

Dobras do tempo: o painel de Vieira da Silva na Universidade Rural (1943)

Helio Herbst

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
DINÂMIA'CET-ISCTE
helioherbst@hotmail.com

Paula André

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
DINÂMIA'CET-ISCTE
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

O presente ensaio examina os aportes do fazer artístico para a construção da historiografia da modernidade arquitetônica brasileira e defende, como hipótese, a ideia de que diferentes manifestações artísticas, sobretudo as artes visuais, enunciam questões não necessariamente problematizadas pelas narrativas canônicas. Sob tais premissas será abordado o painel de azulejaria *Kilomètre 47*, concebido em 1943 pela artista luso-francesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) para compor o refeitório da Universidade Rural, situada na região metropolitana do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Historiografia, Arquitetura Brasileira, Azulejaria, Vieira da Silva, Universidade Rural

Introdução

O presente artigo¹ se propõe a examinar, por meio de três tópicos, o painel de azulejaria *Kilomètre 47*, concebido em 1943 pela artista luso-francesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) para instalação no antigo refeitório da Universidade Rural, que hoje corresponde a uma sala de estudos do campus Seropédica da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

No primeiro tópico, buscaremos elucidar as motivações para a encomenda, valendo-se documentos relacionados à instalação do campus no quilômetro 47 da antiga rodovia Rio-São Paulo, iniciada em 1938, durante a ditadura do Estado Novo no Brasil (1937-1945). A inserção do painel pode ser vista como um atributo necessário à caracterização da linguagem proposta para o projeto arquitetônico, a que se convencionou denominar neocolonial, cujas especificidades constituem o cerne de algumas revisões sobre os processos de afirmação da arquitetura moderna brasileira².

O segundo eixo de análise visa enfatizar as interlocuções entre o painel de azulejaria e a espacialidade do refeitório, observando-se de que modo a obra artística dialoga com o projeto assinado pelo engenheiro-arquiteto Eduardo da Veiga Soares. Interessa-nos aqui verificar a existência de elementos articuladores entre arte e arquitetura, levando-se em conta o estabelecimento de princípios compositivos comuns.

Por fim, o terceiro tópico discorre sobre os processos de construção historiográfica, valendo-se do conceito do tempo-do-agora (*Jetztzeit*) defendido por Walter Benjamin (1987 [1940]). Nesta chave de leitura, serão examinados os cânones associados ao painel e ao projeto arquitetônico, problematizando-se a temporalidade linear dos discursos consagrados pela historiografia hegemônica, quer pela definição de uma concepção supostamente passadista, quer pela visualidade expressa pelo painel, compreendida a partir de uma sobreposição de tempos.

A construção do novo campus universitário

Em 1938, por determinação de Fernando Costa, ministro da Agricultura, e anuência do presidente Getúlio Vargas, foi iniciada a implantação do Centro Nacional de Estudos e Pesquisas Agronômicas (CNEPA) em uma gleba de 1.024 alqueires. O terreno correspondia a um parcelamento da antiga Fazenda Imperial de Santa Cruz, cuja existência remonta a uma sesmaria ainda mais extensa, que se estendia de Mangaratiba a Vassouras. A fração situava-se no distrito de Seropédica, naquela altura pertencente ao município de Itaguaí, no quilômetro 47 da Estrada Rio-São Paulo, a cerca de setenta e cinco quilômetros do centro do Rio de Janeiro, Capital Federal.

O núcleo embrionário do CNEPA foi construído pela empresa paulista Mário Whately Engenheiros Civis, Architectos e Industriaes, sob supervisão do engenheiro-arquiteto

1 O texto demarca uma etapa da investigação de pós-doutorado “Na espessura do plano: as narrativas plasmadas pelos painéis de azulejaria concebidos por Vieira da Silva para o refeitório da Universidade Rural”, em desenvolvimento no ISCTE-IUL, sob supervisão da professora Paula André.

2 Entre as revisões sobre os processos de afirmação da modernidade arquitetônica brasileira se inscrevem estudos de Carlos Kessel (2008), Maria Lúcia Bressan Pinheiro (2011) e Marcelo Silveira e William Bittar (2013).

Ângelo Murgel, que concebeu o projeto da Escola Nacional de Agronomia e de algumas edificações, sendo as demais assinadas por quadros da própria construtora³. Reynaldo Dierberger elaborou o projeto paisagístico do campus, em estilo inglês, valendo-se de movimentações de terra para valorizar a sede administrativa no topo de uma colina. O arquiteto Eugênio Sigaud desenvolveu os elementos de ornamentação externos e internos do edifício-sede, o Pavilhão das Academias, mais conhecido como Prédio 1 ou P1.

Em 1943, cinco anos depois do lançamento da pedra fundamental, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva foram contratados para conceber, respetivamente, uma série de retratos de cientistas e um painel de azulejaria para a então nascente Universidade Rural. De acordo com o parecer do conselheiro Gerardo Mello Mourão, que sustenta o processo de tombamento, em nível estadual, do painel e das edificações do núcleo embrionário do campus, a ideia e os recursos necessários para a instalação do painel devem ser creditados ao senador e colecionador de azulejos Barros Carvalho⁴.

