STUDI PORTOGHESI E LUSOFONI. 1

REVOLUÇÕES EM FLOR. 50 ANOS DEPOIS DO 25 DE ABRIL DE 1974

Coordenação
Michela Graziani, Annabela Rita

edifir
EDIZIONI FIRENZE

POLIFONIA DE OLHARES: OS CARTAZES DE VIEIRA DA SILVA

Maria Teresa Amado*

O caminho para a luz é difícil
Mas só a facilidade
O permite

O caminho para a luz nem é íngreme
Nem é plano
É consecutivamente imprevisível.
Alberto Lacerda - Vieira Silva, 1980[1]

«A cada dia mais me *espanto* de ser, de rodar no espaço em cima de uma bola.

Falam-nos da realidade. Tudo me espanta, pinto o meu espanto que é, ao mesmo tempo *deslumbramento, terror, riso*. Queria nada excluir do meu espanto. Queria fazer quadros com muitas coisas, *com todas as contradições. Com o inesperado* (...).

Creio que, juntando pequena mancha a pequena mancha, laboriosamente, como uma abelha, o quadro se faz. Um quadro deve ter um coração próprio, um sistema nervoso, ossos e circulação. *Nos seus movimentos, deve parecer-se com uma pessoa, deve ter tempo para os seus movimentos.*

Aquele que o olha deverá encontrar-se diante de um ser que lhe faça companhia, que lhe conte histórias, que lhe dê certezas. Porque um quadro não é uma evasão, *deve ser um amigo que nos fala, que descobre riquezas* em nós e à nossa volta», Vieira da Silva (Cat. I 1993, 91)[2].

---

* Maria Teresa Amado, University of Évora, Portugal, amado.teresa@gmail.com, 0000-0001-6212-949X. IN2PAST (https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020).

1 "Caminho", poema de Alberto Lacerda, caligrafado e assinado por Maria Helena Vieira da Silva (1980), tinta-da-china sobre papel, 49 x 30,3 cm (Biscainho 2022: 30-31). Existe uma outra transcrição do poema, não assinada e sem o último terceto. Cf. *VIEIRA DA SILVA. Catálogue Raisonné* (1994), vol. II, nº. 3201 e nº. 3202. Os comentários e as pinturas da artista compilados no Catálogo constituem a principal fonte teórica do artigo. Para uma melhor compreensão do texto, a sigla **Cat. I** corresponde à referência do primeiro volume, intitulado *VIEIRA DA SILVA. Monografia* (org. G. Weelen e J. F. Jaeger, 1993) e **Cat. II** à do segundo volume, intitulado *VIEIRA DA SILVA. Catálogue Raisonné* (org. G. Weelen e J. F. Jaeger, 1994). Ainda em relação ao segundo volume e seguindo os critérios dos organizadores do Catálogo, optou-se por identificar as pinturas mantendo a ordenação numérica, de modo a facilitar a consulta dos interessados.

2 Excerto de um texto de Maria Helena Vieira da Silva sobre Pintura, de 1955. Como se disse, todas as citações referidas ao longo do artigo correspondem a reflexões da pintora reunidas nos volumes mencionados *supra*

A política cultural do MFA, a história do 25 de abril através da arte de rua, a análise dos cartazes durante o PREC, são temas bem documentados e com excelentes sínteses e trabalhos de investigação.

O objetivo deste artigo é mais específico: olhar para a história de um cartaz. Como duas amigas civicamente empenhadas e criativamente livres, com o apoio de uma instituição cultural independente, nos legam uma obra que celebra e reflete sobre o 25 de abril de 1974; um cartaz, que hoje continua a questionar a nossa participação individual num renovado projeto comunitário. Que abre o nosso olhar para os rostos, para a cidade e a festa em que ambicionamos viver nos próximos 50 anos.

1. Portugal, Abril de 1975

Dias alegres, longos e agitados, de utopias, tensões e atitudes extremadas; dias em que parece impossível gerir conflitos e criar consensos. A liberdade é uma esperança menina e não (se) desembocar numa guerra civil é tarefa delicada.

Vive-se (na rua) a aliança Povo/MFA e o início do "Verão quente": um País empolgado e dividido, governado provisoriamente por militares e civis, em que o golpe de 11 de março, a fuga do general Spínola e a viragem à esquerda, aceleram "os ideais de abril" e a participação cívica, clarificam as consciências sociais e acentuam as contradições e os boicotes. Inclusive, alguns setores pretendem adiar as primeiras eleições livres e de sufrágio universal para a Assembleia Constituinte, a realizar no dia 25 de abril - eleições que tiveram a maior participação popular destes 50 anos.

1. É nesta conjuntura sonhadora e conturbada, de experiências humanas únicas, que Sophia de Mello Breyner convida Maria Helena Vieira da Silva a pintar um cartaz que celebre o 1º aniversário da Revolução de Abril. Pede à amiga urgência e sugere o verso-mote: "A POESIA ESTÁ NA RUA".

A proposta é singular e desafiante para a escritora, para a pintora e no contexto cultural português. A Fundação Calouste Gulbenkian apadrinha o projeto e edita com uma qualidade invulgar os dois cartazes, depois de vistos pela 5ª Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas[3].

A escolha de Vieira da Silva, uma artista da Escola de Paris no auge da sua criatividade abstrata, pode ser entendida como uma demonstração de apreço e um arriscado ato

– textos incontornáveis para um melhor entendimento da sua humanidade e processo criativo. Assim, as afirmações de Vieira da Silva estão adicionalmente referenciadas com a sigla V.S.

[3] Recorde-se que os militares, entre setembro de 1974 e outubro de 1975, através das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do MFA, asseguradas pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE), sob a tutela da 5ª Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas, centralizam as atividades cívicas, na tentativa de legitimar e fortalecer aquele projeto sociocultural e ideológico (Begonha 2016: 49). No campo das artes plásticas, dezenas de artistas participam nessas campanhas. Os célebres cartazes "POVO/VOTA" de Marcelino Vespeira, "MFA-POVO/POVO-MFA" ou "MFA-Sentinela do Povo" de Abel Manta, "A revolução em marcha" de Artur Rosa e "Com a revolução pela cultura" de Justino Alves, entre muitos outros, resultam dessas parcerias (Catrica 2024). Merece ainda referência a pintura Pop Art de Nikias Skapinakis, *Delacroix no 25 de Abril em Atenas*. Realizada em 1975, é uma homenagem à liberdade e às revoluções grega e portuguesa.

de confiança: Sophia acredita que a sensibilidade moral e a responsabilidade cívica da amiga, a sua intuitiva sabedoria humana e plástica lhe permitem metamorfosear a linguagem não figurativa e conceber um cartaz-referência que capte o clima de mudança, o novo presente histórico.

