, Lauro Augusto de Paiva. *Quando o Brasil era moderno*: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

CESARINY, Mário. *Vieira da Silva:* Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CHEOLA, Maria Laura van Boekel. *Infância e folclore*: as crônicas de Cecília Meireles sob o Estado Novo. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Educação, PUC, Rio de Janeiro, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionario de simbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, numeros. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

COELHO, Nely Novaes. O "eterno instante" na poesia de Cecília Meireles. In: _____. *Tempo, solidão e morte* (reunião de ensaios) São Paulo: Conselho Estadual, 1964.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. Entre histórias e mitos. Uma revisão do neocolonial. *Revista Vitruvius*: Resenhas online. ano 8, set. 2009.

COSTA, Soraya Borges. Orientalismo na poesia de Cecília Meireles. *Revele:* Revista Virtual dos Estudantes de Letras. Minas Gerais, n. 3 agosto de 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele>. Acesso em: 21 abr. 2017.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles*: o mundo contemplado. Rio de janeiro: Orfeu, 1967.

DEROUET, Christian; LEHNI, Nadine (Org.). *Jeanne Bucher:* une galerie d'avant-garde 1925-1946: de Max Ernst à de Staël. Genebra: Skira ; Strasbourg: Musées de la Ville, 1994 .

DUÉK, Moisés. Arpad Szenes e Maria Helena, dois grandes artistas. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 19 mar.1946.

ELÍADE, Mirceia. *Imagens e símbolos.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

FERRAZ, Geraldo. Maria Helena na Galeria Askansy. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 dez.1944.

FREYRE, Giberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FRANÇA, José Augusto. Presença e as artes. *Colóquio Artes*: Revista Bimestral de artes, música e bailado. Lisboa, n. 33, 2. serie, ano 19, jun. 1977.

_____. *1940:* Exposição do Mundo Português. *Colóquio Artes:* Revista trimestral de Artes visuais musica e bailado, Lisboa, 2. Serie, n. 45, jun. 1980.

FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. Lisboa: Livraria Bertran, 1974.

GATTAI, Zélia. *Um chapéu para a viagem.* Rio de Janeiro: Record, 1982.

GOMES, Jennifer Pereira. *Olhinhos de nuvens: infância e solidão na prosa de Cecília Meireles*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EdUSP, 2008.

_____. (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

HALKIAS, M. *Les yeuxs de la mémoire*: the paintings of Maria Helena Vieira da Silva. St. Andrews: Departamento de Filososfia; St. Andrews, 2008.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil.* São Paulo: Ed. USP, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Vieira da Silva – Arpad Szenes*: rupturas do espaço na arte brasileira. Catálogo da exposição Vieira da Silva – Arpad Szenes: Rupturas do Espaço na Arte Brasileira. São Paulo: Instituto Tomie Otake, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. Design e selva: o caminho da modernidade brasileira. *The jornal of Decorative and Propaganda Arts* 1875-1945, n.21, 1995.

KESSEL, Carlos. *Entre o Pastiche e a modernidade*: arquitetura neocolonial no Brasil. 2002. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e Literatura*: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira*: Cecília Meireles e a Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAURIE, Michael. *An Introduction to Landscape Archiecture*. 2. ed. New Jersey: PTR Prentice Hall, 1986.

LEHMKUHL, Luciene. Das Amoreiras a santa Tereza: Vieira da Silva e suas obras. *Revista Esboços*: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, n. 19, p.151-161. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/index>. Acesso em: 20 mar. 2014.

LIMA, Jorge. Exposição do pintor negro Wilson Tibério. *A manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 out. 1945.

LÔBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Recife: Fundação Joaquin Nabuco. Editora Massangana, 2010.

LOPES, Sonia Maria de Castro Nogueira. *A oficina de mestres do Distrito federal*: história, memória e silêncio sobre a Escola de Professores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro (1932/39). Tese (Doutorado em Educação) - Departamento de PUC, Rio de Janeiro, 2003.

MACIER, Emeric. *Deportado para a vida*. Rio de Janeiro: Bárleu Edições LTDA, 2004.

MATTOSO, José. Antecedentes Medievais da Expansão Portuguesa. In: BETHENCOURT Francisco; CHAUDHURI Kirti. *História da expansão portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998. v. 1.