O contato dos artistas com o senador foi intermediado pelo casal Heitor Grillo, diretor da Escola Nacional de Agronomia e responsável pela construção do campus, e Cecília Meireles, escritora. A admiração recíproca entre Cecília e Maria Helena, cumpre assinalar, remonta a 1941 e pode ser aferida em diversas ilustrações e resenhas críticas, sendo também frequente a presença de Meireles nos saraus promovidos na Pensão Internacional, no bairro carioca de Santa Teresa, naquela altura palco de animados debates entre residentes, muitos deles refugiados de guerra, a exemplo de Arpad e Maria Helena, e artistas de diversas faixas etárias e diferentes graus de reconhecimento.

3 Além da Escola Nacional de Agronomia, Murgel assinou o projeto da Escola Agrotécnica Ildelfonso Simões Lopes (atual Colégio Técnico da Universidade Rural CTUR) e supervisionou, com a contribuição de Eduardo da Veiga Soares e José Theodoro da Silva os projetos dos pavilhões executados pela empresa paulista Mário Whately & Cia. In: RUMBELAPAGER, Maria de Lourdes. **Arquitetura Neocolonial**. Seropédica: EDUR, 2005, p. 102.

4 O parecer de Mourão sobre o tombamento do núcleo embrionário do campus da Universidade Rural encontra-se anexado em: MONTEIRO, M.C.; MATTOS, R.P. de; BIASE, T. de; FERRAZ, G.M. dos S. **Inventário de bens imóveis** – ficha sumária da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Km 47 da Rodovia BR-465, antiga estrada Rio/São Paulo. Proc.: E-18/001540/98. Rio de Janeiro: INEPAC; 1998, não paginado.



Figura 1 - Vista aérea do campus em construção, c.1940. **Memórias de Itaguaí**. [em linha]. Itaguaí: s.n. [Consult.: 12/05/2021]. Disponível na Internet: URL <<https://www.facebook.com/memoriasdeitaguaui/photos/1132675883540632>>

Muito distante do ambiente multicultural de Santa Teresa, o campus do CNEPA começava a transformar a paisagem de uma região inóspita e carente de infraestrutura. A adoção de uma expressão arquitetônica a que se convencionou denominar neocolonial atendeu a uma determinação do Ministério da Agricultura Indústria e Comércio, responsável pela implantação do empreendimento. Tal imposição preconizava caracterizar “um típico ‘ambiente rural’, compatível com as atividades desenvolvidas ligadas à agropecuária”. Na avaliação de Cláudio Lima Carlos (2016),

“A relação entre a tradição das atividades agropecuárias e a tradição arquitetônica brasileira conduziu à opção pelo estilo artificialmente construído, no início do século XX, a partir de exemplares de arquiteturas tradicionais civis (rurais e urbanas) e religiosas surgidas no período colonial brasileiro, precisamente no século XVIII”.⁵

O atendimento a tais preceitos se inscreve, portanto, em um esforço para se buscar, nos elementos formais e técnicos do passado, a inspiração para a elaboração de um projeto identificado com as tradições locais, especialmente as do ambiente rural. Ainda que se pese a validade dessas ilações, levando-se em conta o apagamento das ruínas preexistentes no sítio, as proposições lançadas pelo movimento neocolonial despertaram a atenção dos estudiosos para a arquitetura civil, militar e religiosa do período colonial, concedendo-lhe importância e reconhecimento.

5 In: LIMA CARLOS, Cláudio Antônio. Santos. O desafio de conservar a memória projetual e construtiva do campus Seropédica da UFRRJ. **19&20** [em linha]. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan. /jun. 2016, não paginado. [Consult. 13 mai. 2021] Disponível em: URL <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/caslc_ufrj.htm>

Com tal intuito foram organizadas, nas três décadas que precederam a instalação do campus, palestras e organizados concursos de projeto, com anuência da Escola Nacional de Belas Artes e do Instituto de Arquitetos do Brasil⁶. O engenheiro português Ricardo Severo, considerado um dos introdutores do movimento em São Paulo, e o médico pernambucano José Marianno Filho, defensor da arquitetura tradicional e crítico de aerte atuante no Rio de Janeiro, fomentaram a realização de expedições para fins de catalogação de exemplos característicos do período colonial. Inscrevem-se, nesse sentido, as viagens de estudo realizadas na década de 1920 por Ângelo Bruhns a Mariana, por Nestor de Figueiredo a Ouro Preto, por Nereu Sampaio a São João del Rey e a Congonhas do Campo e por José Wash Rodrigues e Lucio Costa a Diamantina.

Apesar dos esforços, consagrou-se nas publicações pioneiras de referência um certo menosprezo em relação às contribuições da arquitetura tradicional brasileira. Philip Goodwin (1943) sequer menciona tal expressão no seminal catálogo *Brazil Builds: architecture new and old*, considerado o primeiro compêndio dedicado à arquitetura brasileira. Carlos Lemos, em *Arquitetura brasileira* (1979), matiza as especificidades do panorama paulista e carioca e enaltece as soluções arquitetônicas de Victor Dubugras, cujos projetos, em sua avaliação, reinventam o neocolonial sem defender “autenticidades e ligações maiores com o passado, fazendo mais um exercício e uma criação através de uma linguagem qualquer, que também poderia ser o ‘art-nouveau’”⁷.