Nos anos de 1974-75, os cartazes políticos, em especial dos movimentos ideologicamente de esquerda, refletem a estética vanguardista do construtivismo russo. Têm objetivos sociais simples, pragmáticos e, por isso, recorrem a uma estrutura formal e a uma linguagem direta, visualmente clara, impactante, de leitura imediata (Costa 1994). Apropriam o modelo inovador do cartaz de propaganda soviética e do design gráfico da Bauhaus, embora sem a frescura e a originalidade das criações pioneiras de El Lissitzky, de Alexander Rodchenko e Vladimir Maiakovsky, nas primeiras décadas do século XX.

O repto de Sofia a Vieira pode ser visto por analogia com a rutura do construtivismo russo face à estética do cartaz antes da revolução de 1917. Ao exemplo figurativo de representação naturalista, aqueles artistas concebem uma representação abstrata, minimalista e mecânica, de estruturas geométricas, cores simples, fotomontagens, palavras e símbolos tipográficos. E estas inovações alastram às artes plásticas, literárias e performativas, revolucionando os padrões de gosto e a génese da comunicação de massas.

Vieira da Silva aceita o incentivo e moderniza com um novo abstracionismo a linguagem visual e a estética de intervenção.

No panorama das obras gráficas e murais destes 50 anos, os seus cartazes continuam a distinguir-se; a fixar-nos o olhar e a questionar com sensibilidade e perspicácia.

1.1 – Relativamente ao contributo adotado pelas vanguardas, do texto e do slogan na relevância da mensagem propagandística ou publicitária, também no verso de Sophia de Mello Breyner há um carácter (subversivamente) convocatório. "A POESIA ESTÁ NA RUA", o lema com que a Poeta identifica o 25 de Abril, em contraponto com as palavras de ordem «O *Povo está na rua*» é inspirador e fecundo: a jovial musicalidade dos sons; a associação Povo-Poesia-Rua que abre e aprofunda as conexões de Liberdade-Povo-Polis; e o sonho confiante num projeto comunitário, um caminho sem fim, são (nos versos de Sophia) ideais convergentes e mutuamente dinâmicos. Palavras, que assim se transformam num slogan assertivo de grande vivacidade e plenamente humanizador. Esta capacidade de abertura diferencia o texto de resistência da literatura panfletária: um poema de resistência capta o momento, mas ultrapassa o circunstancial e vincula-o a algo mais permanente - neste caso à semântica da justiça e da liberdade. Ao lado de Vieira da Silva, as palavras de Sophia de Mello Breyner ficam inscritas na primeira memória do 25 de abril de 1974, tal como os históricos cartazes da dupla Alexander Rodchenko e Vladimir Maiakovsky, nos memoráveis anos 20.

2. Durante o PREC, o ambiente em que se realizam as campanhas culturais e cívicas do MFA predispõe à adesão e ao entusiasmo. Euforia, geradora de dinâmicas coletivas de rua, com grande participação popular nas atividades artísticas espontâneas, imediatas e diretas, em clima de festa (Couceiro 2004: 30-36). Os espaços urbanos convertem-se em gigantescas "instalações coletivas" de sobreposições de pinturas murais, grafitis, slogans, cartazes e contra cartazes (Nogueira 2021: 15-50).

De longe e retrospetivamente, lembram a beleza quente da vida nos bastidores de antigos teatros: uma mescla de objetos partilhados e de materiais coloridos, com rasgões e/ou cuidadosamente conservados, desbotados pelo natural abandono do tempo; lembram

puzzles de gostos variados e por acabar, em que sobressaem a espontaneidade naïf dos desenhos e a influência cruzada dos imaginários neorrealista e surrealista.

É significativo o espólio de filmes atualmente disponível sobre os primeiros tempos do 25 abril, recentemente recuperados ou já conhecidos. No entanto, merece destaque a obra da artista Ana Hatherly, *Revolução*, de 1976. Trata-se de um documentário compacto, com uma montagem de inspiração surrealista, que em 10 minutos comunica o ambiente de rua, os protagonistas e os acontecimentos chave vividos durante os meses do PREC. O filme é construído a partir de fotografias, de textos e de imagens de jornais da época. Mas, esses testemunhos, cartazes, murais, manifestações etc., são selecionados para serem vistos apenas parcialmente, de forma cortada e sobreposta, num ritmo sincopado e acelerado. A banda sonora introduz um tom assertivo e amplia o caracter enérgico e vertiginoso das imagens: ruídos de rua, vozes cruzadas, falas, palavras de ordem, slogans e slogans, músicas e canções. O som e as falas funcionam ainda como abertura da mensagem, pois transmitem informações dessincronizadas e complementares aos fotogramas visualizados. Exemplificando, vê-se Mário Soares a discursar e ouvem-se excertos de Álvaro Cunhal. O excelente trabalho sonoro de Alexandre Gonçalves e a montagem de Ana Hatherly constituem a singularidade do documentário: uma película aliciante e concentrada, que comunica tempos de vivências exuberantes, o clima efervescente daquele período de mudança.

3. Voltando a Vieira da Silva, como encara a pintora o pedido da amiga?

Os azuis do Tejo e do céu de Lisboa e a luz da Cidade, com os seus recantos escondidos; a lealdade aos amigos e a umbilical ligação de Vieira ao seu País, tão ofensivamente quebrada em 1940; o soberano valor da Liberdade, qualidade intrínseca à respiração da pintora, são motivos fortes para harmonizar o seu estilo e uma estética de comunicação de massas.

Aliás, é significativo que as pinturas da artista explicitamente concebidas para cartazes sejam celebrações do 25 de Abril[4]: "A Poesia está na Rua" I e II e, em 1984 "Liberdade", realizada a convite da Secretária de Estado da Cultura - organismo ao qual ofereceu a têmpera original. E ainda, que tenha doado os guaches de 1975 e o valor da venda dos cartazes a uma instituição de mutilados de guerra - a Associação dos Deficientes das Forças Armadas.

