

Vieira da Silva sob o olhar de Eduardo Lourenço: Dimensão poética e portugalidade

Maria Manuel Baptista
UNIVERSIDADE DE AVEIRO

1. Eduardo Lourenço e Vieira da Silva: percursos de diáspora

Eduardo Lourenço e Vieira da Silva nasceram em Portugal, no século XX, com uma diferença de 15 anos¹. Na aparência dos respectivos percursos de vida, tudo parece indicar uma assinalável proximidade: desde logo, a opção por França como segunda pátria de acolhimento (e até primeira, sob diversos aspectos), o consequente uso da língua francesa, mas sobretudo o fazer mergulhar cada uma das obras num húmus cultural francês, lançando a essa terra fértil as raízes de uma inscrição cultural portuguesa nunca abandonada.

Para além disso, em ambos, a passagem breve pelo Brasil (mais fugaz e posterior no tempo – anos 60 para Eduardo Lourenço – e mais demorada e precoce para Vieira da Silva – na década de 40), que os levou a contactar com uma interessante comunidade cultural luso-brasileira de intelectuais, escritores, pintores, historiadores, cantores, cineastas, filósofos, etc.

Mas se esta é a aparência de uma comum condição de ‘estrangeirados’ de que a Cultura Portuguesa é tão fértil, a verdade é que os percursos e as escolhas existenciais e teóricas de Eduardo Lourenço e Vieira da Silva são muito diferentes. Em primeiro lugar, ao considerarmos as razões das respectivas saídas de Portugal – para Vieira da Silva tratou-se essencialmente de uma escolha consciente e determinada por razões

¹ Curiosamente, Vieira da Silva nasce no mesmo dia do mês de Junho (13) que nasceu Fernando Pessoa, o ‘poeta-referência’ de Eduardo Lourenço.

intrínsecas ao seu percurso artístico: “Quando cheguei a Paris já tinha atrás de mim um vasto passado de trabalho, com fases mais ou menos boas. Andava absorvida com desenhos demasiado analíticos. E sentia necessidade de encontrar uma outra via. Todo o recomeço é doloroso e grave. Aprender a saber o que se quer e o que se recusa é aos vinte e dois anos uma tarefa árdua.” (Philipe, 1995:26).

Também Eduardo Lourenço sentirá um primeiro fascínio e até deslumbramento pela cultura francesa quando viaja até França nos finais da década de 40, procurando iniciar aí as suas investigações sobre Descartes, as quais deveriam conduzi-lo à elaboração de uma (nunca concluída) dissertação de doutoramento em Filosofia. Mas a sua viagem até Paris (e todas as que se lhe seguiram, até à opção definitiva por França) parecem mais feitas de acasos, que se vão tornando necessidades várias e vão sendo por ele acolhidas como oportunidades culturais únicas, do que obedecendo a um plano de formação e aprofundamento do seu percurso intelectual, previamente delineado e sistematicamente posto em prática. De certo modo poderíamos dizer que Eduardo Lourenço tem-se em grande parte deixado fazer pela vida, correspondendo a apelos ocasionais e desafios que a vida lhe tem proporcionado, longe da vontade e da determinação cedo estruturada de Vieira da Silva.

De qualquer modo, em ambos os casos, uma funda inquietação perpassa as respectivas obras, um traço de tensão melancólica, de nostalgia e de angústia que no caso de Vieira é claramente expressa nas palavras de Arpad Szenes, seu companheiro de sempre: “Tu és, sempre foste, Vieira, extremamente angustiada.” (Philipe, 1995:46). Em Lourenço é igualmente de angústia, de inquietação e mesmo de sentimento trágico que vive toda a obra e toda a reflexão (como de resto já expusemos num outro lugar (cf. Baptista, 2003).