Quatro séculos de arquitetura, de Paulo Santos, originalmente publicado em 1965 e relançado em 1977 e em 1981, propõe uma relação de continuidade entre os movimentos neocolonial e moderno. Henrique Mindlin (1956), no antológico *Modern Architecture in Brazil*, lançado em português tão somente em 1999, e Yves Bruand, em tese acadêmica defendida em 1977 posteriormente transformada no clássico *Arquitetura contemporânea no Brasil*, de 1981, corroboram a visão de Santos. Mindlin (1999) atribui ao neocolonial a retomada de tradições construtivas diretamente relacionadas “às exigências do clima e dos materiais, assim como às necessidades do povo”, servindo assim “de base e de ponto de partida para uma reinterpretação construtiva das necessidades arquitetônicas do Brasil no pós-guerra”.⁸ Bruand (1997), por sua vez, sentencia:

“A arquitetura neocolonial foi o símbolo de uma tomada de consciência nacional, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras. Por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se

6 Segundo Carlos Kessel (1999, p. 83) os concursos abriram oportunidades de trabalho e alimentaram o repertório textual e construído do neocolonial, servindo como balizamento dos discursos do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central dos Arquitetos, criados em 1921, e, posteriormente, do órgão resultante da fusão de ambas as instituições, o Instituto Central de Arquitetos, em 1924. “Entretanto, é preciso notar que a produção e a reprodução de cânones nesse campo localizavam-se majoritariamente numa outra instituição, mais antiga e importante (...): a Escola Nacional de Belas Artes”. In: KESSEL, Carlos. *Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil*. **História Social** [em linha]. Campinas, n. 6, 1999, p. 65-94. [Consult. 15 mai. 2021] Disponível em: URL <<https://ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/179/170>>

7 In: LEMOS, Carlos. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.132.

8 In: MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN: Ministério da Cultura, 1999, p. 25.

numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada”.⁹

Mindlin (1956) e Bruand (1977) reconhecem o estabelecimento de umnexo causal entre o neocolonial e a modernidade brasileira. Não obstante, na avaliação de Mindlin, tal conexão se manifesta tão somente nas obras de Lucio Costa, que recorre à tradição construtiva sem recair no pastiche. Bruand (1997) aprofunda o problema ao assinalar no neocolonial uma excessiva preocupação com o aspeto decorativo, sendo tal juízo determinante para tornar os arquitetos, parafraseando os termos usados pelo crítico, prisioneiros de práticas anacrônicas e fundamentalmente contraditórias.

Marcelo Silveira e William Bittar vislumbram aproximações não ressaltadas pelos primeiros manuais consagrados à modernidade arquitetônica brasileira. Tal constatação, que ultrapassa as correlações entre causa-efeito, constitui o mote do livro *No centro do problema arquitetônico nacional* (2013), cujo título alude ao compêndio *À margem do problema arquitetônico nacional* (1943), que reúne uma série de artigos assinados por José Marianno Filho nas décadas de 1920, 1930 e 1940.

Silveira e Bittar (2013) reconhecem no artigo “Decálogo do arquiteto brasileiro”, que abre o livro de Marianno, a existência de uma série de confluências com as proposições lançadas por Gregori Warchavchik no manifesto “Acerca da arquitetura moderna”, publicado em 1925. Malgrado muitas diferenças, ambos defendem pontos em comum, entre os quais a adoção de princípios construtivos econômicos, baseados na racionalidade construtiva, nos quais o passado é, no entender de Marianno Filho, um “ponto de referência para a obra do presente”, sem, contudo, procurar “imitar na construção algum estilo”, conforme complementa Warchavchik.¹⁰

Maria Lúcia Bressan Pinheiro (2011) salienta a necessidade de se reavaliar o caráter supostamente passadista do neocolonial, frequentemente “considerado uma manifestação anacrônica, uma simples variante efêmera do ecletismo romântico, ou mesmo um modismo passageiro, sem maiores consequências”.¹¹ Também considera que

O estágio atual das pesquisas permite colocá-lo entre os movimentos pioneiros de matizes nacionalistas que mais ampla difusão alcançou entre nós – e isso, tratando-se de uma proposta ancorada na arquitetura, que exige o comprometimento efetivo de recursos significativos para sua concretização, não é pouca coisa.¹²

Carlos Kessel, em *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade* (2008), assinala o peso das interpretações que inscrevem o neocolonial em um processo

9 In: BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 58

10 Apud SILVEIRA, Marcelo; BITTAR, William. p. 92-93. **No centro do problema arquitetônico nacional**: a modernidade e a arquitetura tradicional brasileira. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.

11 In: PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. **Intellèctus** [em linha]. Rio de Janeiro: UERJ, v. X, 2011, p. 2. [Consult. 13 mai. 2021] Disponível em: URL < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/viewFile/27692/19876>>

12 Op. cit., p. 7.

de cunho linear-evolutivo determinado por uma lógica orientada a interpretar o surgimento e a difusão da arquitetura moderna. Entretanto, segundo Kessel,

“Os trabalhos mais recentes, de pesquisa e de análise, refletem uma conjuntura em que se debate o esgotamento dos modelos funcionalistas e racionalistas, no que se refere à produção construída dos arquitetos, e em que se coloca em xeque também a necessidade de reavaliação de todo o arcabouço sobre o qual assenta a história da arquitetura”.¹³

Em que se pese a pertinência e a validade de todas as análises, formuladas para satisfazer as inquietações dos seus autores, em deferentes momentos, não nos compete chegar a qualquer desfecho conclusivo. Nesta perspectiva se inscreve este breve ensaio, que pretende tão somente examinar as interlocuções estabelecidas entre o projeto arquitetônico e o painel de azulejaria, a partir de suas materialidades e temporalidades.