2. *Pintar é iluminar*

O caminho para a luz
passa pela luz
É um caminho sem fim
Lacerda - Vieira Silva, 1980

Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes não distinguem pintura figurativa da pintura abstrata[5], a luz é o essencial (V.S. Cat. I, 12). Para eles, um quadro existe só a partir

[4] Conhecem-se dois desenhos de Vieira da Silva projetados para cartazes. O primeiro, de 1955, idealizado para uma exposição de pinturas da artista e o segundo em 1967, para a Sociedade de Concerto *Domaine Musical*, dirigida por Pierre Boulez, músico amigo do casal (Cat. II, nº 1311 e 2146).

[5] «O abstrato começa por uma grande e íntima simplificação da natureza (...). Preciso de procurar algo mais verdadeiro do que o verdadeiro, ou seja, a essência das coisas, o essencial, não apenas como quadro, como

do momento em que é iluminado. Sem luz será sempre um projeto, uma ideia: «Luz é o que acima de tudo se deve procurar. É aí que reside todo o mistério, toda a dificuldade. (...) Nem um pequeno ponto sequer é simples: é uma pequena esfera com o seu toque de luz». E esclarece: «A pintura deve ser alimentada interiormente, é isso que (...) maravilha em Rembrandt: pinta de tal maneira que a luz resplandece mesmo num quarto escuro. (...) [Nele] o desenho pouco a pouco se torna luz» (Philipe 1995: 56 e 119; 55 e 89).

Saber olhar a natureza é o segredo dessa luz[6]: «Tudo me dá um tal gozo, os sons, as cores, a beleza, é uma sorte tão grande, a vida!» (Philipe 1995: 112). Vieira observa cuidadosamente e elimina o que não é pictórico[7]. Trabalha com sensibilidade e zelo, devagar, alimentando os seus quadros pouco a pouco, com pequenas pinceladas, em minuciosas sobreposições de formas e de cores, de intensas profundidades plásticas. No final, a pintura retorna «fulgurante».

O respeito pelo seu ofício permite-lhe intuir que um pintor é quem consagra a vida à pintura (e não quem sabe pintar)[8], quem é livre para obedecer à vocação: «a liberdade, a emoção devem apoiar-se numa estrutura, em alicerces interiores» (Philipe 1995: 41). Integridade, que lembra Natália Ginzburg, uma escritora coeva de Maria Helena Vieira da Silva: «E o que é a vocação de um ser humano senão a mais alta expressão do seu amor pela vida? (...) O nascimento e o desenvolvimento de uma vocação requerem espaço: espaço e silêncio: o silêncio livre do espaço. (...) o amor pela vida gera amor pela vida» (Ginzburg 2012: 141-143).

Não é este o retrato de Vieira e da sua pintura, o seu mais íntimo e profundo legado?

2.0. Liberdade (condicionada).

***– À Nous la Liberté*[9]**

Livre é o vagabundo, quando escolhe conscientemente um caminho de progressiva independência – é a mensagem de *À Nous la Liberté* (1931), uma comédia musical de

---

imagem, mas como ideia» in *O Fulgor da Luz. Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes* (Philipe 1995: 79-80), publicação que compila longas conversas entre a escritora Anne Philipe e o casal (1ª ed. 1978). Tal como no Catálogo de Vieira da Silva, todas as citações desta obra correspondem a afirmações da pintora.

6 «Passo o tempo, a vida a olhar. Olhar para a natureza - por vezes as ideias surgem muito simplesmente porque nós olhámos. É uma cadeia. For vezes, é tão simples, como é que eu não vi isto antes? Bastava olhar!». E ainda: «A minha erudição, a minha sabedoria, faço-a atando um bocadinho de cordel a outro bocadinho de cordel, e mais outro ainda, toda a espécie de cordelinhos, e, então, o nó ata-se a mim» (V.S. Cat. I, 30-32 e 28).

7 «Existe tudo na criação, tudo o que o homem traz em si, descobre, esquece, abandona, além do que o tempo lhe traz, a história na qual ele se encontra imerso» (V.S. Cat. I, 26). E ainda: «(...) um quadro é feito de tudo, do silêncio, dos rumores, de tudo o que recebo, que se transforma, se bem que me aconteça não o reconhecer quando, maravilha, acabo a obra» (Roy 1988: 21).

8 Para Vieira a arte é praticada por todos os que têm «um sentido criador, ainda que lhes falte o ofício» (Philipe 1995: 122).

9 *A Nós a Liberdade* é o título da exposição sobre Maria Helena Vieira da Silva organizada pela Assembleia da República no âmbito das celebrações dos 50 anos do 25 de Abril (de 23 de abril a 26 de julho 2024).

René Clair. Na sua obra-prima, através de sucessivas peripécias e embustes, um dos protagonistas ascende sucessivamente de recluso e de trabalhador a patrão de uma fábrica, assumindo os comportamentos inerentes ao novo *status quo*. Acabando por ser desmascarado e perseguido pela polícia, consegue, graças à amizade de outro ex-prisioneiro, fugir e refugiar-se na natureza. Num argumento em crescendo, depois de comparar a repressão da vida dos presidiários à dos operários fabris, René Clair, sempre em tom ligeiro, satiriza a teia invisível de coações mentais e internas aos homens dos tempos modernos (Halkias 2029: 23-32). E deixa no ar, dirigindo-se ao espectador, as palavras que as personagens principais trauteiam ao respirarem a brisa da autonomia: «À Nous la Liberté»[10].

Aos 25 anos, Vieira da Silva inspirada no filme e influenciada por um dos seus cartazes – em que os protagonistas atravessam um túnel da prisão-fábrica - recria *À Nous la Liberté* I, II, III (1933-1934). Com estas pinturas, a artista introduz na sua obra a grelha e a representação ritmada de círculos e de elipses no espaço, num movimento ascendente, de libertação - em especial na têmpera *À Nous la Liberté II*, concebida numa geometria abstrata[11]. A verticalidade em confronto com a horizontalidade do túnel, a oposição entre vultos de cores claras e sombrias, o escorregar de figuras que tentam libertar-se das amarras do espaço, desenlaça no voo de uma figura com asas, liberta, já não condicionada por teias e preconceitos.

