

Museu Agustina Bessa-Luís: “Cores e Texturas”

Isabel Ponce De Leão y Sergio Lira

Universidade Fernando Pessoa

Resumo: Nesta comunicação se apresentará uma das áreas específicas (“Cores e Texturas”) do web-museu Agustina Bessa-Luís, onde se analisará a confluência, na obra da Autora, da literatura com outras artes. A obra de Agustina, quer implícita quer explicitamente, é fértil em referências a artistas plásticos e às suas obras. No âmbito desta comunicação, pretendemos explorar as referências explícitas a Maria Helena Vieira da Silva e a seu marido Arpad Szenes, bem como à arte por eles desenvolvida, desde o figurativismo ao abstraccionismo. Para tal, servir-nos-emos de Longos Dias têm Cem Anos, narrativa biográfica em que o casal é erigido protagonista. Abordaremos também o discurso museológico e museográfico correspondente a esta área do Museu.

Palavras-chave: Museu; Agustina Bessa-Luís; museologia; Literatura; Arte

Abstract: *This paper presents one of the exhibition areas of the Agustina Bessa_Luís web-museum (Colors and Textures”). There confluence of literature and other arts present in the works of Agustina (mentioned implicitly and explicitly) will be analyzed specially on what concerns the references to Maria Helena Vieira da Silva and her husband, Arpad Szenes and to their art. The book of Agustina Longos Dias têm Cem Anos, a biographic narrative, will be basis for this analysis. Also, the museological and museographical discourses correspondent to this area of the Museum will be presented in the paper.*

Key-words: *Museum; Agustina Bessa-Luís; museum studies; Literature; Art*

*“A vida é o efeito duma animação interminável,
e a arte é a maneira de exprimir a vida
despojando-se dos costumes”.*

(Bessa-Luís, 2009, 64)

Na sequência do trabalho apresentado ao I Seminário de Investigação Ibero-americano em Museologia sobre o projecto do Museu Agustina Bessa-Luís, e fazendo eco da investigação entretanto realizada, é nosso intento nesta comunicação apresentar uma das áreas específicas desse web-museu – “Cores e Texturas” –, em que as artes plásticas têm presença determinante. De facto, a obra de Agustina, quer implícita quer explicitamente, é fértil em referências a artistas plásticos e às suas obras. Pretendemos explorar as referências meramente explícitas a Maria Helena Vieira da Silva e a seu marido Arpad Szenes a partir de Longos Dias têm Cem Anos.³⁶

Esta obra, que teve a sua primeira edição em 1982, vinte anos depois de Agustina ter conhecido o casal³⁷, foi revista e alterada pela autora a pedido da própria Maria Helena cujos comentários fazem parte do aparato paratextual, e surge agora (2009) amplamente enriquecida, acoplando outros textos que, não se inserindo na teia narrativa inicial, configuram peças autónomas publicadas em jornais, revistas ou catálogos que a complementam. Quer isto dizer que temos agora reunidos todos os escritos de Agustina sobre os referidos artistas, e mesmo alguma correspondência entre eles trocada, o que agiliza o trabalho do investigador e contribui para uma mais ampla divulgação.

Urge, contudo, uma explicação: se, por um lado, os dois artistas plásticos de que nos ocupamos são autónomos e têm um percurso muito próprio, ainda que, na sua fase madura, ambos estivessem ligados ao abstraccionismo, por outro, a visão de Agustina – única que aqui nos interessa – perspectiva-os de forma indissociável. Daí a nossa opção que, parecendo megalómana, não se esgota nesta comunicação, mero ponto de partida para um amplo desenvolvimento deste tópico tal como o reivindica o trabalho museológico que temos vindo a desenvolver.

A ideia de Maria Helena e Arpad serem considerados “casal de excepção” (p. 75) é suportada não só por palavras de Agustina:

36 Tratando-se da obra matricial deste trabalho, e porque muito citada, no corpo do texto referiremos tão só o número da página. Os outros elementos de identificação – encabeçamento e pé de imprensa – estão na bibliografia final.