2. A pintura na obra de Eduardo Lourenço

Por várias vezes temos sublinhado que, de entre o vastíssimo conjunto de ensaios de Eduardo Lourenço (cerca de um milhar), os reunidos sob o título *O Espelho Imaginário – pintura, anti-pintura e não-pintura* (Lourenço, 1981c) não têm merecido a atenção devida e proporcional à qualidade e relevância teórica dos textos aí incluídos. Mais do que isso, o conjunto de ensaios que Eduardo Lourenço dedicou à pintura e aos pintores que mais aprecia constituem, em nosso entender, um núcleo textual onde as questões filosóficas centrais da sua reflexão são abordadas de forma directa e muito elaborada. E embora a análise filosófica de Eduardo Lourenço não seja nunca feita de uma forma sistemática clássica, a verdade é que nestes ensaios encontramos, a propósito da pintura e da reflexão, que começa por ser do domínio da estética, um confronto do ensaísta com (pelo menos) dois domínios temáticos filosóficos essenciais: a questão ontológica e a reflexão sobre a linguagem.

Em última análise, como nos diz o próprio num esclarecedor ensaio intitulado *Pintura, anti-pintura, não-pintura ou a nudez do Rei*: “Através de um processo longo de evocar, a religiosidade, a espiritualidade, ou a simples luta pela alma absoluta que nós nos procuramos como indivíduos e como humanidade, aparece a muitos sobretudo no plano outrora *limitado e técnico* da Arte. E mesmo àqueles que sob todos os outros aspectos recusam o Absoluto, a Arte se revela, arcanjo sobrevivente de anjos mortos, como moeda suprema.” (Lourenço, 1981d:40).

Mas, para além da procura do Absoluto, própria da Arte Contemporânea a que se refere Lourenço, este texto faz uma outra aproximação de maior alcance histórico e cultural, que na sua opinião era já a essência do próprio Romantismo: “O que está em jogo no acto de *escrever ou pintar*, o que a Arte em geral representa, tornou-se signo do que está em jogo em tudo. [...] A Arte tornou-se para o Ocidente o seu verdadeiro ‘ponto de honra’. Este deus, contudo, é, à imagem do resto, mais certo do seu esplendor antigo que do seu futuro. Uma civilização sem fé, no sentido teológico e histórico [...] transportou o seu fervor angustiado [...] para o reino outrora *subordinado* quando não *desprezado* do poema, da sinfonia, da estátua, do quadro.” (Lourenço, 1981d:40).

Não é, por isso, de estranhar o diálogo que sempre pareceu natural a este ‘artista do pensamento’ com os artistas em geral e com os pintores e a Pintura em particular. Com Vieira da Silva parece-nos mesmo mais natural do que se possa imaginar até porque nesta, usando as palavras certas de Jean-Louis Prat para caracterizar a pintora, “a paixão estava sempre presente nesse universo sereno, onde a razão intervinha como guia suprema” (Prat, 2004:21).

Refira-se porém um outro ponto de contacto entre Vieira da Silva e Eduardo Lourenço: de entre todas as expressões artísticas é a Música a considerada como a primeira das artes. Para Vieira da Silva porque com ela dialoga toda a sua pintura, sendo que Lourenço chega mesmo a considerá-la uma ‘pintura de estrutura musical’ (Lourenço, 1981a), enquanto que para o autor de *A nau de Ícaro* ela apresenta a vantagem de se encontrar liberta de toda a referência ao real empiricamente considerado, podendo dedicar-se à expressão do que há mais indizível e enigmático no Homem.

De qualquer modo, adiante-se desde já que Eduardo Lourenço nunca considerará Vieira da Silva uma pintora abstraccionista, mas: “a pintura de Vieira da Silva [...] é uma pintura do real no que ele tem de mais fantástico, a sua espacialidade reverberante, que o mais ínfimo objecto enquanto potência de cor e luz repercute sem termo e sem fim. E uma vez mais é ao universo de Leibniz, que é também o da Fuga de Bach que esta atenção prodigiosa, quase demente de modéstia, ao espaço e suas reverberações, nos devolve” (Lourenço, 1981e:97).

3. Imaginário e imaginação em Eduardo Lourenço e Vieira da Silva

O conceito de imaginário é, para nós, um dos elementos chave na compreensão da obra de Eduardo Lourenço, categoria analítica e discursiva, de resto, ainda insuficientemente estudada no contexto da sua obra. Presente nas análises culturais que produz há mais de seis décadas (quer seja à cultura portuguesa, europeia ou norte-americana), este é um conceito sempre subjacente ao diálogo que mantém com as artes e os artistas, em primeiro lugar com os poetas, mas também com os pintores, considerando tratar-se de um 'comum combate da imaginação humana'. Eduardo Lourenço, instaura assim, uma muito própria fenomenologia do imaginário (e não uma antropologia do imaginário, como se poderia pensar, pois que o 'irreal', o imaginário, não é mera construção antropológica, mas verdadeira ontogénese), que irá promover a propósito de diversas obras poéticas e pictóricas, onde se destacam os textos que dedicou a Vieira da Silva.