– A vida no seu amargo limite

O início da segunda guerra mundial e o exílio de Vieira da Silva e de Arpad Szenes para o Brasil, significa uma mudança brusca na vida do casal com reflexos na criatividade da artista: "as evocações de Lisboa"[12] e as paisagens alusivas aos tormentos da guerra tornam-se os seus temas predominantes[13]. Merecem destaque *A Floresta dos Errantes* (1941), onde explora o jogo de perspetivas e a contração-dilatação do espaço paisagístico; e as séries *Desastres ou A Guerra* (1940-46), *Calvário* (1942) e *Incêndio ou O Fogo* (1944). Estes horrendos e funestos quadros de Vieira lembram as insólitas e ameaçadoras obras de Pieter Bruegel[14]. Em ambos os autores, a cor incendiária do fundo das paisagens; as composições, integrando uma multiplicidade de personagens e de pequenas narrativas que preenchem de modo excessivo a totalidade do espaço pictórico; e o traço firme do desenho, com a posterior distorção de elementos figurativos, recriam ambientes oníricos, que experienciam a vida no seu amargo limite.

---

10 Excerto do poema: «La liberté, c'est toute l'existence, / Mais les humains ont créé les prisons, / Les règlements, les lois, les convenances / Et les travaux, les bureaux, les maisons. / Ai-je raison? / Alors disons: / Mon vieux copain, la vie est belle, Quand on connaît la liberté, / N'attendons plus, partons vers elle, / L'air pur est bon pour la santé. / Partout, si l'on en croit l'histoire, / Partout on peut rire et chanter, / Partout on peut aimer et boire, / A nous, à nous la liberté...», https://fr.wikipedia.org/wiki/À_nous_la_liberté (05/24).

11 Vista em perspetiva aérea, a geometrização abstrata dos círculos, como que simula uma elipse.

12 Títulos de algumas das pinturas desse período (Cat. II, nº 382, 383 e 381 respetivamente). Durante a estadia no Brasil, Vieira da Silva pinta mais de 20 paisagens de Lisboa.

13 Entre 1940 e 1944, a artista projeta cerca de 30 obras, incluindo estudos, alusivos ao clima de violência e de fulminação em tempos de guerra.

14 Sobretudo as pinturas *O Triunfo da Morte* (1562), *Mulher Louca* (1563) e *Calvário* (1564).

O *Metro* ou o *Abrigo Anti-Aéreo*, 1940, (Cat. II, nº 290), a *Libertação de Paris*, 1944[15] e a *História Trágico-marítima* ou *O Naufrágio*, 1944, (Cat. II, nº 424), diferenciam-se daquele conjunto. Em relação a esta pintura, num mar tranquilo, um repentino maremoto engole um bote com dezenas de pessoas, em especial bebés e mulheres. Para Vieira da Silva o quadro fala do naufrágio da existência e dos seus sentimentos enquanto exilada.

Em 1957 e 1958, a propósito da invasão da Hungria pela URSS e já numa linguagem abstrata, a artista pinta três grandes telas a óleo: *O caminho dos Lanceiros*, 1957, (Cat. II, nº 1440), *A Cidade Mártir ou Budapeste*, 1957, (Cat. II, nº 1444) e *Novembro*, 1958, (Cat. II, nº 1550). A quase ausência de linhas e de formas nas composições, a falta de luz e a predominância de cores sombrias e frias, sugerem espaços estilhaçados, de destruição.

Com o fim da guerra e o regresso de Vieira da Silva a França, a linguagem e as temáticas da sua pintura modificam-se: «(...) quando pintei *Le desastre* - tinha trinta anos - era um grito contra o absurdo. Depois apercebi-me que não podia continuar nessa via. Naquele momento tinha de fazer aquele quadro. Depois disse-me, devo dar alegria aos outros. Há tanta infelicidade, tantas coisas tristes, então demos felicidade. Outros, que não eu, podem mostrar horrores» (V.S. Cat. I, 180). Conscientemente escolhe o compromisso da arte e da beleza como caminho de *poesis*, de vida: «O que é belo penetra e espalha-se tão longe e tão profundo em nós, que é impossível canalizá-lo»[16]. A Artista vive «(...) a desmedida ambição de dar ao mundo algo que fosse (perdoem-me) como um filtro de amor» (V.S. Cat. I, 54).

2.1 "A POESIA ESTÁ NA RUA" *I: A Cidade em Festa*

Observando o cartaz[17], sobressai a luz e a estrutura da composição, que se enlaçam numa densa escrita de cores e de traços[18]. Verticalmente, está dividido em três partes, sensivelmente idênticas e convergentes num amplo primeiro plano - plano, posteriormente associado por Sophia de Mello Breyner e Vieira da Silva ao largo do Carmo[19]. As palavras

---

[15] *Libertação de Paris*, de 1944. É uma pintura em perspetiva *contre-plongée*, atravessada por grandes diagonais, com uma multiplicação de eixos, reforçados por linhas oblíquas e por formas triangulares, pontiagudas, em tons de cinza e de castanho, sem luz. No primeiro plano, a bandeira, os soldados e as armas reforçam a perceção de uma realidade devastada - sentimentos de euforia ou de vitória estão ausentes no quadro (Cat. II, nº 413).

[16] «Sabe, eu acho que a beleza, a harmonia, são sempre mais fortes que a desgraça, a violência, o terror, a vilania. Uma obra bela (...) deixa pressupor ou antever que o seu autor conhece toda a dor, a fealdade, o drama que fazem parte da vida, torna-nos sensíveis o seu peso e a sua presença, mas sem os colocar voluntariamente em primeiro plano. Ele procura exprimir as forças do amor e, contudo, a sua obra tem o peso de toda a tragédia humana. É essa a riqueza dos génios» (Philipe 1995: 37).

[17] Assinatura no canto inferior direito. Original adquirido pela Fundação Calouste Gulbenkian, instituição a quem se agradece a cedência de uma cópia da imagem. Em *Catálogue Raisonné*, o segundo support não é visível na fotografia, nem é referido na descrição do guache (Cat. II, nº 570).

[18] «Vi a projeção com 5 m de altura de um dos meus guaches... dei-me então conta que havia, por um lado, um trabalho de formas sugeridas muito puro, ao passo que o fundo, esse, era muito trabalhado; e era a conjugação desse duplo trabalho que dava ao quadro a sua densidade. Percebi que a minha pintura era uma escrita» (Philipe 1995: 119).

[19] O largo do Carmo é um espaço de Lisboa bem conhecido de Vieira. Em 1949 pinta *Carmo*, aguarela sobre cartão, dimensões de 24 x 19 cm, uma vista com o enquadramento imaginado de baixo para cima, em *contre-plongée* (Cat. II, nº 627).

