

V Seminário do MUSEU D. JOÃO VI



Coleções de arte: formação, exibição e ensino
Anais eletrônicos - Painéis de pesquisa

Organização:
Ana Cavalcanti
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira

Vieira da Silva e Arpad Szenes - das “histórias” do tempo de exílio às “memórias” no acervo do MAMM

Milena Guerson¹

Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), hoje reconhecida pela crítica de Arte como um grande expoente da pintura portuguesa – e internacional –, deixa Lisboa em 1928 para complementar sua formação artística em Paris. É na envolvente vivência que assinala a capital francesa como centro mundial da Arte Moderna, no convívio dos estudos na *Académie de la Grande Chaumière*², que conhece Arpad Szenes (1897 - 1985), judeu húngaro com quem se casa em 1930. Ao se casar, Vieira perde sua nacionalidade, conforme as regras em vigor no contexto lusitano. O casal de artistas estabelece residência fixa em Paris até o momento de início da 2ª Guerra Mundial (1939-1945), quando, após breve passagem por Portugal – ante a recusa de um visto para permanência no país³ –, optam pelo exílio no Brasil, com o intuito fundamental de resguardar a vida, devido à origem judaica de Szenes.⁴

Tendo vivido no Rio de Janeiro entre 1940 e 1947, os dois artistas representantes da moderna *Escola de Paris*⁵ estarão entre os precursores do abstracionismo no contexto da história da arte moderna brasileira, pois na década de 1940 as tendências norteadoras da pintura no Brasil ainda trilhavam pelo figurativismo e pela temática social, destacando-se principalmente os trabalhos de Portinari.⁶ Mas refletir sobre as possíveis influências da presença de Vieira e Szenes no cenário artístico nacional (ou, em via oposta, as influências do contexto brasileiro sobre a atividade criadora do casal de artistas) impõe considerar o caráter “fragmentário” dos registros documentais referentes ao período.⁷

Suianni Macedo, no livro *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*, analisa que são poucos os relatos deixados pela artista abordando “a sua estadia no Brasil”, e mesmo os relatos existentes são marcados por uma narrativa sucinta das experiências.⁸ Considerando a prevalência da falta de registros documentais que testemunhem todo o período em que o casal aqui viveu, o aspecto vestigial adquirido pelos documentos que subsistem emerge como fator marcante, inclusive pela feição “absorta” que lhes é peculiar. Então, aqueles que se dedicam ao estudo da obra do casal são levados a preterir a suposta concretude das fontes, em favor das tessituras interpretativas – e em alguma medida imaginárias –, feitas a partir dos fragmentos disponíveis.

Por exemplo, o documentário *Escadas*, rodado por Ruy Santos, com roteiro de Carlos Scliar, obra que bem informaria o momento de Vieira e Szenes no Brasil, é um importante registro desaparecido.⁹ Do curta-metragem, que se referia aos trabalhos desenvolvidos pelos

protagonistas entre 1943 e 1944, restaram apenas fotogramas; alguns deles aparecem reproduzidos em *Au fil du temps*, livro que expõe um percurso fotobiográfico de Vieira da Silva.¹⁰ Outro exemplo de fonte documental fragmentária é a correspondência enviada por Murilo Mendes, entre 1943 e 1975, cujas respostas remetidas por Vieira e Szenes se perderam. No entanto, ainda que essas cartas fossem encontradas, o conjunto continuaria a exigir um tipo de organização dos documentos que privilegie as tessituras interpretativas, pois, conforme expressa Macedo, mesmo o conteúdo das cartas existentes “silenciam precisões” sobre vida e obra do casal.¹¹

Trata-se de um silêncio que oblitera o fato concreto, fazendo sobressair o testemunho de amizade, escrito em uma linguagem cotidiana, descontraída, que nos permite imaginar parte da “ambiência” do convívio fraterno entre artistas, cujos encontros habitualmente aconteciam nas dependências do Hotel Internacional, em Santa Teresa. O título do documentário, *Escadas*, também é uma referência ao ambiente da varanda principal do Hotel¹², e exemplifica o importante vínculo que une os aspectos temporais e subjetivos da memória aos “espaços” ou “ambientes físicos”, estes substratos materiais de momentos do passado, que, no exercício atual da recordação, se tornam habitats de lembranças; talvez memórias visuais, se assim for preferível dizer.