Trata-se de ensaios que são profundamente devedores de uma abordagem fenomenológica, no âmbito da qual se procura a essência que a imagem² e o imaginário, na sua expressão pictural, recobrem, mostrando, tanto quanto ocultam. É na significação profunda dos dados para a consciência, enquanto passíveis de redução eidética e de variação imaginária, que emerge o verdadeiro sentido cultural das obras que Lourenço analisa e a pintura de Vieira da Silva não é, a este propósito, excepção.

De facto, na obra de Lourenço, o que parece entrever-se é um imaginário, que longe de constituir o domínio do puro caótico e irracional (insusceptível de ser pensado ou racionalmente abordado), cria incessantemente a sua própria 'regra' e os seus próprios 'métodos' e que, portanto, exige um modo de abordagem, uma outra 'racionalidade' de natureza também ela 'imaginária'. Afinal, exactamente aquilo que Kant já havia descoberto, e com o que tornou a *Crítica da Faculdade de Julgar* numa das grandes esperanças para a saída da filosofia do caos pós-moderno em que se encontra (cf. Ferry, 1991): "[...] com efeito, exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível num estado de alma a propósito de uma certa representação, quer a expressão pertença à linguagem, à pintura, à plástica, é isso o que exige uma faculdade que permite captar na sua marcha rápida o jogo da imaginação e unificá-lo num conceito, que pode ser comunicado sem o constrangimento das regras (e este conceito que é por esta razão original, liberta ao mesmo tempo uma nova regra que não poderia ser deduzida de nenhum dos princípios nem dos exemplos precedentes)" (Kant, 1974:147).

² Sublinhe-se que a noção de 'imagem' em Lourenço ultrapassa a mera representação dos dados hiléticos à consciência, ultrapassando inegavelmente a função e os limites que Husserl concebeu para a imaginação.

Trata-se, enfim, agora nas palavras de Lourenço, da “lei sem lei que a mão do génio do Pintor lhe impõe, digamos, *apesar dele*” (Lourenço, 1981b:2). O que também foi, por diversas vezes referido por Vieira da Silva: “Um quadro é algo perfeitamente misterioso e o modo como é feito também...” (Philippe, 1995:51), procurando sublinhar o quão perturbador considerava esta espécie de “pintura da mão”: “Fi-la um pouco, por vezes sobretudo quando tinha um quadro muito grande [...]. Mas eu sempre contrariei a minha mão...nunca quis ser uma virtuosa. [...] A mão por vezes trabalha só, isso é verdade, mas é raro” (*op. cit.*, p. 53).

De todo o modo, para o autor de *O Labirinto da Saudade*, a obra de Vieira da Silva releva em primeiro lugar de um “realismo lírico em ascese espacial” (Lourenço, 1981e:63): “Vieira da Silva nada tem de comum com a pintura ‘fantástica’ ou do ‘imaginário’. Num sentido que não tem, sob a nossa caneta, nada de pejorativo, Vieira da Silva é um pintor sem imaginação. Entendamo-nos: um pintor não criador de imagens, um pintor cuja imaginação se exerce sobre a própria matéria sensível” (p. 65). Por isso, considera-a como ainda participante de um exercício pictural cuja intenção se revela de certo modo ‘tradicional’, pois que nos seus quadros a realidade não é suprimida, mas, porque reduzida ao essencial, torna-se mais real do que a própria realidade.

Para além disso, a obra de Vieira da Silva, ao colocar em causa a perspectiva unificada e estável, fazendo desaparecer a linha de contorno dos objectos implode com a ‘realidade’ ao mesmo tempo que a mantém (Pereira, 1994:13).