"A POESIA ESTÁ NA RUA", pintadas a preto e em caligrafia irregular, lembram uma cercadura e destacam o mote-slogan, que é reforçado pela duplicação do grafismo "A POESIA" e pelo desenho das letras, sugerindo formas dançantes. No seu prolongamento, linhas orgânicas em tons de branco, cinzas e pretos entrelaçam-se em teias assimétricas e de espessuras variadas que, vinculando as silhuetas ao lugar, avivam o sentido de presença e a poética da imagem: "deixar sonhar uma linha", como refere Henri Michael (Cat. I, 118).

Vieira adiciona a todo o comprimento da margem inferior do guache, um segundo suporte, uma faixa de 20 cm de altura de um intenso e suave vermelho garança[20], na qual inscreve o tema da celebração: 25 de Abril de 1974 (Figura 1). A energia da cor aquece e ativa a luminosidade do primeiro plano e revigora toda a pintura, de tons predominantemente frios. Deste modo, o vermelhão, complementar à narrativa principal e em contraste com a espessura da composição, torna-se componente dinâmica e elemento integrante da mensagem[21].

Analisando a parte superior do cartaz, do lado direito, uma estreita faixa de linhas verticais, atravessadas por outras horizontais, recorda a fachada de um prédio pombalino com janelas de varandim. A geometria das suas formas impõe equilíbrio e a bidimensionalidade do desenho aproxima-o do espectador. A perceção de uma continuidade é ampliada pela espessa malha de linhas cinza e pela sobreposição de pequenos e repetidos traços curvos em tons de negro, que a interligam ao eixo central.

Do lado esquerdo e combinando diferentes perspetivas imaginárias que sugerem uma localização exterior, ruínas lembram torres e muralhas de um castelo; e ritmadas linhas verticais, induzem à visão em alçado de uma igreja gótica. Um longo e espesso traço cinza define o sentido de profundidade e de distância daquele espaço; sentido reforçado pela predominância dos brancos, dos tons claros e pela interseção de largas pinceladas de azul[22].

A estabilidade e a organização geométrica do guache são amenizadas pela energia de um caudal de pontos, de rostos e de olhos no centro da imagem e no seguimento das letras dançantes do primeiro plano: sugerindo um vitral (Philipe 1995: 22)[23], os desenhos de arcos em ogiva, intersectados por uma densa e desordenada chuva em todas as direções de firmes traços e por pequenos sinais vermelhos, que ligam "as pessoas" ao lugar, geram uma tensão ativa que prende pela espontaneidade, dinamismo e vitalidade. A espessura pictórica e simbólica do "caudal" singulariza o cartaz dentro das paisagens de Lisboa de Vieira da Silva - a partir dos anos 50, a representação de figuras humanas tende a desaparecer do seu abstracionismo. «Quando numa das minhas telas aparece um rosto,

---

20 A sobreposição da cor garança ao vermelhão, adoça-o, faz com que este grite menos (V.S. Cat. I, 30).

21 A pintura de Vieira da Silva ganha forma pelo entrelaçar dinâmico do traço "tracilhismo" e da cor (V.S. Cat. I, 317).

22 «A perspetiva como tema do espaço, como tema do tempo, como uma maneira de fazer respirar o quadro: (...) a perspetiva apaixona-me. Não a perspetiva científica, mas a reencontrada, feita de ritmo, de uma música [a perspetiva cambaleante]». E ainda: «Queria que as pessoas não ficassem passivas. Queria que viessem, que participassem nos jogos, que passeassem, subissem, descessem» (V.S. Cat. I, 145 e 32).

23 A referência é de Maria Helena Vieira da Silva. A artista entre 1962 e 1977 trabalha no projeto de vitrais para a igreja de Santiago, em Reims (Cat. II, nº 2092 a nº 2042). Existem semelhança plásticas entre a pintura no eixo do cartaz e os vitrais número 11, 13 e 15, realizados para a Capela Norte, em 1973 (Cat. II, nº 2137, 2138 e 2139).

1. *A POESIA ESTÁ NA RUA* I, Vieira da Silva. 1975. Guache sobre papel, de 104×75 cm, com a adição de um segundo suporte de 20 cm × 74,5cm, cota: Inv. PE110, CAM-Centro de Arte Moderna Gulbenkian, Lisboa. Créditos fotográficos de Paulo Costa. © Maria Helena Vieira da Silva / ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2024

uma silhueta, um personagem, não é nunca decisão minha. São eles que se impõem. Limito-me a soltá-los, a deixá-los surgir, a dar-lhes acesso», refere a artista (V.S. Cat. I, 34). Assim, Vieira, que ambiciona pintar tudo - a contradição, o exterior e o interior, a momentânea destabilização - liberta e visualiza facetas das suas personagens, através de configurações imprevisíveis, cromaticamente integradas no espaço da cidade. Para além dos rostos e das silhuetas dançantes, destacam-se no canto superior esquerdo, uma forma branca que lembra um símbolo de paz; e, no centro do guache, três olhos, impedidos de aceder ao primeiro plano.

Finalmente, a harmonia e a luminosidade que emanam da pintura surgem do diálogo entre o branco e preto[24] - que a artista não considera cores, mas luz interior – e da sobreposição de cinzentos, amenizados pelo azul, cor do éter (V.S. Cat. I, 347 e 274). Cinza é uma cor compósita que inclui todas as outras[25] e, no cartaz, pode ser entendida pictoricamente como uma cor-símbolo de heterogeneidade. Em Vieira da Silva, um quadro é alimentado interiormente, profundamente, através de sobreposições de pinceladas e de cores para não existir espaço sem cor. Recorre a todas as cores «(...) para que plástica e pictoricamente não exista um único vazio, tão intensa é a vibração do branco, a vibração da luz» (Philipe 1995: 33). É esta luminosidade, a serena vibração do branco, que comunica alegria e sentido intrínseco de *«festa na cidade antiga e próxima»*, sem o recurso a detalhes de ornamentação do espaço urbano, como nas telas *Festas venezianas* de 1949 (Cat. II, nº 652), *Festas em Paris* (Cat. II, nº 716) e *Festa de S. João* (Cat. II, nº 746), ambas de 1950.

Apesar de *A Poesia está na Rua* ser uma narrativa poética "moderadamente abstrata", com uma estrutura de composição simples, organizada a partir do centro, facilitando uma visão global, Maria Helena Vieira da Silva, que gostou do guache, não ficou convencida da sua cabal adequação a cartaz (Philipe 1995: 22). Mantendo no caudal humano o núcleo simbólico e pictórico - a energia da multidão em movimento - concebe um segundo guache, "moderadamente figurativo".