MARCHIORO, Camila. *Cecília Meireles e os símbolos do absoluto.* 2014. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MEIRELES, Cecília. *Flores e Canções.* Rio de Janeiro: Confraria dos Amigos do Livro, 1974.

_____. *O que se diz e o que se entende* (crônicas). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Olhinhos de gato*. São Paulo: Moderna, 1980.

_____. *Escolha o seu sonho* (crônicas). 14. ed. Rio de Janeiro: Record, [1998?].

_____. *Obra em prosa. v. 1*: crônicas em geral. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1998. tomo 1.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 4ª Edição.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

_____. *Crônicas de Educação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 4.

_____. *Batuque, samba e macumba*: estudos de gestos e de ritmo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Viagem & vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *As três Marias*. Organização, apresentação e notas Marcos Antonio de Morais. São Paulo: Moderna, 2006.

_____. *Diário de bordo*. Ilustrações Fernando Correia Dias. São Paulo: Editora Global, 2015.

_____. Cecília Meireles fala de sua vida literária. *A manhã*: Rio de janeiro, 20 jan.1945. p. 3 Entrevista concedida a Solêna Benevides Joanna.

_____. Jardins de vista e de cheiro. *Letras e Artes – suplemento de A manhã*. 21 ago. 1947.

MEIRELES, Cecília; CÔRTES-RODRIGUES, Armando. *A lição do poema* : cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

MELO, Ana Maria Lisboa de. A linguagem náutica na poesia de Cecília Meireles. *Ciência e Letras*, Porto Alegre, n. 14, p. 35-41, 1994.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MENDONÇA, Sonia Regina. Agronomia, agrônomos e política no Brasil (1930-1960). *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 126-141, jul - dez 2010.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora DIFEL Difusão Editorial, 1979.

_____. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Publicações e Comunicações, 1988.

MONEZZI, Renata. Relatorio da disciplina Science and Cultural Heritage TPTI – TECHNIQUES, PATRIMOINE ET TERRITOIRES DE L'INDUSTRIE - UNIVERSITY OF ÉVORA. Apresentado em 10 dez.2014.

MORAIS, Frederico. Catálogo da exposição *Tempos de guerra:* Hotel Internacional e Pensão Mauá. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, Galeria de Arte Banerj, mar.-abr. 1986.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e Biblioteca em Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

MOTA, Luísa. *O canto repartido*: Cecília Meireles e Portugal. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2012.

NAVARRA, Rubem. Notícia de uma pintora luso-brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 24. Agosto 1941.

_____. Maria Helena pintora de Paris. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jul.1942. p.1-2.

_____. Vieira da Silva e a Escola de Paris. *Diário de Notícias*, Rio De Janeiro, 17 dez. 1944.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. [S.l: s.n.,s.d].

NEVES, Margarida S.; LÔBO, Yolanda L.; MIGNOT, Ana Chrystina V. *Cecília Meireles*: a poética da Educação. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2001.

MORAIS, Frederico. *Azulejaria contemporânea no Brasil*. São Paulo: Publicações e Comunicações, 1988. v. II.

PAIXÃO, Fernando (Org.). *Momentos do livro no Brasil*. S São Paulo: Ática, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Editora FTD, 1992.

PEREIRA, Amanda Reis Tavares. A etnografia poética de Correia Dias: um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm>.

PILEGGI, Aristides. *Cerâmica no Brasil e no mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

PIMENTA, Jussara Santos. *Fora do outono certo nem as aspirações amadurecem*: Cecília Meireles e a criação da biblioteca infantil do pavilhão Mourisco (1934 – 1937). Dissertação (Mestrado) - Departamento de Educação, Pontifícia Universdidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

_____. As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934). 2008. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

PINTO, Michely Dornellas. *Olhinhos de Gato*: narrativa auto-biográfica poética. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

PHILIPI, Anne. *O fulgor da luz:* conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Rolim: Lisboa, S/d.

REGO, José Lins do. A pintora Maria Helena. *A manhã*, Rio de Janeiro, 03 fev.1945.

RILKE, Rainer Maria. Infancia. In: _____. *O livro das horas*. Liboa: Relógio D'Água, 2005.