Nas palavras de Eduardo Lourenço, referindo-se a Vieira da Silva, «o quadro supõe algo fora dele, embora, uma vez existente, seja ele mesmo uma realidade subsistente, autónoma, um duplo e até mais do que isso, uma virtualidade de espaços mais rica que o espaço real» (Lourenço, 1981a:65). No mesmo sentido segue a reflexão de Teresa Pereira ao sublinhar que o espaço em Vieira constitui “um lugar de encenação dos seus sonhos e fantasias” (Pereira, 1994:13).

Daí a consideração de uma “ascese espacial” que nos quadros de Vieira da Silva se volve numa espécie de “escultura espacial” ou num conjunto de “arquitecturas imaginárias”, mas não imateriais, que são, segundo Lourenço, “encantamento do real ao nível da sua estrutura mais ténue, no limite em que a visão pende para a ilusão ou a ilusão mesma se reestrutura em visão” (Lourenço, 1981a:65).

De qualquer modo, não se pense que a realidade ou o “real” é aquilo que em última análise “está” na pintura de Vieira da Silva. Pelo contrário, o ensaísta sublinha precisamente que esse é apenas o lado epidérmico da sua pintura, pois o que está aí em questão é o mais antigo combate que a pintura trava a partir do seu interior com aquilo que lhe é mais substancial: o próprio Espaço, que em Vieira da Silva se torna “flutuante, infinito, ambíguo e vital” (Pereira, 1994:12). O mesmo espaço que Kant, sublinha Lourenço, considerava forma pura *a priori* da sensibilidade e que em Vieira da Silva se torna passível de ser maravilhosamente “percorrido em todos os

sentidos”: “Basta sentarmo-nos diante de um dos seus quadros e deixar esse Espaço meter-nos dentro dele” (Lourenço, 1981a:65). Deste modo, como muito bem formulava Arpad Szenes “quanto mais abstracto, mais figurativo se é” (Philipe, 1995:79), ou, nos termos da própria pintora “la peinture n’est pas une évacion” (cit. por Lourenço, 1981e:95).

Trata-se, em síntese, de uma aventura que visa constituir-se em “realidade pictural” mais do que propriamente numa pura abstracção nunca verdadeiramente aceite. Do que se trata então é de um espaço fonte de Poesia, porque “misteriosamente repercute, símbolo ou paráfrase, a nostalgia do espírito, próximo e separado de si mesmo” (Philipe, 1995:79).

Do ponto de vista do espectador, a “herança”³ de Vieira da Silva é sintetizada por Lourenço nos seguintes termos: “É com e no espaço que a sua liberdade perde ou ganha. Foi recuando e por fim estilhaçando os quatro muros do seu espaço humano e pictural que ela conquistou para si e para nós essa liberdade de movimentos que torna a sua pintura uma permanente ‘invitation au voyage’ de baudelairiana memória. O mais impenetrável e insubornável tornou-se familiar e habitável, embora sempre à beira de precipícios, de perspectivas abismais, de vertigens e terrores que são, e serão sempre – até em sonhos – o ‘rançon’ da nossa frágil espacialidade.” (Lourenço, 1981e:98).

Em suma, e na opinião de Lourenço, “o tema único do espaço basta para que a pintura de Vieira da Silva permaneça no horizonte ‘realista’. Mas esse tema igualmente basta para explicar a ambiguidade e a fascinação dessa pintura que é jogo com o que a experiência sensível oferece aos homens de mais presente (pois nele tudo está) e de mais ausente (ele em nada está)” (*op. cit.*, p. 66). Não se estranhe por isso que Lourenço considere Vieira da Silva autora de apenas *um* quadro, pois tudo nasce de *um* mesmo e único problema que vai tendo soluções e tentativas de solução muito diversas ao longo do seu itinerário.

Ou, usando de empréstimo uma muito lourenceana metáfora de Jean-Louis Prat, Vieira da Silva “mantinha um diálogo-labirinto com a a pintura” (Prat, 2004:21). Ou, como muito certamente afirma José Augusto França, “o sofrer a fascinação do abismo, o tomar os caminhos do labirinto como quem recusa uma desculpa para o perigo, o acreditar no valor orgânico das formas que se necessitam e constroem até à monumentalidade, levaram Vieira da Silva à criação do seu universo, e deram a esse universo um valor que passou do presságio ao exorcismo” (França, 1959:12).