2.2. "A POESIA ESTÁ NA RUA" *II: Retratos*

Olhando o guache de grandes dimensões[26], ressalta uma imensa mancha de azuis: azul da madrugada, tempo de espera, azul do céu e do mar, azul vitalidade e bem-estar, como nos deseja a artista no poema "Testamento"[27].

---

[24] O branco amacia o espaço, enquanto o preto acentua a força visual dos grafismos, reforçando a densidade da composição.

[25] As tapeçarias concebidas para a Universidade de Basileia, em 1953, são cinzentas e com 95 cambiantes diferentes (Philipe 1995: 33).

[26] Assinatura no canto inferior esquerdo. O original encontra-se atualmente perdido. Agradece-se à Biblioteca Nacional de Portugal a cedência graciosa de uma cópia da imagem. Também observável em Cat. II, nº 570.

[27] Excerto do poema: «Lego aos meus amigos: Um azul cerúleo para voar alto. / Um azul cobalto para a felicidade. / Um azul ultramarino para estimular o espírito. / Um vermelhão para fazer o sangue circular alegremente. / Um verde musgo para acalmar os nervos. / Um amarelo ouro: riqueza. / Um violeta de cobalto para sonhar / Um garança que faz ouvir o violoncelo. / Um amarelo barite: ficção científica, brilho; resplendor. / Um ocre amarelo para aceitar a terra. / Um verde veronese para a memória da primavera. / Um anil para poder afinar o espírito pela tempestade. / Um laranja para exercer a visão de um limoeiro ao longe. / Um amarelo limão para a graça. / Um branco puro: pureza. / Terra de siena natural: a transmutação

Vieira da Silva no canto superior direito da pintura memoriza "XXV de ABRIL de 1974"; e na parte inferior, em primeiro plano, inscreve as palavras-lema dos festejos: "A POESIA ESTÁ NA RUA" (Figura 2). A toda a altura do cartaz, do lado esquerdo, uma faixa branco-sujo (com aberturas quadradas e retangulares que associamos a um edifício) circunscreve o espaço da composição e sugere o local da cena: uma rua de um bairro antigo de Lisboa. Sendo a faixa/prédio o elemento estrutural e organizador do guache, esta, na sua verticalidade, alonga-se em contíguo à multidão, como que a resguardando. Em contraposição, do lado direito, uma barra de azul intenso enquadra o cortejo e cria largueza e espessura pictórica. Num segundo plano, três prédios em diagonal aumentam a noção de perspetiva. Ainda do lado esquerdo, uma larga pincelada preto-cinza acentua a verticalidade do prédio de três andares e delimita-o. Um segundo traço negro reforça a espacialidade do edifício, ajuda a sugerir o ponto de fuga e orienta a visão para o essencial: a energia crescente daquela imensidão de pessoas em movimento. Efeito semelhante é conseguido do lado oposto da rua: uma linha oblíqua e um suave traço vertical direcionam o casario num ângulo de 45 graus. Das sacadas das janelas, mulheres, uma família e um homem de roupão participam no festejo.

Observando a multidão, em primeiro plano, dois intelectuais de expressão concentrada e de olhar endurecido, acompanhados por um busto oitocentista e por um letrado de outras revoluções, encabeçam o cortejo, transmitindo um clima de determinação e de segurança. Seguem-nos uma jovem de feições sonhadoras e olhar limpo, de esperança; e um homem de cabeça firme, testa larga e olhar direto. Avançam ladeados por outros dois, talvez menos novos, de temperamento mais frágil e inseguro, que de algum modo destabilizam a sensação de confiança dos companheiros. Mais atrás, destaca-se a robustez de uma cabeça envelhecida; um homem impõe a sua presença pela dignidade com que olhando em frente abafa o soffimento. Uma outra mulher, tranquila e de feições sensatas, caminha a par de um rosto-máscara, de perfil. Dessa máscara-armadilha sai um ramo seco, que se metamorfoseia numa arma.

Um segundo grupo manifesta-se de modo mais emocional: integra dois jovens que se abraçam e um soldado que, com a espingarda floreira, agradece a quem os saúda das janelas. Próximo do militar, um homem forte de rosto largo e sólido, bigode e espessas sobrancelhas com expressão destemida e lutadora, empunha uma espingarda.

No centro do cartaz, uma mulher destaca-se do grupo e da multidão pela gravidade escultórica da cabeça e a enigmática expressividade do rosto (Figura 3). De olhos enormes e profundos, abertos e sem ver, parece estar singularmente distante e ser uma força ativa, congregadora de muitas vozes. As feições duras e vincadas, à maneira de um desenho expressionista, dão-nos a ver uma pessoa meiga, vivendo uma solidão e uma dor que não são só dela. Os botões de cravos que sopram dos lábios dos apaixonados ornamentam-lhe o peito e tecem uma delicada gargantilha. Observando em redor, vemos olhos escavados e rostos sulcados, feridos e frágeis, dissimulados e receosos. Sobressai o olhar inflamado de uma jovem com expressão determinada e feições acossadas, de instintos prestes a explodir. Sentimentos que contrastam com a maturidade silenciosa da mulher de gargantilha vermelha.

---

do ouro. / Um preto sumptuoso para ver Ticiano. / Uma terra de sombra natural para aceitar melhor a melancolia negra. / Uma terra de siena queimada para a noção de duração» (V.S. Cat. I, 82).

2. *A POESIA ESTÁ NA RUA* II, Maria Helena Vieira da Silva, 1975, guache sobre papel, 104×75 cm, com a adição de um segundo suporte de 20×74,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: CT-8-G-PL. © Maria Helena Vieira da Silva / ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2024

3. *A POESIA ESTÁ NA RUA* II (detalhe), Maria Helena Vieira da Silva, 1975, guache sobre papel,104×75 cm, com a adição de um segundo suporte de 20 x 74,5 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, cota: CT-8-G-PL. © Maria Helena Vieira da Silva / ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2024

Verticalmente, um espesso traço negro autonomiza uma criança da mulher e das outras pessoas. Uma esbelta figura masculina, um jovem de barbas à anos 70, protege com o amplo corpo a criança de rosto ingénuo e feliz. O casal enamorado, o militar e a mulher realçada com pequenos "cravos" vermelhos são as figuras agregadoras; evidenciam o núcleo profundo, o coração visual e semântico do cartaz - aliás, formam um conjunto triangular. Em relação às delicadas pinceladas de vermelho que associamos às flores, elas podem ainda simbolizar cravos-pregos, um peito em dor. Simbolicamente, as pinceladas-cravos compondo outro triângulo, agora invertido, consubstanciam duas dimensões vitais da experiência humana: bem-estar e dor. Pessoas emblemáticas são ainda a criança e a figura masculina, que se compromete com o futuro. Na cauda do cortejo, num longo último plano, rostos mais confiantes, alegres e soltos animam a festa; uma imensidão de miúdos brinca e pula, alguns parecem mesmo voar com os seus novos balões vermelhos[28].