ROCKEL, Marcelo Fidelis. *Naufrágios e outros infortúnios na história trágico-marítima da carreira da Índia. (séculos XVI e XVII)*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Franca, 2014.

RODRIGES, Ana Maria (Org.). *Catálogo da exposição*: O azulejo em Portugal. Com textos de: Ana Almeida; Paulo Henriques; Luísa Soares Oliveira; Antonio Rodrigues; Maria Helena Souto; Michel Toussaint. Lisboa: Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Edições INAPA, 2000.

RÓNAI, Paulo. O conceito da beleza em Mar absoluto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p.1- 6, 2 jun. 1946.

ROSENTHAL, Gisela. *Vieira da Silva*: à procura do espaço desconhecido. Lisboa: Taschen 1998.

SANTANA, Jucilene. *Matim Gonçalves*: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. 2011.

SARAIVA, Arnaldo. *Correia Dias*: esquecido e inesquecível: Artista de Portugal e Brasil. Lamego: Douro Aliance, 2012.

SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido. *Terceira Margem*: Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Porto, n.1, 1998.

SCHAMA, Simon. *Painsagem e memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SIMÕES, João Gaspar. Um poeta do Brasil. Diário de Lisboa, 31 de dezembro de 1942 Fonética e poesia ou o Retrato natural de Cecília Meireles. *Letras e Artes*, suplemento literário de *A manhã*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1950.

SOARES, Lucila. *Rua do Ouvidor 110*: uma história da livraria José Olympio. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2006.

SOMMER RIBEIRO, J. *Arpad Szenes - Vieira da Silva*: periodo brasileiro. Lisboa: FASVS, Lisboa, 2000.

SOUSA, Oswaldo de Macedo. *Correia Dias*: um pioneiro do Modernismo. Lamego: Douro Alliance, 2012.

_____. *Fernando Correia Dias*: um poeta do traço. Rio de Janeiro: Batel, 2013.

SOUZA, Raquel dos Santos Madanêlo. *Convergências e divergências*: revistas literárias em perspectiva. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIMOES, João Gaspar. *História do movimento da presença, seguida de uma antologia*. Coimbra: Atlantida, Livraria Editora, 1972.

TELES, Gilberto de Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TEROL, Marylène. *Azulejos em Lisboa*. Paris: Edição Hervas, 2002.

VALLIER, Dora. *La peinture de Vieira da Silva: chemins d'approche*. Paris: Editions Weber, 1971.

VIEIRA, Andreia Luciana; BLUMEMBERG, Hans. Naufrágio com espectador. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 4, n. 5, p. 43-52, dez. 1999.

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecília Meireles e a educação da infancia pelo folclore.* 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense., Niterói, 2013.

VIEIRA DA SILVA, Maria Helena. Maria Helena Vieira da Silva: Para mim viver é pintar. *Diário Popular*. Lisboa, 05 de dezembro de 1979. Fonte: Arquivo Eva de Macedo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

VIEIRA DA SILVA. Catalogue Raisonné / Guy Weelen, Jean-François Jaeger (Org.); colaboração Virginie Duval e Diane Daval Béran ; concepção Jean-Luc Daval. Paris : Skira, 1993-1994.

VIEIRA DA SILVA. Catálogo da exposição: *Vieira da Silva gravuras para L'Inclémence Lointaine de René Char* . Introd. de José Sommer Ribeiro; textos de Guy Weelen e Paula Mascarenhas. Lisboa : FASVS, 1995.

_____. *Kô e Kó*: dois esquimós. Texto de Pierre Gueguen e imagens de Vieira da Silva. Portugal: editora Gótica, 2000.

_____. *Au fil du temps. Percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. Lisboa: FASVS, 2008.

VIEIRA DA SILVA; SZENES, Árpad. *Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*: escrita íntima: correspondência 1932 – 1967. Textos de apresentação de Marina Bairrão Ruivo e José Manuel dos Santos. Lisboa: FASVS: INCM, 2013.

VIEIRA DA SILVA; SZENES, Árpad. *Anos 30-40*. Carvalho, Armando da Silva (Org.). Lisboa Galeria EMI Valentim de Carvalho, 1984.

VIEIRA DA SILVA; WEELEN, Guy; JAEGER, Jean-François. *Vieira da Silva*. Textos de Virginie Duval e Diane Daval Béran. Concepção: Jean-Luc Daval. Paris: Skira, cop. 1993-1994.