Frederico Morais alude às materialidades, às visualidades e aos relatos orais que fundamentam a pesquisa no campo da história e da cultura, ao ressaltar a dificuldade encontrada na coleta das informações, a propósito da organização da exposição *Tempos de Guerra – Hotel Internacional – Pensão Mauá*, ocorrida na galeria de arte BANERJ, em 1986. Conforme sugere o autor, na passagem abaixo, as diversas fontes documentais se entrelaçam, constituindo um enredamento:

A trama é complicada e para tecer a grande teia dos refugiados no Brasil é preciso ter muita paciência. O curador da exposição e seus auxiliares precisam consultar arquivos, bibliotecas, museus, galerias, pesquisar jornais, descobrir catálogos, velhas fotos desbotadas, ouvir depoimentos dos artistas, viúvas, filhos, netos, sobrinhos, amigos, colecionadores, críticos, historiadores, *marchands*.¹³

No caso desta exposição, tratava-se de recolher informações sobre cerca de vinte artistas, entre “europeus, japoneses e norte-americanos” que aqui se radicaram no momento da 2ª Guerra, ofertando influências plurais para a cena da época. Conforme expõe Morais, “a guerra, que não chegou ao nosso território, nos trouxe um punhado de artistas, cuja obra e ensinamentos iriam marcar profundamente o desenvolvimento de nossa arte”¹⁴, de modo que o resgate da memória desses “tempos de guerra” lançam uma nuance singular no tocante à história da arte moderna

brasileira. Trata-se de uma nuance impregnada por efemeridades, pois as contingências de uma Guerra tornam instáveis os hábitos de vida daqueles que precisam se submeter a um exílio, e essa instabilidade parece se refletir nas memórias que deles permanecem. São memórias a serem cultivadas em um tempo muito provisório, calcado na busca por novos espaços e concepções que, por fatalidade, se deve “re-construir”.

Macedo retoma o debate História/Memória, ressaltando como as pesquisas históricas dependem de atitudes seletivas e interpretativas, implicando a correlação de fragmentos dispersos, em vez de se fundamentarem, conforme se supõe na tendência cientificista, em fontes documentais sólidas e na construção de um discurso igualmente definido. Pautando-se na historiografia francesa do século XX¹⁵, a autora chama a atenção para a fragilidade da memória – e da História –, que não se constituíam por visões fixas do passado, mas pelos espaços de lembrança e esquecimento, moldados pela interpretação dos indivíduos.¹⁶

A autora distingue que “o exercício de lembrar é uma ação interpretativa dos eventos, e, como toda interpretação, não é uma reprodução intacta do passado”, mas uma atualização do passado, feita sob o olhar das experiências do presente, de modo que o sentido da “memória” estaria no ato de selecionar o que deve ser lembrado ou esquecido.¹⁷ Partindo desse pressuposto – e observando que o depoimento mais significativo deixado por Vieira sobre o momento de exílio se restringe à entrevista concedida a Carlos Scliar em 1986, por ocasião da citada exposição *Tempos de Guerra*¹⁸ – podemos considerar que o suposto “período brasileiro” de Szenes e Vieira se revela mais como um tempo de esquecimento do que de lembrança.

Importa dizer que não devemos observar o esquecimento como um fator meramente negativo e, sim, como uma lacuna dotada de significado. Conforme Macedo, “o que é esquecido adquire também importância, pois demonstra que certos fatos vividos são preteridos por outros na narrativa de uma memória”.¹⁹ Em outros termos, se a memória é fragmentária, as “pausas” ou os “espaços vazios” são elementos essenciais em sua constituição, pois são as ausências que configuram as presenças, e ambas caracterizam a seletividade das lembranças. A memória é constituída por “entremeios” e, em tempos de guerra, um exílio significa, para a vida de qualquer artista, a exigência compulsória de uma ausência; em princípio, um exílio tende a conotar como um “espaço intervalar”, situado entre o contexto que veio antes e certa esperança em direção ao depois.

No caso de Szenes e Vieira, o período de exílio no Brasil “interrompe” as carreiras artísticas que já se consolidavam junto ao contexto da *Escola de Paris* na década de 1930, tornando necessária uma reconfiguração criativa e produtiva. As obras por eles desenvolvidas até então permanecerão resguardadas na galeria Jeanne Bucher²⁰, em Paris, enquanto o casal de pintores

experimentará a complexidade de atuação profissional no cenário artístico brasileiro dos anos 1940.²¹ Quando Vieira diz sua célebre frase, “vivíamos assim como uma borboleta”, na entrevista a Scliar, a pintora faz referência à situação de incerteza em que viviam, à condição de artistas que tiveram suas carreiras e seu pensamento sobre arte sujeitos à metamorfose, devido à guerra. Como uma borboleta, estavam sujeitos à efemeridade das etapas de um ciclo de vida fortemente subdividido, sendo o período do conflito mundial paradoxalmente a etapa mais “demarcada” e mais “imprecisa” de suas trajetórias. Já a fase em que retornam à Paris, após 1947, é geralmente observada como a etapa mais prolífica, pois é quando suas realizações artísticas, no exercício da liberdade e da maturidade, recobram o “vôo”, após terem se sujeito às intempéries do exílio.