37 Conheceram-se em 2 de Abril de 1962, segundo Alberto Luís, Marido de Agustina.

Sem Arpad, capaz de contacto imediato com a descoberta através do meio aproximado que é a linguagem verbal, Maria Helena teria conhecido maiores dificuldades. O marido é, de certo modo, não o seu intérprete, mas o que permite obter o cálculo a seu respeito. Ele é o símbolo que serve para que se estabeleça relação com a identidade de Vieira da Silva” (p. 70). “Arpad e Maria Helena continuam o momento do encontro com uma espécie de desesperação da eternidade (p. 75).

Arpad disse-me que gostaria de ter tido filhos; mas entre ele e Maria Helena não havia espaço para crianças. [...] Eram uma forma de júbilo de noivado que se alonga pela vida fora até à morte (p. 75), como também por palavras de Maria Helena que Agustina transcreve:

Minha Mãe, o Arpad, o cavalete e a tela ou papel, c’est tout. [...] Quando o Arpad morrer, se ele morrer antes de mim, meto-me num avião³⁸ e faço a esfera armilar nas estradas aéreas. Depois... morro também (p. 73).

“A majestade dos grandes bastidores onde se prepara a fascinação” (p. 53) encontramos-la no texto de Agustina, que pinta “de memória, como tudo o que é importante numa vida”. Entrar no “Atelier Boulevard Saint-Jaques” é entrar na intimidade do casal vivida num “atelier [que] era um lar [...] um mundo [...] um lírio [...] um tempo e outro tempo [...] Les chemins et les rencontres” (pp. 159-160).



Fig. 1 – Vieira da Silva e Arpad Szenesn no atlier Boulevard Saint-Jaques

38 “Arpad detesta viajar de avião” (p. 73).

Sobre as obras de Arpad, que “pinta como quem ama a realidade” (p. 21), diz Agustina que são “janelas onde tomamos o ar dos mundos mais complexos, finíssimos mundos do sentimento em eterna transformação” (p. 116).

Faz pois todo o sentido que os tratemos como um todo indissociável. Isto não invalida contudo que Maria Helena³⁹ seja a grande protagonista e a imensa inspiradora de Longos Dias têm Cem Anos. Não vem ao caso falar da génese desta livro, (ainda que se trate de um processo interessantíssimo), mas é incontornável afirmarmos que ele é prova cabal da imensa admiração de Agustina pela mulher e pela artista. Presentifica-se uma prosa deambulatória onde tudo é pretexto para incursões noutros mundos que surgem ligados a uma figura quase mitificada. Maria Helena surge diáfana, etérea, numa osmose literatura / pintura, escritora / artista plástica. Agustina pinta-a com palavras:

Maria Helena Vieira da Silva pode-se dizer que pousou para Agustina Bessa-Luís. É um retrato vinciano, enigmático, uma Gioconda que se descobre na penumbra dos ateliers, tendo por fundo os jardins secretos de Yèvre ou uma floresta tropical onde circulam, como aves, as plantas longas, dum verde brasileiro” (p. 181).

São retratos sibilinos, vagos mas de uma enorme força interior que, fazendo estalar a linearidade textual, se configuram ao longo de toda a “narrativa biográfica”⁴⁰. Em todos eles só a perspectiva difere, o ponto de vista mantém-se numa penitente devoção

Falava pouco. Olhava, sobretudo. Olhava com uma intensidade fria, como se estivesse a atravessar um rio e se dividisse entre o perigo e o prazer. [...] aquela expressão suspensa e maravilhada; mas, de repente, [...] era a dúvida, um temor concentrado, a razão alertada. O rosto exprimia angústia, os olhos abriam-se mais e ganhavam uma cor cristalina (p. 14).

39 “Penso na Maria Helena, na Vieira, como não gosta muito que lhe chamem” (Bessa-Luís, 2009, 59).