A construção de diálogos

A criação do Centro Nacional de Estudos e Pesquisas Agronômicas (CNEPA) se inscreve em um ambicioso plano de ampliação e organização do ensino agrícola no Brasil, no qual eram previstas cinco instituições de ensino superior e uma escola de nível médio em cada estado da federação. A Escola Nacional de Agricultura seria, portanto, a instituição de referência deste sistema hierárquico e deveria expressar, em seu projeto arquitetônico, a monumentalidade pretendida pela gestão ditatorial de Getúlio Vargas.



Figura 2. Conceção do projeto, s/d., modificado pelo autor (2021). Fonte: MONTEIRO et. al. 1998, n. p.

Conforme menção anterior, coube ao arquiteto Ângelo Murgel e ao paisagista Reynaldo Dierberger plasmar as intenções de seus contratantes. Tais desígnios se concretizam na

13 In: KESSEL, Carlos. **Arquitetura neocolonial no Brasil**: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá, 2008, p. 56.

implantação de um *core* constituído por três pavilhões dispostos simetricamente em torno de uma grande esplanada, transformando o deslocamento na via de ingresso ao campus em um espetáculo de forte impacto visual. Cada um desses pavilhões possui portada de acesso centralizada, elementos decorativos inspirados na arquitetura monástica, planta quadrada e circulação em torno de pátios internos assemelhados a claustros, circundados por galerias sobrepostas e arqueadas, sustentadas por colunas toscanas. As coberturas, em telhado aparente, são adornadas com pináculos e frontões com volutas.

A cerca de quinhentos metros do Pavilhão das Academias, situa-se o prédio de ingresso ao Setor de Alojamentos, cujo projeto arquitetônico é assinado pelo engenheiro-arquiteto Eduardo da Veiga Soares. O edifício, mais conhecido como o prédio da Cooperativa dos Alunos da Universidade Rural (CAUR), caracteriza-se pela composição não simétrica de volumes e por uma certa simplificação dos elementos ornamentais. Nota-se também uma coerência formal entre a disposição dos ambientes em planta baixa e a configuração volumétrica dos volumes, cada um deles nitidamente demarcado pelo desenho das aberturas e pelos telhados de duas e quatro águas, em diferentes alturas. O refeitório, local de instalação do painel *Kilomètre 47*, alinha-se a uma varanda arqueada que percorre o alinhamento frontal do bloco. Na sua porção posterior, tal circulação se transforma em uma marquise coberta direcionada aos cinco pavilhões de alojamento e ao centro desportivo do campus.



Figura 3- Pavilhão 1, 1949. **GuarAntiga**. [em linha]. Rio de Janeiro: s.n. [Consult. 14/06/2021].

Disponível na Internet: URL <https://scontent.flis6-1.fna.fbcdn.net/v/t1.18169-9/13920712_1293527524011904_675853247215960390_n.png?_nc_cat=100&ccb=1-3&_nc_sid=2d5d41&efg=eyJpIjoicj9&_nc_ohc=Q5DMvBKBjogAX-0zXHl&_nc_ht=scontent.flis6-1.fna&oh=2d87eba459d8948a05340ef54814269f&oe=60CBF9F9>



Figura 4 - Vista do prédio da CAUR, s/d. Fonte: ARQUIVO NACIONAL. **Sistema de Informações do Arquivo Nacional**. Fundo BR RJANRIO EH [em linha]. Rio de Janeiro: [Consult. 15/05/2020].

Disponível na Internet: URL

<https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1417699&v_aba=1>



Figura 5 - Vista aérea do Setor de Alojamentos, s/d. **Sueli Domingues Canero** [em linha]. Rio de Janeiro: 21 dez. 2019. [Consult. 26/06/2021]. Disponível na Internet: URL