Olhando globalmente o cortejo, num primeiro momento pode surpreender a limitada presença de fisionomias expansivas e eufóricas; não ser imediatamente percetível a alegria contagiante da multidão, revelada nas fotografias da época.

Vieira da Silva, que estudou com afinco desenho e escultura na sua juventude, tem um desenho musculado e retrata de memória. Nem ao natural, nem de fotografia: «(...) o retrato fotográfico é como se me arrancassem o coração. (...) [No retrato de Cecília Meireles feito por Arpad] toda a sua interioridade está lá. Toda a sua poesia está lá. Nunca uma fotografia consegue captar isso» (V.S. Cat. I, 32).

[28] As silhuetas das crianças recordam as letras desenhadas por Vieira em 1936, para a ilustração do livro infantil *Madame la Grammaire*, de Pierre Gueguen.

No cartaz-celebração de Abril, vêem-se cabeças individualizadas e fortes que questionam o olhar de quem observa[29]. Pintado na primavera de 1975, a vitalidade deste compacto retrato coletivo emerge da diversidade de vivências, de expectativas e de naturezas humanas intuídas por Vieira da Silva. Diálogo de rostos e de expressões contrastantes, reforçado pelo seu cromatismo - com a transposição para as figuras humanas da técnica do "tracilhismo" e dos pequenos losangos, que despertam a não passividade do espectador (V.S. Cat. I, 317)

2.3. "LIBERDADE": *A Terra dá os seus Frutos, 1974-1984*

Liberdade (Cat. II, nº3325), o cartaz escolhido pela Assembleia da República para simultaneamente comemorar os 50 anos do 25 de Abril de 1974 e homenagear a pintora Maria Helena Vieira da Silva com a exposição *A Nós a Liberdade*[30] é, no âmbito das celebrações, objeto de vários estudos - razão porque não será analisado (Baião 2024: 23-91).

Em 1984, Vieira retoma a iconografia da árvore[31] e da colheita[32] - tema de várias pinturas dos anos 40 enquadradas no Projeto *KM 44*[33] - e desenha uma árvore estilizada com folhas, frutos, letras (liberdade) e um pequeno inseto na sua copa. Na terra em que está enraizada lê-se "XXV ABRIL 1974". Parafraseando Francisco, sem memória perdem-se as raízes e sem raízes não há crescimento.

3. *CONCLUSÃO: Primavera - Aberturas de Infinito, Janelas do Universo, 1976*

O caminho para a luz não é caminho
Porque é ele
Que vem ter connosco.
Alberto Lacerda - Vieira Silva, 1980

Gostaria de terminar com uma pequena têmpera, de 1976, sem título, de duplo rosto (Cat. II, nº 2957A e 2957B). A pintura na face da frente, inspira o suave ressurgir da vida, a amena limpidez da Primavera. Sobre um fundo em tons de branco e ocre que cria um efeito de extensão, de bidimensionalidade, pinceladas de verde, amarelo, laranja, vermelhão e garança, imprimem sentimentos de alegria, de ordem e de vitalidade.

---

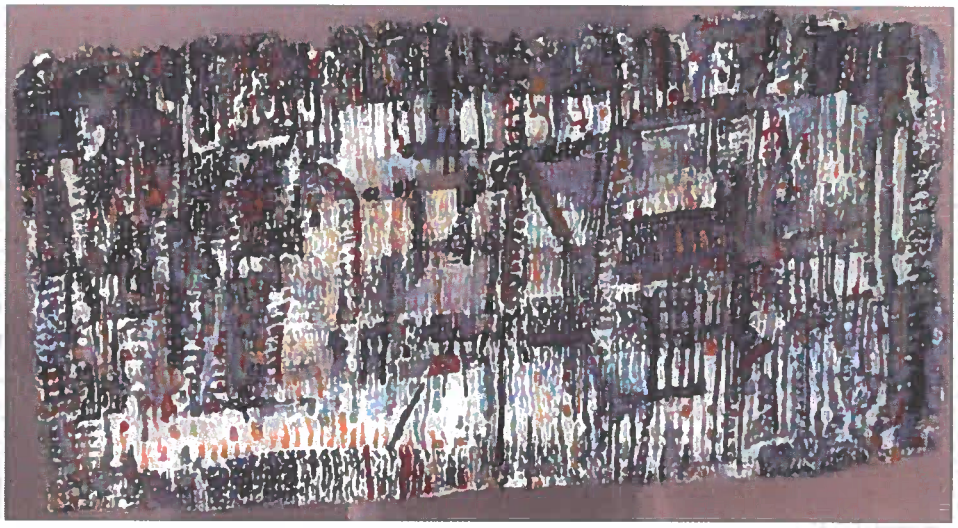
[29] As pinturas de Arpad e de Vieira comunicam sempre uma inquietação: pois para eles não há certezas (Philipe 1995: 109).

[30] *Liberdade*, 1984, têmpera sobre papel, dimensões de 130×76 cm, doação da artista à Secretária de Estado da Cultura. Atualmente pertence à Coleção de Arte Contemporânea do Estado, depositada no arquivo da Camara Municipal de Aveiro (cota SC 1026).

[31] *Os Frutos da Liberdade*, pintado entre 1940 e 1947 e com a posterior edição de uma serigrafia de 220 exemplares, em 1989.