Curiosamente, para Eduardo Lourenço é precisamente aí que se encontra a ‘poética do espaço’ em Vieira da Silva: “Poética do espaço, quer dizer, antes de

³ De que também Tabucchi tão poeticamente nos fala (TABUCCHI, 2004).

mais, luta, combate corpo a corpo com essa nova espécie de Minotauro sem labirinto que não se doma nem mesmo se encontra senão inventando os ainda não-existentes caminhos que o percorrem e o cercam e cujo itinerário 'impossível de percorrer' é o Espaço como Labirinto sem muros da própria pintura de Vieira da Silva." (Lourenço, 1981e:97).

4. Portugalidade e Universalidade em Eduardo Lourenço e Vieira da Silva

A reflexão sobre a Cultura Portuguesa e a temática da eventual universalidade de que pode revestir-se foi sendo colocada por Lourenço ao longo de toda a sua obra. Não sendo esta uma questão original do nosso ensaísta no contexto da Cultura Portuguesa (bem pelo contrário!), a verdade é que toda a sua obra pode ser vista como um conjunto de respostas a esta inquietação seminal, constituindo os seus trabalhos, pelo menos a partir da década de 60 do século XX, uma solução diferente e original para um tal problema.

Assim, a questão da identidade cultural portuguesa ou da "portugalidade" de uma obra é colocada por Lourenço no registo de uma "identidade imaginária" no âmbito da qual os portugueses se relacionam não com o real (tal como em Lacan, "o real" não é acessível de forma directa e imediata), mas com aquilo que no real se deixa simbolizar. Na verdade, é a actividade simbólica que constitui verdadeiramente o "real", instituindo uma "representação simbólica" de um "Portugal Imaginário". Assim, compreender o "ser português" exige percorrer os caminhos que vão do "Eu" ao "Outro-Eu" português, que só a actividade do Imaginário permite recobrir.

Ora, é precisamente nestes termos que Lourenço coloca a questão da identidade cultural portuguesa, considerando que o imaginário que constitui a cultura portuguesa seria o possível elemento mediador capaz de promover o percurso (neste caso através das obras culturais que a História deixou ao nosso alcance), no limite impossível, entre o "real" ser português e o "mítico" (ou simbólico, na linguagem lacaniana) ser português.

Recorde-se, para além disso, que há em Eduardo Lourenço igualmente um recurso importante ao paradigma psicanalítico para abordar esta questão (Lourenço, 1978). Mas o que, em nosso entender, há de comum entre a hermenêutica lourenceana e a psicanálise (e muito particularmente a de Lacan) é uma reflexão que, partindo do domínio da filosofia da linguagem, desemboca numa abordagem, complexa e original, das relações que entre si mantêm os domínios do Imaginário, do Simbólico e do Real. Na verdade, uma tal problemática, centrada sobretudo em torno do Imagi-

nário, atravessa múltiplos ensaios lourenceanos estruturando reflexões sobre domínios tão diversos como a pintura, a literatura⁴, a política⁵, a metafísica⁶ e a cultura⁷.

Compreende-se assim que Eduardo Lourenço não considere a portugalidade eventual da obra de Vieira da Silva pelo típico e óbvio⁸ viés dos azulejos, da luz de Lisboa, “da sua paisagem urbana com as suas casas” (Pereira, 1994; mas também Pernes, José-Augusto França, Ruben A., etc. (Ribeiro, 1997)). Referindo-se à obra de Vieira da Silva afirma: “o inegável *lirismo lírico* que se ultrapassa em lirismo cósmico parece-nos mais revelador e mais profundamente nosso do que a simples

⁴ E.g., entre outros, LOURENÇO, Eduardo, “A Imagem Teofiliana de Camões” (1972.11.30), *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: D. Quixote, 1978: 149-162; IDEM, “A Imagem à Procura de Pessoa” (1988.08.25), *Fernando Pessoa - O Impossível-Possível Retrato*, Porto, Casa de Serralves, 1988: 10-12; IDEM, “O Iconoclasta do Imaginário Cultural” (1993.03.18), *Expresso*, 1993, 20 de Março: A17; IDEM, “Viagem no Imaginário Crítico de Jorge de Sena” (1998.08.26), *Jorge de Sena em Rotas Entrecruzadas*, Lisboa: Cosmos, 1999: 43-50 e IDEM, “Antero e o Imaginário Nemesiano” (1998.02.18), *A Noite Intacta. (I)recuperável Antero*, Vila do Conde: Centro de Estudos Anterianos, 2000: 151-166.