<<https://www.facebook.com/photo?fbid=3188722071143688&set=g.119797954707019>>

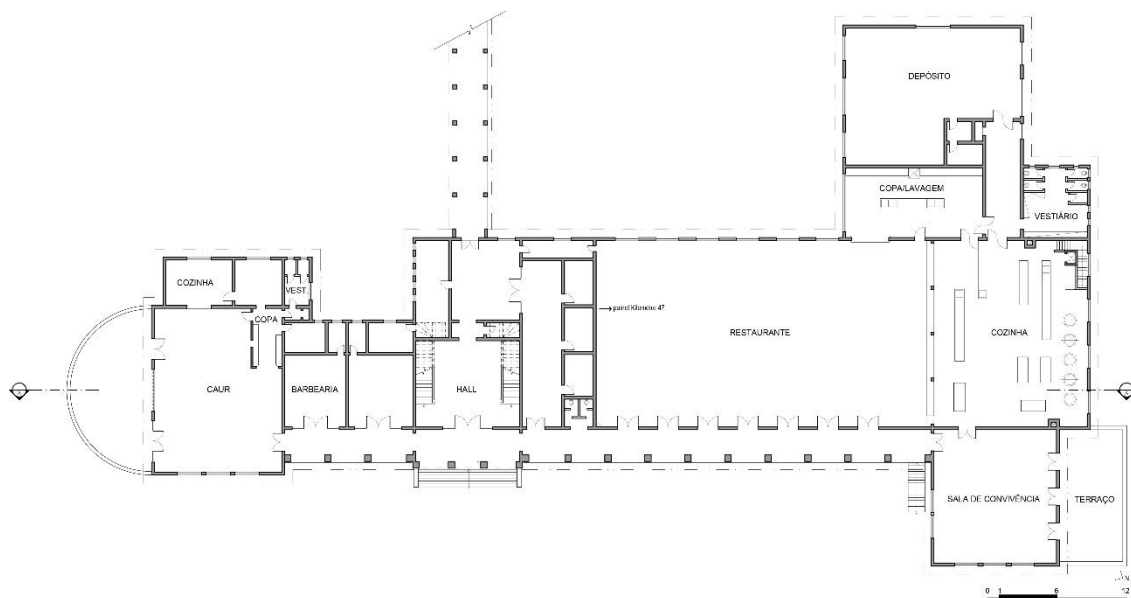


Figura 6 - Pavimento térreo do Prédio da CAUR. Desenho Renan Santana, bolsista PIBIC, 2021.

O acesso dos comensais era feito por uma antessala dotada de balcão e catraca de controle. Uma vez efetuado o registro, ingressava-se no refeitório por meio de uma porta situada em uma das extremidades da parede de sustentação do painel. Esta face corresponde a uma das laterais do salão, que possui conformação retangular de cerca de 460 metros quadrados – 16 x 29 metros – livres de pilares e pé direito de 4,40 metros.



Figura 7- Vista interna do refeitório, s./d. CALDERINI, Luiz. Os painéis da artista Maria Helena Vieira da Silva na sala de estudos da UFRRJ em Seropédica. **Seropédica Online** [em linha]. Seropédica: 02 jul. 2019. [Consult. 15/05/2020]. Disponível na Internet: URL <<https://www.seropedicaonline.com/ufrrj/os-painéis-de-azulejos-da-artista-maria-helena-vieira-da-silva-da-sala-de-estudos-da-ufrrj-em-seropedica/>>



Figura 8 - Panorama do conjunto, indicativa da atual etapa dos trabalhos de conservação do painel. Ressalte-se que, das oito partes que compõem a obra, cinco já foram restauradas e assentadas e três serão em breve recolocadas. Fotografia do autor, março de 2021.

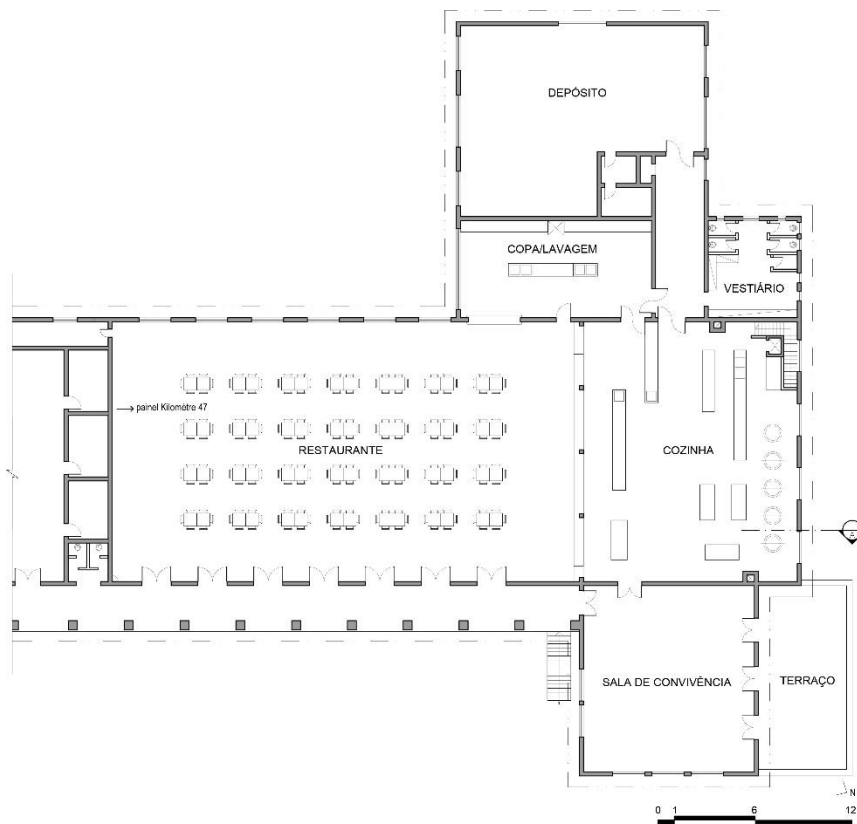


Figura 9 - Planta baixa do refeitório. Desenho Renan Santana, bolsista PIBIC, 2021.