40 Porque não vem ao caso a discussão da poética dos géneros literários, respeitamos a nomenclatura agustiniana aposta a Longos Dias têm Cem Anos.

Agustina, ao convocar a linguagem do olhar para caracterizar Vieira da Silva vem, muito justamente, ao encontro da ideia de que, e seguindo os ditames de Dilthey (1994), o potencial criativo, longe de se instituir um processo psíquico especial, emana do quotidiano, do contracto intrínseco entre o ser humano e as suas vivências, de opções definidas e assumidas perante as vicissitudes da vida que ora espanta, ora atemoriza. O certo é que a obra de Maria Helena é isso mesmo – um penitente percurso em que Mulher e Pintora assumem uma cumplicidade e uma comunhão fraterna inviabilizadoras de destrinça. E ainda bem porque ambas ganham e nós, mais ainda, quando vida e obra surgem como o locus de uma transitividade de sentidos onde se jogam intrincadas conexões de comunhão e alteridade. Viu-o Agustina e disse-o por palavras; viu-o Arpad que o disse em vários retratos de natureza meta-pictórica, “primeiro difusos, depois de uma sinceridade absorta, algo de cruel na fidelidade, como o amor exige” (p. 149), mas sempre de uma “maneira justa” (p. 151).



Fig. 2 – Arpad Szenesn, 1942, óleo sobre tela; Marie Helene

Agustina segue o percurso pictórico de Maria Helena. Sabe que ela “não parece receber inteiramente” influências do Futurismo antes corresponde a um espírito que se situa entre duas épocas” (p. 42). Sabe que há ruptura com a tradição figurativa – “Maria Helena nunca quis ser figurativa” (p. 167) – sem negligenciar, contudo, a praxis essencial de analogia com a realidade. A sua pintura “pertence à ciência das novas verdades. Ciência do conhecimento universal, que é como dizer o saber abstracto” (p. 167).

Temos, pois a percepção de que “a obra de arte reflecte-se na superfície da consciência [...] [e que] a análise dos seus elementos constitui uma ponte em

direcção à vida interior da obra” (Kandinsky, 2006, 25-26). O percurso de Maria Helena culmina na abstracção a partir da figuração. Os pontos, elementos originais da pintura, e as linhas, oriundas dos seus movimentos, entram nos planos que têm no quadrado a sua forma esquemática e original, jogando-se em vibrações dramáticas de modo a “encontrar a vida, tornar sensível a sua pulsação e verificar a ordem de tudo o que vive”, evidenciando “que é um trabalho de síntese que conduz às revelações exteriores” (Kandinsky, 2006, 143). Ela mesma o dizia: “Quero pintar o que não está lá como se lá estivesse” (p. 136).

Assim o fez. “O movimento rectilíneo de Vieira da Silva é constantemente interceptado, [...] interrompe uma finitude [...] há contínuas linhas de rompimento que são projecção de força [...] na constante repetição da linha interceptada” (p. 137). Depois, há o azul “cor de juventude, cor da cólera [...]”. Esse azul traduz um vigor concordante com o melhor das aptidões humanas” (p. 15). De facto, “Os quadros de Maria Helena são como estandartes. Azuis, como estandartes” (p. 163)⁴¹.