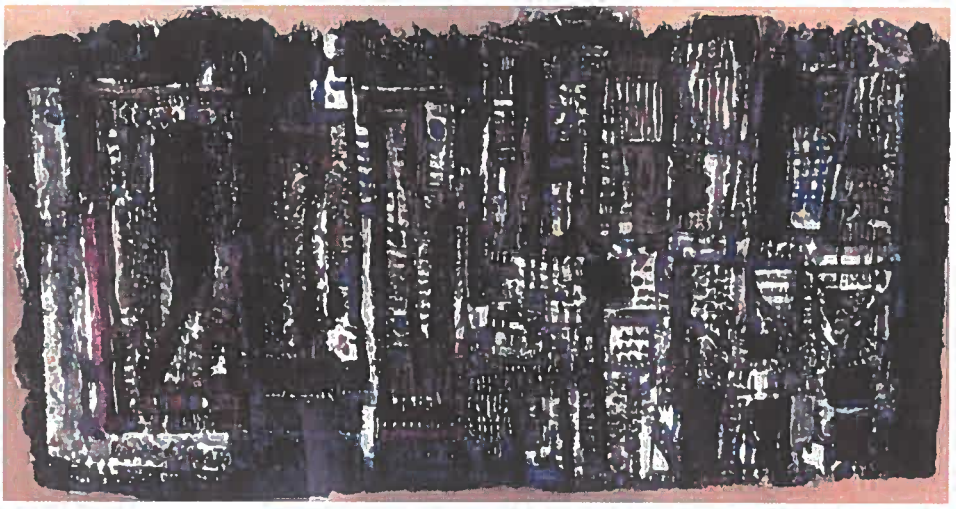
[32] *A Colheita*, óleo sobre tela, 1943 (Cat. II, nº 403)

[33] *Quilómetro 44*, de 1943-1944. Projeto de decoração de azulejos industriais, realizado para o refeitório da Faculdade de Agronomia, do Rio de Janeiro (Cat. II, nº 401 e 402).



4.*Sem título,* Maria Helena Vieira da Silva, 1976, têmpera sobre papel feito à mão, 18×34 cm, coleção privada, Portugal © Maria Helena Vieira da Silva / ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2024

No verso e em diálogo, a pintura abre-se à profundidade do tempo, à profundidade do espaço, ao mistério da noite: Aberturas de Infinito - Janelas do Universo. Sobre um fundo denso, em tons de branco, com gradações de azuis, violetas, cinzas e pretos, a sobreposição de pinceladas luminosas dissipa a melancolia das cores frias.



5. *Sem título*, Maria Helena Vieira da Silva, 1976, têmpera sobre papel feito à mão, 18×34 cm, coleção privada, Portugal © Maria Helena Vieira da Silva / ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2024

Cuidando a terra e a árvore e sonhando o infinito!

Que sementes de quotidiano projetamos para os próximos 50 anos?

Será a melhor forma de honrar os "*ideais de abril*" e de permanecer na luz de Maria Helena Vieira da Silva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baião, Joana (2024). "A Nós a Liberdade. Celebração dos 50 anos do 25 de Abril com Maria Helena Vieira da Silva". In *A Nós a Liberdade*, organização ed. de Sandra Santos, 23–91. Lisboa: Assembleia da República.

Begonha, Manuel (2016). *5.ª Divisão - MFA. Revolução e Cultura*. Lisboa: Edições Colibri.

Bèran, Diane Daval (1993). "Análise da Obra". In *VIEIRA DA SILVA. Monografia*, organizado por Guy Weelen e Jean François Jaeger, 125–363. Vol. I. Genève: Skira.

Biblioteca Nacional de Portugal (2024). "EXPOSIÇÃO | A Revolução em Marcha: os cartazes do PREC (1974-1975) | 19 abril - 21 set. 24". Biblioteca Nacional de Portugal. https://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1886%3Aa-revolucao-em-marcha-os-cartazes-do-prec-1974-1975&catid=175%3A2024&Itemid=1873&lang=pt (05/24).

Biscainho, João e Semir Zeki (2022). *O Caminho para a Luz Porque Passa pela Luz*. Lisboa: Tinta da China -MNAC.

Catrica, Paulo (2024). "A revolução em marcha: os cartazes do PREC 19741975". In *Exposição Biblioteca Nacional de Portugal*. Biblioteca Nacional de Portugal. https://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/agenda/2024/miniaturas_de_cartaz.pdf (05/24).

Costa, Orlando da, org (1994). *As Cores da Revolução*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94.

Couceiro, Gonçalo (2004). *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

Duval, Jean-Luc (1993). "Renovar a experiência do Ver". In *VIEIRA DA SILVA. Monografia*, organizado por Guy Weelen e Jean François Jaeger, 89–121. Vol. I. Genève: Skira.

Ginzburg, Natalia (2021). *As Pequenas Virtudes*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio de Água.

Halkias, Maria (2009). "VIEIRA DA SILVA: Identity as an Artist: 1930-40". In *Longos Dias Têm Cem Anos. Vieira da Silva: Um Olhar Contemporâneo*, editado por Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Carlos João Correia, Teresa Quirino da Fonseca e Ana Rita Ferreira, 23–32. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Hatherly, Ana, dir. *Revolução*. 1975, segunda versão 2001. 10:54 min. https://vimeo.com/332244999?signup=true (05/24).

Jaeger, Jean-François (1993). "Percurso: Da angústia metafísica à serenidade". In *VIEIRA DA SILVA. Monografia*, organizado por Guy Weelen e Jean François Jaeger, 49–81. Vol. I. Genève: Skira.

Morais, José Álvaro de, dir. (1976). *Ma Femme Chamada Bicho*. Lisboa: Centro Português de Cinema, 1978. 1h, 15 min. https://youtu.be/Th2s01LnrA8?si=cOUHBVUs9t2AK60v (05/24).

Nogueira, Isabel (2021). *História da Arte em Portugal: do Marcelismo ao Final do Século XX*. Lisboa: BookBuilders.

Philipe, Anne (1995). *O Fulgor da Luz. Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*, trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Rolim.

Roy, Claude (1988). *VIEIRA DA SILVA*, trad. António Simões do Paço. Lisboa: Publicações Europa-América Lda.
Weelen, Guy (1993). "Vieira ao correr dos dias. Fragmentos múltiplos para um esboço de Retrato". In *VIEIRA DA SILVA. Monografia*, organizado por Guy Weelen e Jean François Jaeger, 21–47. Vol. I. Genève: Skira.
Weelen, Guy e Jean-François Jaeger, orgs. (1993). *VIEIRA DA SILVA. Monografia*. Vol. I. Genève: Skira.
Weelen, Guy e Jean-François Jaeger, orgs. (1994). *VIEIRA DA SILVA. Catálogue Raisonné*. Vol. II. Genève: Skira.