Figura 10 - Elevação frontal do Prédio da CAUR. Desenho Renan Santana, bolsista PIBIC, 2021.

Na face voltada para a fachada frontal do edifício, sete portas-balcão duplas de 1,80 x 3,00 metros distribuem-se em intervalos regulares, protegidas por uma varanda coberta de circulação. Na face diametralmente oposta, seis janelas-guilhotina de 2,00 x 2,20 metros seguem o mesmo alinhamento das portas-balcão, garantindo satisfatórias condições de iluminação e ventilação naturais. As janelas voltam-se para um pátio parcialmente delimitado pela extensão da marquise de conexão com os alojamentos, sem com isso gerar qualquer sensação de confinamento.



Figura 11 -Vista interna do antigo refeitório, c. 1948. **Memórias da UFRRJ**. [em linha]. Seropédica: s.n. [Consult. 15/05/2020]. Disponível na Internet: URL <<http://memoriasufrj.blogspot.com/p/fotos.html>>

Conforme atestam os registros de época, a configuração inicial de leiaute do salão acomodava quatro fileiras de sete mesas, cada uma com capacidade para seis pessoas, totalizando 168 lugares. Mesas e cadeiras foram – com alguma probabilidade – concebidas por Eugênio Sigaud, que também assinou a ornamentação da fachada, do hall de entrada e do auditório situados na reitoria. Três feixes de luminárias pendentes de vidro leitoso, aparentemente produzidas industrialmente, supriam as necessidades de iluminação do refeitório.



Figura 12 - Estudo para mobiliário, sem autoria, s.d. Fonte: acervo LABDOC/UFRRJ



Figura 13 - Vista interna do antigo refeitório, c. 1948. **Memórias da UFRRJ**. [em linha]. Seropédica: s.n. [Consult. 15/05/2020]. Disponível na Internet: URL <<http://memoriasufrj.blogspot.com/p/fotos.html>>

O painel, instalado em uma das laterais do refeitório, distribui-se entre oito partes estruturadas por um quadro central que exibe uma cena de colheita de laranjas. Os painéis secundários se subdividem entre seis recortes de dimensões variadas, dispostos em pares simétricos, e um medalhão solto que arremata uma porta de acesso situada na extremidade direita da parede. Neles são apresentadas cenas de trabalho no campo, aves, pássaros, peixes e uma rosa dos ventos antropomorfizada.