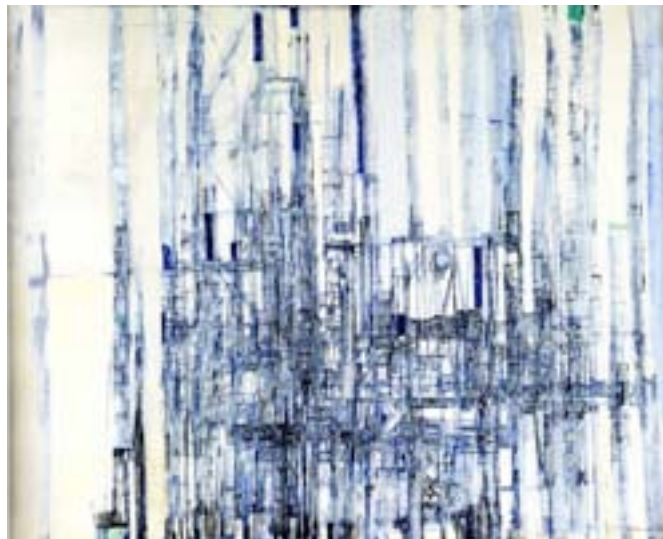


Fig. 3 – Vieira da Silva, 1970, óleo sobre tela; Cristal

A “cintilação dos azuis” (p. 119) é uma constante de Vieira da Silva como se constata em *L’Atelier* (1940), *Hiver* (1960) ou *Gare Saint-Lazare* (1949) um dos seus mais célebres e celebrados quadros. Sobre ele escreve a autora dos *Longos Dias têm Cem Anos*:

41 Apenas aqui referimos alguns dos quadros de Vieira da Silva nomeados em *Longos Dias têm Cem Anos*.

O título é retomado da grande tela de Monet, mas a substância é diferente. É um quadro ambíguo, profundo, mais baseado num ritmo musical, do que numa simples composição de espaços. Os filamentos, uma constante de Vieira da Silva, exprimem sensualidade e vida activa. Gare Saint-Lazare significa para o espírito dum criador o ritmo acústico puro em que se reflectem as normas do mais denso e antigo pensar humano” (p. 119-120).

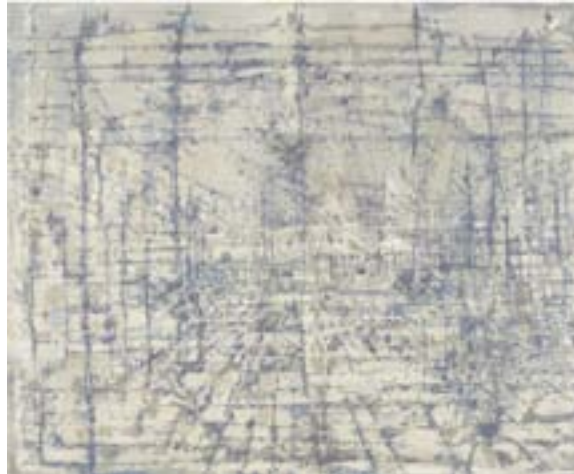


Fig. 4 – Vieira da Silva, 1949, óleo sobre tela; La Gare Saint-Lazare

Agustina nomeia, de facto, o azul como cor electiva de Maria Helena e afirma: “A época mais deslumbrante de Picasso foi chamada «azul», a de Vieira da Silva também” (p. 15); contudo, ao longo da presente “narrativa biográfica”⁴² são recorrentes as referências a outros tons como o vermelho da Bibliothèque en feu (1974), e de As Portas (1940), a “penumbra cinzenta” (p.61) de Nijni-Novgorod (1961), ou a policromia de Le Desastre (1942), La partie d’Échecs (1943) ou de As três janelas (1973).

Estas cores e muitas outras dão a perfeita noção dos espaços exteriores abrangentes em “quadros que não têm começo nem fim” (p. 60) como O Enigma ou A Floresta de Enganos ambos da fase em que viveu no Brasil, onde “tudo está registado e tem enorme força de ligação com a realidade” (p. 67). Também o tempo se presentifica em obras como Le Métro (1942) ou em O Passeante Invisível (1951) que “exprime até à angústia o corte facial feito nos compartimentos do espírito: uma profusão de corredores e salas que se não encontram e que entretanto comunicam entre si” (p. 112). Neles “o fantástico quadriculado [...] tem o significado do tempo fraccionado, gasto, acumulado, vencido” (p.112). Estes e outros quadros “são intermináveis colóquios com o tempo, conversações de silêncios, de origens, e ociosidades ocultas” (p. 113).