VIEIRA DA SILVA; WEELEN, Guy; *Maria Helena Vieira da Silva nas coleções portuguesas***.** Pontevedra: Deputación Provincial, 1993.

VIKTOR, Tiago Alexandre. *Trajetória de constituição e fundamentos do modernismo do grupo de Festa*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

WARBURG, Aby. *El Atlas de imagines Mnemosine.* México: Inst. De Invesigaciones Estéticas, Universida Nacional Autónoma de México, 2012. v. 1-2.

WATHELY, Celina. (Org.) *Visconde de Pirajá 487*: as "domingueiras" de Aníbal Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

WEELEN, Guy; LASSAIGNE, Jacques. *Vieira da Silva*. Paris: Cercle d'Art, 1980.

ANEXOS

ANEXO A - Poema *Mar absoluto*, de Cecília Meireles. MEIRELES, Cecília. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001. p. 448-453.

Mar absoluto

Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como a barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há mais ninguém,
não, não haverá mais ninguém
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,
barcas sobrenaturais
com peixes mensageiros
e santos náuticos.

E fico tonta.
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
"Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição da areia!
Ao mar! - Disciplina humana para a empresa da vida!"
Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-mos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo,
e sua eternidade lúdica

não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
cavalo, épico, anêmona suave,
entrega-se todo, despreza ritmo
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos, mas é desfolhado,
cego, nu, dono apenas de si,
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
água de todas as possibilidades,
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida.
como meus avós, de serenos olhos certeiros.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
por procurar gente passada,
suspeito que me enganei,

que há outras ordens, que não foram ouvidas;
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto.

ANEXO B – Poema *Caramujo do mar*, de Cecília Meireles. MEIRELES, Cecília. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001, p. 477-78.

Caramujo do mar

Caramujo do mar, caramujo,
Nas areias seco e sujo ...

“fui rosa das ondas, da lua e da auroroa,
E aqui estou nas areias, cujo
Pó vai gastando meu dourado flanco,
Sem azuis e espeumas, agora.

Vai secando o sol meu coração branco,
Meu coração d´água, divino, divino,
Onde a origem do mundo mora.

Vou ficando ao vento todo cristalino,
Quanto mais me perco, me transformo e fujo
Do intranquilo mundo de outrora.

Minha essência plástica e pura
Docilmente se transfigura
E vai sendo vida sonora.

Morto-vivo, em silêncio rujo;
Da praia rasa, absorvo a altura,
E celebro as ondas, as luas, a aurora ...
As águas que dançam, a espuma que chora ...”

Caramujo do mar, carmujo,
Nasareias seco e sujo ...

ANEXO C - Poema *Mar ao redor*, Cecília Meireles**.** MEIRELES, Cecília. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001, p. 477-78.

Mar em redor

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra do vento.
Por isso, ficaste e partiste,
e há finos deltas de felicidade
abrindo os braços num oceano triste.

Soltei meus anéis nos aléns da saudade.
Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.
Almas de todos os afogados
chamam para diversos lados
esta singular companheira.

ANEXO D - Poema *Corpo no mar*, de Cecília Meireles. MEIRELES, Cecília. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2001, p. 341

Corpo no mar

Água densa do sonho, quem navega?
Contra as auroras, contra as baías:
barca imóvel, estrela cega.

Bate o vento na vela e não a arqueia.
— Não foi por mim!
Partiram-se as cordas, rodaram os mastros,
os remos entraram por dentro da areia...

Os remos torceram-se, e trançaram raízes.
— Inútil forçá-los — alastram-se, fogem
na sombra secreta de eternos países...

Mudou-se a vela em nuvem clara!
Choraram meus olhos, minhas mãos correram...
— Alto e longe! — Não foi por mim...

E apenas pára
um corpo na barca vazia,
à mercê das metamorfoses,
olhos vertendo melancolia...

O vento sopra no coração.

Adeus a todos os meridianos!
Deito-me como num caixão.

Ah! sobrevive o mar no meu ouvido...
“Marinheiro! Marinheiro!”

(Ilhas...Pássaros...Portos... — nesse ruído,
— O mar...O mar!...O mar inteiro!...)

Mas é tempo perdido!