⁵ E.g., entre outros, LOURENÇO, Eduardo, “Um ‘Watergate’ Imaginário ou a Vingança dos Sicilianos” (1978.08.25), *Diário de Notícias*, 1978, 25 de Agosto: 17; IDEM, “O Poder Imaginário” (1988.05.31), *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 308, 1988, 31 de Maio: 15; IDEM, “O Imaginário da Esquerda e o Integrismo Lusitano” (1990.06.10), *Público*, 1990, 10 de Junho: 22-23 e IDEM, “Vitória Imaginária” (1999.06.06), *Visão*, 1999, 9 de Junho: 146

⁶ E.g., entre outros, LOURENÇO, Eduardo, “A Face de Deus no Mundo da Imagem” (1987.05), *Reflexão Cristã*, n.º 58, 1988, Janeiro/Março: 49-55 e IDEM, “Imagem e Sagrado” (1989.03.14), *Imagens do Sagrado*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1989: 5-7.

⁷ E.g., entre outros, LOURENÇO, Eduardo, “Portugal - Identidade e Imagem” (1987.07.04), *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988: 17-23; IDEM, “Imaginários de Duas Descobertas – «Contrariamente a Colombo, os Portugueses Que Chegaram às Costas do Brasil em 1500 Não Perseguiam Nenhum Sonho»” (1992.10.12), *Público*, 1992, 12 de Outubro: 10-11; IDEM, “A Europa no Imaginário Português” (1992.02), *A Europa Desencantada – Para uma Mitologia Europeia*, Lisboa: Visão, 1994: 141-152; IDEM, *Nós Como Futuro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997; IDEM, “Errância e Busca num Imaginário Lusófono” (1987/8/14), *A Nau de Ícaro, seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999: 111-119; IDEM, “O Novo Espaço Lusófono ou os Imaginários Lusófonos” (1995), *A Nau de Ícaro, seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999: 183-192; IDEM “Em Torno do Nosso Imaginário” (1997/4/15), *A Nau de Ícaro, seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999: 85-101; IDEM, “Sebastianismo: Imagens e Miragens” (1982/10/20), *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 1999: 133-142 e IDEM, “O Imaginário Português Neste Fim de Século” (1998.12 a 1999.08), *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 763, 1999, 29 de Dezembro: 20-23

⁸ Como de resto ficou absolutamente patente na exposição de 1994 promovida por José Sommer Ribeiro e Guy Weellen, intitulada “Presença de Portugal na obra de Arpad Szenes e Vieira da Silva” (RIBEIRO e WEELLEN, 1994).

verificação do gosto de Vieira da Silva pelas cores suaves, a paixão pelo branco ou a obsessão temática pelo ‘quadrado-azulejo’ de lisboeta memória” (Lourenço, 1981a:65).

Discordando da ideia muito difundida de que se a obra de Vieira da Silva “transporta a essência de uma Arte Universal difunde também uma visualidade portuguesa” (Pereira, 1994:12), aquilo que Lourenço encontra de profundamente português coincide exactamente com a máxima universalidade da pintura de Vieira da Silva, artista que trava o combate mais fundo da pintura consigo própria: “é neste pulsar elementar da sua pintura como gesto e visão amorosa, desenraizavelmente pioneiros do visível, ou para ele nos reenviando, que nós seríamos tentados a discernir o carácter *lusiada* desta ‘portuguesa de Paris’” (Lourenço, 1981a:65).

Ou ainda, nas palavras de José-Augusto França, e de um outro prisma, “Vieira da Silva levou para um mundo sem fronteiras não exactamente valores, mas a memória de valores portugueses, um subtil material com que oniricamente as culturas podem comunicar na sua verdade essencial.” (cit. por Pereira, 1994:14).