42 Cf. nota 5.

Era assim Maria Helena, era assim a sua pintura. “Quando Sophia Breyner, então deputada socialista, pediu [...] para que ela fizesse um cartaz para festejar o 25 de Abril, o resultado foi enigmático” (p. 78). Pintou vários e, num deles, apresentou “algo como uma igreja em ruínas” (p. 78), ela que não tinha convicções religiosas. Nestes pormenores é possível observar “um comportamento visionário dentro de uma concretização absoluta” (p. 133).

Agustina era, de facto, uma admiradora da Mulher – “Melhor é em Maria Helena o seu coração do que tudo que o mercado absorve vindo do seu talento” (p. 65) – e também uma apaixonada da sua pintura⁴³. Agustina conta-nos uma história de afectos – apaixonou-se por um pequeno quadro em óleo sobre madeira que representava uma Sereia de olhos verdes e assim relata o sucedido:

Então, naquela tarde pálida, do Inverno parisiense, eu tive um capricho. “Compro-lhe a Sereia” – disse. Houve um pequeno escândalo nos olhos das pessoas presentes, e Maria Helena riu-se: “Não a vendo, é o meu talismã. Seguiu-me na minha viagem para o Brasil”. E num dos seus repentes onde passa uma infinita cortesia, acrescentou: “Deixo-lha quando eu morrer” (pp. 50-51)

A verdade, diz Agustina, “é que eu tive pela Sereia uma amor infantil e sério” (p. 51). A verdade, dizemos nós, é que esse quadro é hoje pertença de Agustina que sobre ele escreveu o magnífico texto “A pequena Sereia” (pp. 153-154) onde projecta “Maria Helena, vestida de púrpura, como os mares decretam” (p. 153).



Fig. 5 – Vieira da Silva, s/d, óleo sobre madeira; Sereia

43 Atrevemo-nos a dizer que uma boa parte do espólio de Maria Helena se encontra na posse de Agustina Bessa-Luís.

São artes que se cruzam através de génios que não vivendo “em conflito com as suas opções” (p. 66), podem iluminar espaços museológicos que reivindiquem “que o homem tenha uma maneira de arder que dê a luz indirecta da arte” (p. 18). Agustina demonstra, enfim, que “a obra de Vieira da Silva é um longo amadurecimento para a virtude do silêncio e da solidão” (p. 125) onde se denota “a refutação do que é divisível, ou, por outras palavras, do que é sujeito a qualquer forma de mortalidade” (p. 132). Como a sua própria obra, naturalmente.

Nesse cruzamento de artes, e dos olhares e sentimentos por ele gerados, se montará a visita a um dos espaços expositivos mais exigentes do Museu. Exigente do ponto de vista expositivo, museográfico, mas exigente também para o visitante, a quem será pedido que absorva a arte de Agustina e as artes de que ela fala, entretecendo a relação entre a literatura e, neste caso, as artes plásticas. Dessa teia viverá em boa parte esta área da exposição, uma vez que a escrita de Agustina se espelhará na pintura de Vieira da Silva. Ao visitante, mais que mostrar as artes, o museu incutirá as artes, fazendo-o fruir do texto, das cores e das texturas: umas visíveis, outras narradas.

O imaginário artístico de Agustina, de que a obra que vimos seguindo é peça maior, estará nesta área do museu sempre presente, exemplificada em textos ou em reprodução de peça plástica, num diálogo permanente – como o que a Autora urde na sua prosa.

A investigação que vem sendo desenvolvida para a constituição deste museu, e especificamente para esta área expositiva, sugere que três núcleos essenciais⁴⁴ sejam montados: um que mostre a relação entre Agustina e os artistas, outro onde se realize o confronto do texto com a peça plástica e um terceiro onde se demande do visitante-leitor uma atitude interpretativa, que construa a cada um a sua abordagem das artes.