A efemeridade e a instabilidade que caracterizam um momento de exílio podem ser percebidas, por exemplo, na itinerância das moradas pelas quais o casal irá passar no Rio de Janeiro: de início, o “Hotel Londres”, em Copacabana, depois o bairro do Flamengo, onde serão vizinhos de Murilo Mendes – na chamada “Pensão das Russas”, situada à Rua Marquês de Abrantes, 64²² –, e, por fim, instalam-se no Hotel Internacional, em Santa Teresa.²³ O Hotel Internacional, na década de 1940, é descrito pelos estudiosos como “reduto” de artistas e intelectuais, entre refugiados de guerra e personalidades nacionais; embora os ares neoclássicos das dependências, em conjunto com a natureza exótica e a excelente vista que o local propiciava já não ostentassem mais a fama adquirida na transição do século XIX para o século XX.²⁴

Será nos laços de amizade que desenvolvem principalmente com Cecília Meireles, Murilo Mendes, Eros Martins Gonçalves, Athos Bulcão, Carlos Scliar e Ruben Navarra (os dois últimos também residiam nas dependências do Hotel)²⁵ que Vieira e Szenes encontrarão apoio frente às contingências do exílio. Por encomenda de Heitor Grillo, marido de Cecília Meireles e, na época, diretor da *Escola Nacional de Agronomia* (hoje *Universidade Rural do Rio de Janeiro*), Vieira da Silva irá realizar, em 1943, um painel para o ambiente interno do refeitório da instituição, enquanto Szenes atenderá a encomenda de quatorze quadros retratando sábios ligados ao campo da Botânica para a sala da Reitoria.²⁶ Essas foram realizações que deram um importante suporte financeiro ao casal de artistas, assim como as aulas que Szenes ministrava no ateliê montado no prédio principal do Hotel, onde recebeu muitos alunos, dentre eles Almir Mavignier e Frank Schaeffer.²⁷

Devido a essas aulas, além das próprias singularidades que constituem o casal Vieira/Szenes, eles irão aparecer, no texto que integra o catálogo da exposição *Tempos de Guerra*, como figuras centrais no ambiente do Hotel Internacional; no sentido de que em torno deles era que se congregavam os artistas e intelectuais frequentadores das reuniões que lá aconteciam. O catálogo citado também destaca o ambiente da Pensão Mauá, um “casarão” situado à Rua Mauá,

73, que de modo paralelo ao Hotel Internacional funcionava como polo de acolhida para os artistas refugiados. No ambiente da Pensão, é o nome da brasileira Djanira – citada algumas vezes como conhecida de Vieira e Szenes – que desponta como figura central, além de Tadashi Kaminagai, que mantinha uma frequentada molduraria no terceiro andar do estabelecimento.²⁸

Quando analisamos a bibliografia referente ao período, vemos que os artistas e intelectuais pareciam, em alguma medida, se “revesar” nas habituais reuniões que aconteciam tanto na “Pensão” quanto no “Hotel”. Assim, apesar dos diferentes pontos de encontro e dos frequentes deslocamentos de moradia, artistas refugiados, em interação com artistas nacionais, constituem um ciclo comum de amizades, compondo o cenário artístico-cultural carioca no período da 2ª Guerra. Trata-se de um cenário exemplar quando pensamos no contexto de “boemia” do modernismo, com destaque especial para o convívio entre poetas, músicos e artistas plásticos.²⁹

Maria Lúcia Bueno, em seu livro *Artes Plásticas no século XX*, se fundamenta no pensamento de Pierre Bourdieu para propor que a modernidade – e a vanguarda – surge a partir da ruptura com o modelo institucional de arte circunscrita às academias, de modo que profundas alterações transcorrem do “universo da estética” até a constituição de um novo “estilo de vida”. No nível da estética, o estabelecimento de uma “crise da representação”, geralmente pontuada a partir da atuação de Cézanne, envolverá um processo de renovação da “visualidade” e de ampliação do diálogo entre as linguagens artísticas – onde pintores, poetas, músicos conversam e se apoiam mutuamente. No nível da “vida”, o homem moderno se vê às voltas com uma crise identitária, como reflexo da “ruptura com a cultura tradicional normativa”, visto que a “cultura artística” francesa era amparada, até então, por valores tradicionais muito bem estabelecidos.³⁰