No entanto, e num outro texto, Eduardo Lourenço, demarcando-se das perspectivas de José-Augusto França, esclarecerá de novo o que entende pelo carácter universal da obra de Vieira da Silva (para além da sua evidente quase aceitação unânime e, portanto, ‘universal’): “É no facto de a pintura de Vieira da Silva ser um *universo* – algo que a si mesmo se refere sem deixar de inscrever nessa referência a trama visível que nela lemos e a liga à história total do acto pictural, mormente o moderno – que consiste na sua universalidade e não na objectiva existência cosmopolita dos quadros de Vieira da Silva. A sua universal presença – por J. A. França aludida com normal insistência – é consequência sem ser necessidade.” (Lourenço, 1996:161).

Ou, ainda de forma mais substantiva, acrescenta: “Se é exacto que a estrutura mais autêntica da nossa sensibilidade é a nostalgia – amor celeste a um visível sempre corroído pelo tempo, um tocar sem tocar, uma posse desposuída, como a poesia de Camões, Pascoaes ou Pessoa no-la mostram – pintura alguma nos exprimiu jamais melhor do que esta, sob aparências cosmopolitas.” (Lourenço, 1981a:66). E é desta “nostalgia”, ambiguidade e inquietação que a própria pintora nos fala quando se refere ao que considera uma obra bela: “[...] eu acho que a beleza, a harmonia, são sempre mais fortes do 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” (Philippe, 1995:37).

É essa a riqueza também de Eduardo Lourenço e, por maioria de razão, a de Maria Helena Vieira da Silva.

Bibliografia

- BAPTISTA, Maria Manuel – *Eduardo Lourenço: A Paixão de Compreender*, Porto: ASA, 2003.
- FERRY, Luc – *Homo Aestheticus – L'invention du Goût à l'âge Démocratique*, Paris: Bernard Grasset, 1991, 2.^a ed.
- FRANÇA, J.-A. – *Vieira Da Silva*, Lisboa: Artis, 1959
- KANT, Emmanuel – *Critique De La Faculté De Juger*, (Trad. A. PHILONENKO), Paris: Vrin, 1974, 3.^a ed.
- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: D. Quixote, 1978 (Edições sucessivas na D. Quixote: 2.^a ed. 1982, 3.^a ed. 1988, 4.^a ed. 1991, 5.^a ed. 1992 e 6.^a e 7.^a ed. na Gradiva, com novo prefácio, respectivamente em 2000 e 2001. Edição do Círculo de Leitores, em 1988).
- “Itinerário de Vieira da Silva ou da Poesia como Espaço” (1965/2), *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981a: 71-86.
 - “Mitologia De Velasquez” (1960/9-10), *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981b: 21-27.
 - *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981c (2.^a edição aumentada em 1996).
 - “Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura Ou a Nudez Do Rei” (1962/11), *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981d: 47-70.
 - “Vieira Da Silva. Uma Poética Do Espaço” (1970/4), *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981e: 109-114.
 - “A Propósito Dos Álbuns Dedicados a Vieira da Silva e a Amadeu” (1961/2/28), *O Espelho Imaginário – Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1996, 2.^a edição aumentada: 157-162.
- PEREIRA, Teresa – *Maria Helena Vieira da Silva. Vida e Obra*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1994.
- PHILPE, Anne – *O Fulgor da Luz – Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes*, (Trad. LUIZA NETO JORGE), Lisboa: Rolim, 1995.
- PRAT, Jean-Louis – “Vieira da Silva. Um Diálogo-Labirinto”, *Vieira da Silva nas Coleções Internacionais – Em Busca do Essencial*, MARINA BAIARRÃO RUIVO e SANDRA SANTOS, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004: 19-21.
- RIBEIRO, José Sommer – *Quatro Olhares sobre a Cidade – Exposição de 10/4 a 11/5 De 1997*, Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1997.
- RIBEIRO, José Sommer e WEELLEN, Guy – *Presença de Portugal na obra de Arpad Szenes e Vieira da Silva (3/11/94 a 26/3/95)*, Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 1994.
- TABUCCHI, Antonio – “Os Herdeiros de Maria Helena Vieira da Silva Agradecem”, *Vieira da Silva nas Coleções Internacionais – Em Busca do Essencial*, MARINA BAIARRÃO RUIVO e SANDRA SANTOS, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004: 31-37.