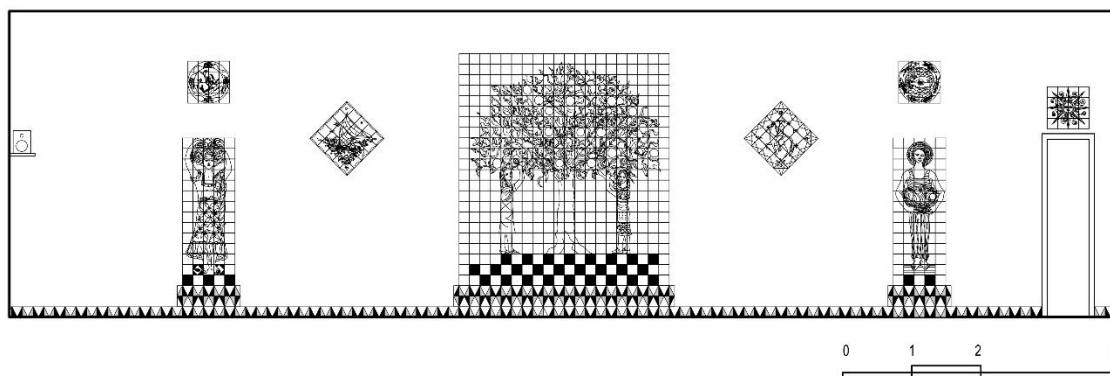


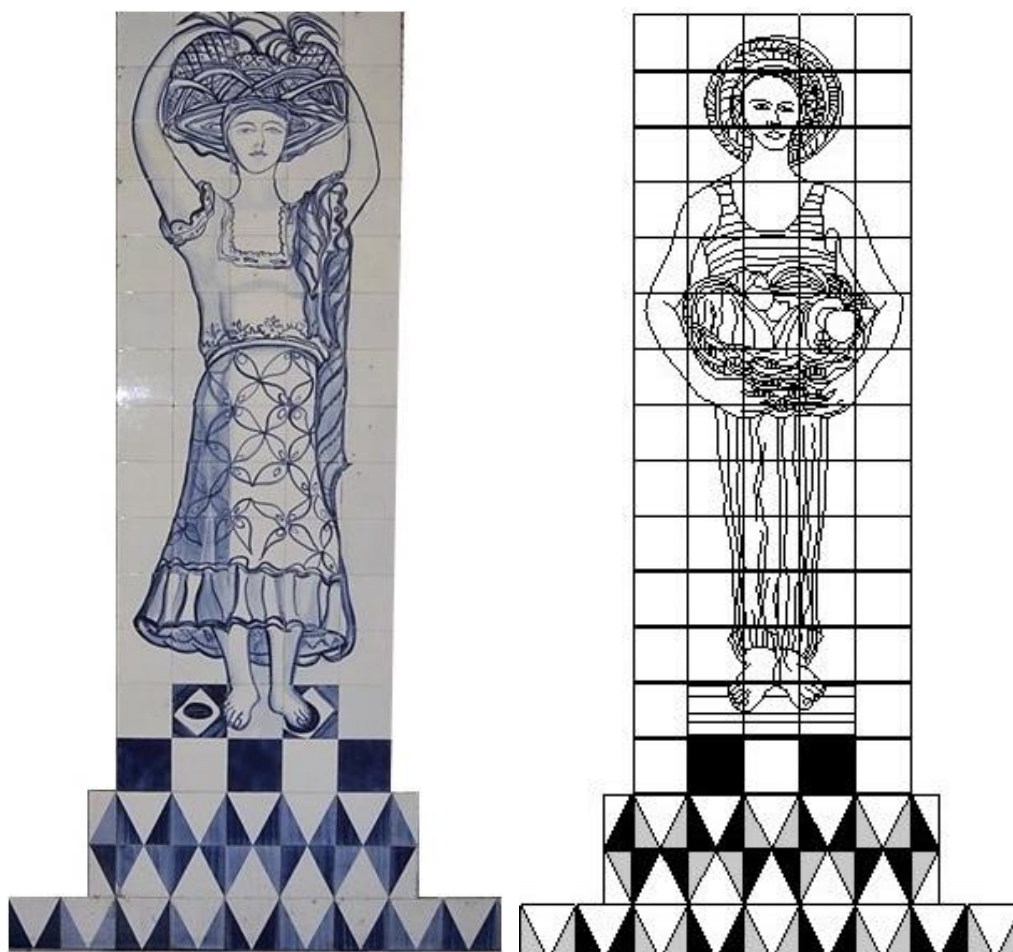
Figura 14 - Elevação do painel. Desenho Renan Santana, bolsista PIBIC, 2021



Figura 15 - A colheita – quadro central do painel. Fotomontagem Helio Herbst, março de 2021.

O módulo central possui 440 azulejos distribuídos em 22 fiadas de 20 unidades alinhadas horizontalmente, criando um campo retangular de 303,8 x 334,2 centímetros, cujo eixo central coincide com a metade da largura da parede que lhe dá suporte. O quadro, não emoldurado por frisos (frações retangulares de azulejos), cercaduras (moldura formada por um azulejo inteiro) e barras (obtidas por duas fiadas de azulejos)¹⁴ nas laterais e na aresta superior, apresenta uma laranjeira carregada de frutos e, sob sua copa, duas colhedoras simetricamente dispostas à esquerda e à direita do tronco, não por acaso disposto no eixo central da composição.

14 Segundo nomenclatura proposta por João Miguel dos Santos Simões. In: BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil**: séculos XVII, XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio, 1955.



Figuras 16 e 17 - Camponeses. Fotografia Helio Herbst e desenho Renan Santana, 2021

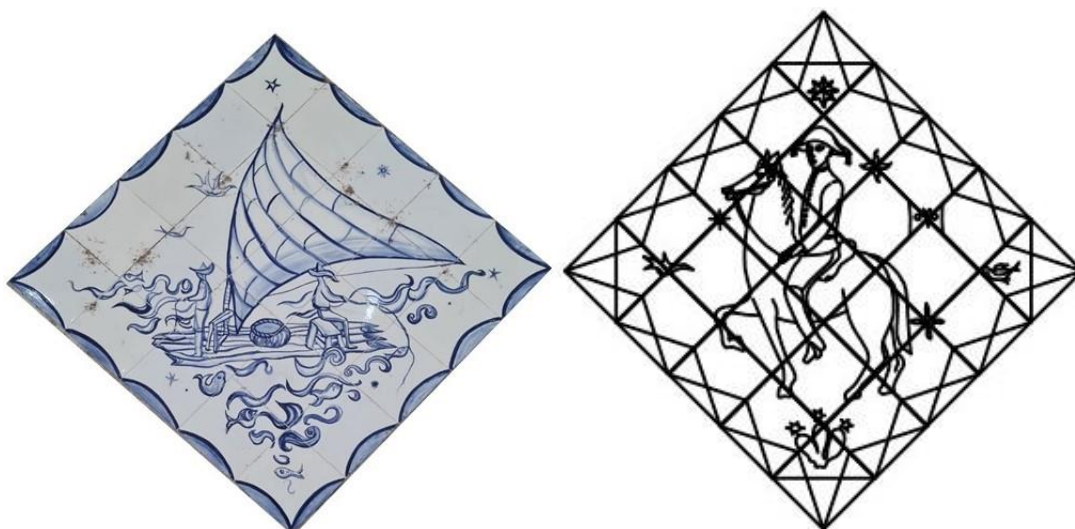
À esquerda e à direita do módulo central são apresentados camponeses que, orgulhosamente, exibem os frutos do seu trabalho. A figura feminina encontra-se à esquerda e suporta sobre a cabeça um cesto carregado de abacaxis. A figura masculina ocupa um quadro posicionado à direita e exhibe um cesto carregado de frutas e vegetais. Ambos são compostos por 70 azulejos distribuídos em 14 fiadas de cinco unidades alinhadas horizontalmente, configurando campos retangulares de 75,8 x 212,6 centímetros não delimitados nas laterais e na porção superior por frisos, cercaduras ou barras. A sensação de verticalidade é reforçada, na figura masculina, pela estampa da calça listrada; na figura feminina pelo traçado longilíneo do tronco e pela inserção de um xale que pende sobre o seu ombro.