Dessa maneira, a cultura moderna se constitui através da integração entre “arte e vida”, ou seja, ocorre uma renovação estética dos hábitos, onde o que é “cotidiano” e “popular” passa a ser valorizado, em detrimento da “grande arte” difundida pelo sistema das academias. Nesse sentido, a autora pontua: “os modernos foram atraídos por temas, considerados menores, ligados ao dia-a-dia do mundo privado, pela estética da arte popular e da cultura publicitária emergente.”³¹ É em conjunto com a gradual valorização dessas temáticas que se destaca a constituição de uma “arte boemia”, um conceito utilizado pela autora para designar a arte feita fora do ambiente institucional, conforme podemos melhor identificar na passagem abaixo:

O artista acadêmico bem-sucedido não passava de um prosaico funcionário público de carreira, que submetia sua produção às normas e aos modelos que lhe eram impostos. O artista boêmio, marginalizado socialmente, encarnava o mito da individualidade, que se exprimia através da liberdade artística. A

Academia representava a unicidade na arte, enquanto os boemios defendiam sua heterogeneidade.³²

Guardando-se as particularidades do contexto sociocultural, devemos lembrar que a implementação do sistema acadêmico de arte no Brasil – entre outros tipos de influências, no nível dos “costumes” –, se deu a partir do modelo francês, no âmbito do século XIX, de modo que as primeiras incursões modernizantes também ocorreriam aqui (sobretudo desde as primeiras décadas do século XX), a partir de um embate com a arte acadêmica e os hábitos tradicionais. No contexto de implementação do modernismo no Brasil, Aracy Amaral chama a atenção para o ambiente boêmio e vanguardista que se estabelece na década de 1920, afirmando que, naquele momento, havia “uma aspiração à integração entre as artes: os escritores e poetas integravam-se ao movimento existente também nas artes plásticas, assim como na música.”³³ Desse modo, se esboçava um convívio artístico em moldes mais “livres”, primando por uma ampliação do diálogo entre as linguagens artísticas e fazendo frente a um sistema artístico cultural onde vigorava o tradicionalismo.

Conforme indica Antônio Candido, o caráter vanguardista que marca o modernismo dos anos 1920 se dispersa ante os contextos da crise de 1929 e da ascensão de Vargas ao poder, dando lugar a um processo de “normalização” e “generalização” dos preceitos modernistas de primeira hora. As incursões modernizantes perdem a conotação inicial de ruptura frente à tradição, passando a ser incorporadas “aos hábitos artísticos e literários” da sociedade.³⁴ Por sua vez, Frederico Moraes menciona que o cenário artístico dos anos 30/40 é marcado pela proliferação de “ateliês coletivos”, pois os artistas se organizavam em “grupos, núcleos, sindicatos”, fundavam “clubes e sociedades”, além de buscarem promover seus próprios “salões”³⁵, para divulgação dos trabalhos realizados. Havia também um apoio incipiente do Estado e da iniciativa privada que, de acordo com seus respectivos papéis e possibilidades, atuaram no sentido de agenciar o desenvolvimento de um “circuito” de arte no Brasil. Com efeito, no país ainda havia carência de espaços institucionais que promovessem a divulgação e a circulação das obras, de modo que o “mercado” de arte praticamente inexistia.³⁶

Assim sendo, os anos 30/40 são caracterizados por um processo de consolidação do modernismo brasileiro e, nesse processo, podemos entender o papel da vertente dos artistas estrangeiros aqui radicados no período da 2ª Guerra como tendo o duplo sentido de continuidade e atualização dos hábitos modernizantes, esboçados no país desde o momento de transição do século XIX para o século XX. Trata-se da “continuidade” dos hábitos no sentido dos artistas estrangeiros promoverem, nos locais onde buscaram refúgio, ocasiões para um intenso convívio artístico-cultural, prolongando a experiência da “arte boemia”, como contraponto à obstinada

dinâmica da arte acadêmica. E no contexto da boemia, não apenas se convive, mas, ao conviver, incentiva-se o diálogo entre os diversos tipos de arte e cultura; dessas possibilidades de diálogos, transnacionais e intersemióticos, desdobram-se então as atualizações.

Observe-se que a estadia dos artistas radicados no Brasil envolvia lidar com reflexões sobre suas nacionalidades, diante do processo de expatriação a que estavam submetidos, como é o caso de Vieira e Szenes que, em certo sentido, tornaram-se “apátridas” – a nacionalidade francesa lhes seria concedida em 1956. Assim, o convívio com os artistas e intelectuais brasileiros tinha sua importância também neste sentido, de aprovisionar os artistas exilados no ajustamento ao novo ambiente em que se inseriam. Moraes ressalta a presença constante de músicos e poetas nos contextos da Pensão Mauá e do Hotel Internacional, sugerindo que poesia e música atuavam como “polos sensíveis” a influírem sobre o cotidiano dos artistas plásticos. As histórias daqueles “tempos de guerra”, narradas pelo autor, nos levam a entender que a poesia e a música, como “trilha sonora” a embalar a meditativa passagem dos dias de exílio, proviam os artistas plásticos com uma sensibilidade peculiar.³⁷