Para o primeiro, os testemunhos de intimidade entre Agustina e os artistas são fundamentais. Buscam-se nos textos, mas também em memórias mais difusas e nas peças com história (como a Pequena Sereia) que passariam indiferentes ao visitante (e ao leitor) na ausência de um espaço interpretativo como é o Museu. Os textos, as memórias e as peças (de que a fotografia do atelier é exemplo) na presença uns dos outros, permitem perceber uma narrativa mais completa, onde

44 Seguimos as lições de Carlos Rico (2006), Lord, e Lord (1999), Pastor Homs (2004) e Serrell, (1996).

Agustina e a sua escrita surgem acompanhadas de apontamentos explicativos, pontuadas por momentos que se materializam em objectos de si mudos, mas loquazes quando confrontados com as memórias e com os parágrafos. Nessa intersecção das palavras com os objectos e com as memórias é possível colocar o visitante, entre o momentâneo desconforto da multiplicidade de focos e a possibilidade de compreender algo mais acerca da Autora.

No segundo colocar-se-á o texto e a peça plástica em presença, admitindo a sua complementaridade – e para tal os quadros de Vieira da Silva oferecem possibilidades interpretativas excelentes. As palavras de Agustina ecoarão no visitante, brilhando nas telas, mostrando que a sensibilidade e a sensação artística são expressáveis por múltiplas formas. O imaginário artístico de Agustina, que perpassa na sua obra escrita e que é (ao menos parcialmente, atrevemo-nos a admitir que significativamente) desconhecido de boa parte do público terá assim, nesta área do museu, tempo e espaço para ser visitado ou re-visitado.

Finalmente, um terceiro núcleo, onde se deslocará o foco para o visitante: aqui será dele o papel interpretativo, aqui será ele a construir a sua abordagem à arte. Não partilhamos a visão que admite à arte apenas um escol; pelo contrário, este museu pretende dotar cada um dos seus visitantes da oportunidade, do momento individual, em que a arte toca a pessoa humana, sempre de forma diferente e sempre de forma intensa. O museu coloca ao alcance ferramentas interpretativas (não “as” ferramentas interpretativas, porque outras haverá, mas algumas, diversificadas): caberá ao visitante o seu uso, se assim quiser, se assim sentir, se assim ousar (Falk, e Dierking, 2000). Uma e outra vez, sem limite e sem peia, numa exploração das “cores e texturas” que saltam da prosa de Agustina, que se evadem das peças plásticas, que se entreligam e misturam nas artes que se cruzam.

Referencias Bibliográficas.

- AA. VV.** (2010). *Abstracção. Arte Partilhada*. Lisboa, Fundação Millenium bcp.
- Azevedo, F.** (1988). Vieira da Silva o longínquo desastre. *Colóquio Artes*, n.º 77. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 14-16..
- Bell, C.** (2009). *Arte*. Lisboa, Edições Texto & Grafia
- Bessa-Luís, A.** (2009). *Longos Dias têm Cem Anos*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Carlos Rico** (2006). *Manual prático de museologia, museografia e técnicas expositivas*. Madrid, Sílex.
- Dirtthey, W.** (1994). *Sistema de Ética*. S. Paulo, Ícone.
- Falk, John H. e Dierking, Lynn D.** (2000). *Learning from Museums*. Walnut Creek, Altamira Press.
- Foulcault, M.** (2011). Outros espaços. In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp.411-422.
- França, J-A.** (1988). Vieira da Silva 1958. *Colóquio Artes*, n.º 77. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-12.
- Kandinsky, W.** (2006). *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa, Edições 70.
- Lord, Gail Dexter e Lord, Barry** (eds.) (1999). *The Manual of Museum Planning*. London, The Stationery Office.
- Pastor Homs, Maria Immaculada** (2004). *Pedagogía Museística*. Barcelona, Ariel.
- S / A** (1994). *Presença de Portugal na obra de Arpad Szenes e Vieira da Silva*. Lisboa, Fundação Arapad Szenes – Vieira da Silva.
- Serrell, Beverly** (1996). *Exhibit Labels. An Interpretive Approach*. London, Altamira Press.
- Vallier, D.** (1988). Pour Vieira da Silva 1988. *Colóquio Artes*, n.º 77. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 21.