Considerando-se a influência mútua entre os artistas estrangeiros e os artistas locais, Moraes conta que Djanira chega a adquirir uma harpa, apenas pelo interesse no formato do instrumento, ainda que não soubesse manejá-lo. Também merece destaque o fato de Vieira da Silva e Murilo Mendes compartilharem entre si o apreço pela música erudita, e pela obra de Mozart em especial. Moraes narra que Vieira mantinha uma vitrola em seus cômodos, no Hotel Internacional, onde costumava ouvir principalmente Mozart e Bach.³⁸ A artista teria desenvolvido o gosto pela música desde a infância, por influências de sua educação familiar, sendo que chegou a estudar piano, durante um período da vida. Lian afirma que a artista até mesmo trouxe para o Brasil o seu “harmônio” – “espécie de órgão, portátil e sem tubos, cujos foles são operados por pedais” –, um instrumento que aparecerá como elemento de destaque em muitas de suas obras.³⁹ Por sua vez, Murilo Mendes possuía um retrato de Mozart na entrada de seu quarto, além de manter as conhecidas sessões musicais, às tardes, na pensão onde residia, à Rua Marquês de Abrantes (onde Vieira e Szenes também residem, durante algum tempo, por intermédio do próprio poeta).⁴⁰

Arpad Szenes registra tais sessões através de um desenho, *Murilo Mendes ouvindo música*, de 1945, que hoje se encontra no acervo do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora, onde também há um exemplar da série dos “harmônios”, de Vieira da Silva. Outro desenho do acervo, *Tocadora de Harpa*, realizado por Szenes em 1940, desperta a atenção, pois nos leva a uma associação com o instrumento adquirido por Djanira; não que a figura no desenho fosse a artista plástica com sua harpa, mas o fato é que havia um gosto comum entre os artistas da época

referente à música erudita; e referente ao símbolo da “harpa” em particular. Lembremos que Murilo Mendes irá escrever seu poema, *Harpa-sofá*, a partir de um pequeno quadro de Vieira da Silva que possui esse mesmo nome.⁴¹

Existem hoje no acervo do MAMM sete exemplares de Arpad Szenes e dezesseis exemplares de Vieira da Silva, entre desenhos, gravuras e pinturas. Boa parte dessas obras está, naturalmente, vinculada às situações vividas pelos artistas no período em que estiveram no Brasil; quando não retratam diretamente momentos de convivência diária do casal com seus amigos, costumam corresponder a circunstâncias derivadas desse convívio, como é o caso dos trabalhos de ilustração.⁴² A Gravura *La rencontre* (com a inscrição Rio, 1945), de Arpad, integra a série que o artista executa para atender a tradução da obra de Rilke, *O canto de amor e da morte do cornetim Christophe Rilke*, feita por Cecília Meireles naquela época. Destacam-se também as ilustrações que Vieira realiza para a obra *Janelas Verdes*, de Murilo Mendes, além de dois croquis para ilustração de *O discípulo de Emaús*, embora não se tenha dados mais precisos sobre a data e o processo de execução desses trabalhos. Sabe-se da existência de guaches, serigrafias e croquis enviados a Mendes por correspondência, depois que os pintores já haviam deixado o Brasil.

Devido à natureza dos trabalhos, conforme discutimos acima, as obras de Vieira e Szenes que integram o acervo em questão tem como suporte o papel, e em geral possuem pequenos formatos.⁴³ A exceção dentre os exemplares é uma pintura sobre tela, de Arpad, que possui o título *M.H. Vieira da Silva pintando Saudade*, e a data de 1948. Nessa altura, o casal Vieira/Szenes já tinha retornado à Paris, mas, ainda assim, considerando que Arpad habitualmente retratava a esposa em ocasiões cotidianas, inclusive nos momentos de ateliê, estima-se que, no singelo quadro, o pintor represente Vieira a elaborar um retrato de Maria da Saudade Cortesão, esposa de Murilo (note-se que eles haviam se casado recentemente, em 1947).

Valéria Lamego argumenta que “o maior legado de Maria Helena em seu período brasileiro está nas amizades e em sua pintura”.⁴⁴ De acordo com esse pressuposto, a melhor forma de apreendermos o legado de Vieira da Silva para a arte brasileira é recorrendo à observação das obras e aos testemunhos das amizades que aqui se concretizaram – e muitas vezes a integração amizade/arte irá transparecer na própria superfície das obras. Então, ao pensarmos no nexos desses quesitos – amizade e arte –, as obras e documentos disponíveis no acervo do MAMM parecem vencer o tempo, ressurgindo como memórias vívidas, pois nos facultam espelhar, acima dos fragmentos, a amizade entre o poeta e o casal de pintores, nascida no contexto daqueles “tempos de guerra”, mas perpetuada no instante de eternidade que as palavras e as imagens nos permitem alcançar.

O conjunto das correspondências enviadas por Murilo Mendes ao casal, em conversas que se estendem de 1943 a 1975, é composto principalmente por postais de felicitação pelo aniversário ou saudações pela passagem do ano, a que se seguem, em menor número, bilhetes e “cartas” propriamente ditas. Quanto à dinâmica dos envios, podemos considerar que eles ocorrem, de fato, após o retorno dos artistas à Paris, em 1947, e permanecem mesmo com a mudança do poeta para Roma, no fim da década de 1950. Onde quer que estivesse, na sua residência em Roma, nas viagens a passeio ou a trabalho, Mendes não deixava de enviar saudações aos amigos.

O poeta irá se referir a Vieira e Arpad, quase na totalidade das correspondências, utilizando a alcunha “bichos”, pela qual os dois eram conhecidos, o que, possivelmente, diz respeito a um dado cultural da época – uma “gíria” ainda em vigor.⁴⁵ Mas, também, trata-se de uma particularidade do casal, que parece ter se estendido ao vocabulário dos amigos mais próximos, e até mesmo da crítica de arte, pois Arpad costumava se referir à esposa pela alcunha “bicho”⁴⁶ (no singular), e o nome viria a compor, em 1976, o título do documentário *Ma femme chamada Bicho*, realizado por Jose Álvaro de Moraes, abordando vida e obra do casal. Desse modo, seja no plural ou no singular, para se referir a ambos ou apenas a Maria Helena, Mendes utilizará frequentemente a alcunha, muitas vezes compondo simbólicos trocadilhos de palavras.⁴⁷

A primeira carta de que se tem registro, datada em 13 de novembro de 1943, nos remete à ocasião em que Murilo está se recuperando de uma afecção pulmonar, no sanatório de Correias/RJ.⁴⁸ A carta parece tratar da resposta do poeta a alguma mensagem previamente enviada pelo casal, seja por meio escrito, ou mesmo através de recado dado por alguém que o tenha ido visitar. Nessa ocasião, Vieira e Arpad encontravam-se há aproximadamente três anos no Brasil e, na passagem final da carta, Mendes faz alusão ao contexto da guerra e à situação do exílio, conforme podemos observar no trecho em destaque.

Fiquei muito comovido ao saber que vs. sentem falta de mim; o que é próprio de bichos que vivem, não em tocas, mas em colmeias – e que viveram tantos anos nessa grande colmeia que é Paris – que haveremos de ver em breve, se Deus quiser, livre da odiosa bota prussiana. E eu também sempre me lembro com saudade dos nossos cafezinhos – o da xícara, e o metafísico.⁴⁹

Na passagem, a metáfora da frase final é alusiva às conversas sobre arte que, poeta e artistas, vinham estabelecendo desde que se conheceram, após a chegada de Vieira e Szenes ao Brasil. Além desse fator, o ambiente de intenso convívio artístico-cultural vigorante em Paris é evidenciado, como uma “grande colmeia”, cheia de sociabilidade, em oposição à contingência do exílio – à necessidade de se esconderem, como “bichos” em uma “toca”, devido ao contexto da

guerra. Trata-se de uma passagem significativa, pois ilustra o clima de “boemia” que marca a vida artística a partir da modernidade, estendendo-se os “cafés metafísicos” de Paris ao Brasil.

Queremos aqui ressaltar a ambiência cotidiana do “mundo boêmio”, no sentido de um convívio artístico “livre” e multifacetado, que se revela no encontro das “coisas comuns”; e se esse convívio possui raízes no contexto amplo da modernidade, iria transparecer, através de aspectos próprios, na atualização que a *École de Paris* faz da modernidade. Argan se refere à *École de Paris* como “uma espécie de nova *bohème*”, onde se encontram múltiplas nacionalidades nos “cafés de Montparnasse”, e onde “não se procura uma unidade da linguagem, todas as linguagens são aceitas por igual” – desde que sejam “modernas” (o autor faz essa ressalva). Devido a esses dois fatores – a interação de nacionalidades e o aceite “irrestrito” das linguagens modernas –, Argan sugere que “cosmopolita” é o adjetivo que melhor sintetiza a atmosfera da *École de Paris*.⁵⁰ É justamente neste ponto – da atitude cosmopolita – que a crítica de Murilo Mendes se afina às poéticas de Vieira da Silva, Arpad Szenes e de outros modernistas, cujas obras – por sobre as nacionalidades e as “estilísticas” plurais (desde que fossem “modernas”) – o poeta costumava colecionar.

Notas

¹ A autora é graduada em Artes pela UFJF, Especialista em Ensino de Artes Visuais e Mestre em Estudos Literários pela UFMG. Atualmente realiza o Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens na UFJF, onde desenvolve a pesquisa “Tessituras entre espaço e Memória na obra de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes”, integrando o grupo de pesquisa *O Acervo de Artes Visuais do MAMM*. Atua nas áreas de Pintura e Teorias da Arte.

² A *Académie de la Grande Chaumière* é uma Escola de Arte, de caráter privado, fundada na primeira década do século XX (1909), voltada para cursos livres de desenho, pintura, escultura, entre outros.

³ BARRÃO RUIVO, M. Vieira da Silva, agora. In: *Vieira da Silva, agora*. Rio de Janeiro: MAM, 2012 [Catálogo]. p.14. Barrão Ruivo menciona que, estando em Portugal, em 1939 (época em que vigorava o Regime Salazarista), Arpad se converte ao catolicismo após ser batizado e casa-se com Vieira pela Igreja, no intuito de que o país lhes concedesse a cidadania. Contudo, não foram encontrados registros sobre esse pedido de nacionalidade, existindo apenas o registro da solicitação de um visto de permanência para estrangeiros, que lhes fora negado.

⁴ LAMEGO, V. Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro (1940-1947). In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007 [Catálogo]. p.55.

⁵ Neste trabalho, a expressão *Escola de Paris* se refere ao grupo de artistas atuantes no contexto da pintura modernista francesa, derivada, sobretudo, das atuações pioneiras de Braque, Picasso e Matisse, com desdobramentos marcantes do período entreguerras em diante.

⁶ SILVA LOPES, A. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

⁷ MACEDO, S. C. *O retrato de Vieira da Silva por Murilo Mendes*. Jundiá: Paco editorial, 2012. p. 17-22. Trata-se de um debate que a autora Suianni Macedo concretiza, na parte inicial do livro referenciado, ao problematizar os aspectos da documentação correspondente ao “período brasileiro” de Vieira da Silva.

⁸ MACEDO, 2012, p.18-19.

⁹ MORAIS, F. Tempos de arte. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro).

¹⁰ *Au fil du temps: percurso fotobiográfico de Maria Helena Vieira da Silva*. [Museu Oscar Niemeyer](#), 2010. p.50. O livro concentra os resultados de uma exposição sobre a vida de Vieira da Silva ocorrida no Museu Oscar Niemeyer, entre 21 de outubro de 2010 e 20 de fevereiro de 2011.

¹¹ MACEDO, 2012, p.28.

¹² LAMEGO, 2007, p.64.

- ¹³ MORAIS, 1986, s/p.
- ¹⁴ MORAIS, 1986, s/p.
- ¹⁵ A autora se baseia em nomes como Marc Bloch, Jacques Le Goff, Pierre Nora, ou mesmo Paul Ricoeur. Cf. MACEDO, 2012, p.17-22.
- ¹⁶ MACEDO, 2012, p.17-22.
- ¹⁷ MACEDO, 2012, p.17-22.
- ¹⁸ VIEIRA DA SILVA. Vivíamos assim como uma borboleta. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional/ Pensão Mauá*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANER], mar/abr.1986. [Catálogo].
- ¹⁹ MACEDO, 2012, p.22.
- ²⁰ LAMEGO, 2007, p.55.
- ²¹ Sobre os aspectos gerais – e as dificuldades – da atuação dos artistas no Brasil, ver: AGUILAR, Nelson. Vieira da Silva – encontros e desencontros. In: _____ (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007. p. 264-266.
- ²² “Nessa época, Arpad e sua esposa residiam num dos cômodos de um casario, alugado a duas senhoras russas, no Flamengo. Possuíam como companheiros de pensão o poeta Murilo Mendes, o artista plástico checo Jan Zach, um estúdio da mitologia atlântida, o coronel Braghine, entre outros.” (AGUILAR, 2007, p.258).
- ²³ MORAIS, 1986, s/p.
- ²⁴ Cf. AGUILAR, 2007, p.31. e p. 261.
- ²⁵ LAMEGO, 2007, p.65.
- ²⁶ AGUILAR, 2007, p.22-23.
- ²⁷ MORAIS, F. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1886-1994*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995. p. 200. Outros nomes que chegaram a realizar aulas com Arpad no Brasil são: Bela Kennedy, Eduardo Augusto Moraes Rego, Genaro Vidal, Lygia Junqueira, Kathleen Waters, Polly McDonell e Regina Schaeffer.
- ²⁸ MORAIS, 1986, s/p.
- ²⁹ Entre os demais nomes que costumam aparecer vinculados à Vieira e Szenes estão: o casal de músicos Arnaldo Estrella e Mariuccia Iacovino, a poetisa Yone Stamatto, entre outros.
- ³⁰ BUENO, M.L. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. São Paulo: Editora UNICAMP, p.20-22.
- ³¹ BUENO, 1999, p.22
- ³² BUENO, 1999, p.27.
- ³³ AMARAL, A. O modernismo: entre a renovação formal e a descoberta do Brasil. In: *Modernismo no Brasil*. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989 [Catálogo]. p. 7.
- ³⁴ CÂNDIDO, A. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: NOVOS ESTUDOS. São Paulo: CEBRAP, Edição 8, n. 4, abr. 1984. p.29.
- ³⁵ A prática do encontro de artistas em Salões de arte é própria ao século XIX, mas há repercussões dessa prática no contexto da Arte Brasileira dos anos 1930, pois ainda não havia um circuito de arte estabelecido, ou seja, galerias e museus ainda não existiam em quantidade.
- ³⁶ MORAIS, F. Anos 30/40: Efervescência Artística. In: *Projeto Arte Brasileira. Anos 30/40*. FUNARTE/INAP, 1987. [Catálogo]. p.7-11.
- ³⁷ MORAIS, 1986, s/p.
- ³⁸ MORAIS, 1986, s/p.
- ³⁹ LIAN, H. Vieira da Silva e a música brasileira. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Vieira da Silva no Brasil*. São Paulo: MAM, 2007 [Catálogo]. p.55.
- ⁴⁰ MORAIS, 1986, s/p.
- ⁴¹ *Harpa-sofá*, seja o quadro ou o poema, nos diz da mescla entre dois signos – e sua conversão em símbolo misto –, exigindo do espectador um tipo de decifração mental da obra de arte que se revelará como uma das propriedades da pintura modernista.
- ⁴² A ilustração aparecerá como fator relevante na carreira dos dois artistas. No período em que estão no Brasil, Vieira da Silva ilustra textos de Murilo Mendes e Cecília Meireles. Mais especificamente, consta no catálogo da exposição *Tempos de Guerra* que Vieira ilustra as capas de *Mundo enigma* (1942), de Murilo Mendes, *A imagem afogada* (1942), de Yone Stamato, assim como *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto* (1945), de Cecília Meireles. Por sua vez, na cronologia da obra de Arpad, no site da FASVS, consta que o artista contribuiu com ilustrações para obras de Mário de Andrade e Jorge de Lima, além de ilustrar a mencionada tradução brasileira do texto de Rilke.
- ⁴³ Quando dos trâmites para constituição do acervo em questão, parte das obras que integravam a coleção de Murilo Mendes não foram enviadas ao Brasil, tendo permanecido em Portugal, com Maria da Saudade Cortesão, esposa do poeta. Dois óleos sobre tela, um deles sem título, realizado por Vieira em 1949, e outro, *Retrato de Murilo Mendes*, realizado por Arpad, sem data, aparecem em um Catálogo organizado pela Casa de Serralves (1989), como pertencentes à coleção Murilo Mendes-Saudade Cortesão em Lisboa.
- ⁴⁴ LAMEGO, 2007, p.56.
- ⁴⁵ Ao tratar sobre Almeida Júnior (1850-1899), em seu livro *A arte brasileira*, Gonzaga Duque comenta: “Na Academia o autor de ‘Descanso do Modelo’ foi o que se chama na gíria dos estudantes – um bicho. Os colegas metiam à bulha, desapidadamente, o seu tipo de provinciano; [...]” GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado das Letras, 1995. p. 180.

⁴⁶ Algumas vezes, nos escritos de Murilo e em depoimentos do casal de artistas, a alcunha também aparece metaforicamente vinculada ao apreço que Vieira – e Szenes – tinham em relação aos animais.

⁴⁷ MORAIS, José Álvaro. *Ma femme chamada bicho*. Produção: Centro Português de Cinema para a Fundação Gulbenkian. Lisboa: 1977. DVD. 80 min.

⁴⁸ PICCHIO, L. S. (Org.). *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995. p. 71. Na cronologia de vida e obra que integra o livro citado consta que se tratou de um “breve internamento”, devido à tuberculose.

⁴⁹ Murilo Mendes [carta] Correias, Sanatório Bela Vista – Estado do Rio de Janeiro, 13 nov. 1943 [a] Bichos [autografia].

⁵⁰ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.341.