As dimensões de ambas as personagens, muito próximas da escala natural dos visitantes do refeitório, remetem às antigas figuras de convite, usadas com frequência na azulejaria portuguesa dos séculos XVIII e XIX (SIMOES, 1980). Tal como sugere a própria denominação do termo, a inserção dos quadros pode ser vista como um atrativo de ingresso para quem se desloca na circulação avarandada defronte ao refeitório.



Figuras 18 e 19 - Medalhões aves e peixes. Fotografias Helio Herbst, março de 2021.

Acima das figuras dos camponeses se inscrevem, simetricamente, dois quadros compostos por 16 azulejos que configuram quadrados de 60,6 centímetros de lado. O campo sobreposto à camponesa exibe dois papagaios no centro de um medalhão emoldurado com flores e folhas. O campo sobreposto ao camponês exibe um peixe enquadrado em uma moldura circular preenchida com seis peixes.



Figuras 20 e 21 - Jangadeiros e cangaceiro. Fotografia Helio Herbst e desenho Renan Santana, 2021.

Entre as figuras de convite e o painel central são dispostos dois campos assentados na diagonal, compostos por 25 azulejos que criam quadrados de 75,8 centímetros de lado. O campo da esquerda é emoldurado por uma borda ondulada assemelhada a um friso. No interior desta margem são apresentados dois pescadores em uma embarcação rudimentar, acompanhados por aves e peixes. Com igual formato e disposição simétrica em relação ao quadro central se apresenta mais uma cena de trabalho – um cavaleiro ladeado por folhagens, pássaros e borboleta, emoldurados por linhas retilíneas entrecruzadas. Ambos os quadros parecem exaltar o ambiente rural nordestino, evidenciado pelo desenho da jangada, pela vestimenta do paladino e pela presença de um cactus sob a figura do cavalo.



Figura 22 - Rosa dos ventos. Desenho Renan Santana, 2021.

Por fim, acima de uma das portas de acesso ao salão, é inscrito um campo constituído por dezasseis azulejos que formam um quadrado de 60,6 de lado. A composição exhibe uma rosa dos ventos antropomorfizada, com sobranceiras, pálpebras, olhos e boca. Em torno deste rosto estilizado são dispostos oito triângulos isósceles que indicam os pontos cardeais – Norte (N), Sul (S), Leste (L) e Oeste (W) e os pontos colaterais – Nordeste (NE), Sudeste (SE), Sudoeste (SW), Noroeste (NW). Entre os pontos cardeais e colaterais são acrescentados arabescos que, muito além de aludir a raios solares, estabelecem uma interlocução com elementos apresentados em outras partes do painel.

Os módulos são conectados na base por uma fiada de azulejos que, além de servir de rodapé, contorna todas as portas-balcão e janelas do salão, funcionando como cercadura. Tal percepção de unidade é certamente favorecida pela disposição simétrica das partes e pelo ritmo das pinceladas que criam flores, folhas, galhos, cestos e corpos e que garantem suavidade e leveza às ondas do mar e aos cabelos, tecidos, rendas e estampas.

O tratamento cromático também contribui para harmonizar as oito partes do painel, sendo identificadas algumas tonalidades de branco e ocre no fundo da composição. As pinceladas exibem diversas tonalidades de azul, obtidas a partir da diluição do pigmento produzido à base de cobalto, o que simbolicamente remete ao padrão monocromático da azulejaria tradicional portuguesa dos séculos XVII e XVIII (SIMÕES, 1980).

A simplificação das figuras também constitui um procedimento digno de nota, não apenas por conferir coesão ao conjunto, mas principalmente por imprimir um aspeto de espontaneidade. Tal resultado é obtido mediante calculada geometrização das partes em relação ao todo, de tal modo a aproximar as personagens figuradas dos elementos geométricos presentes no embasamento, que funcionam como uma cercadura do painel e do próprio espaço arquitetónico.

Em tal estratégia, Vieira da Silva concede primazia ao traço que, para além de uma aparentemente despretenção, constrói uma trama emaranhada, na qual até mesmo os arabescos e bordados dos vestidos das personagens dialogam com o desenho dos insetos, das aves e das folhas da laranjeira.

Na avaliação da própria artista, a frontalidade das figuras estabelece correlações imprevistas com iluminuras orientais, posto que a conceção da obra foi orientada com propósito diverso – exaltar a produção de laranjas, principal produto de exportação da região, a Baixada Fluminense:

“No Brasil, durante a guerra, fizemos um grande painel decorativo, em cerâmica. O assunto inspira-se, de certo modo, num motivo oriental: uma laranjeira – o Brasil é a terra das laranjas – e de cada lado um personagem simétrico. Pássaros e borboletas voavam à roda da árvore; era um motivo hierático, raparigas apanhavam os frutos. Só depois de o realizarmos é que nos apercebemos de que nos havíamos inspirado num motivo oriental! Não tínhamos copiado”. (VIEIRA apud PHILIPPE, 1995, p. 54)

De todo modo, a realização do painel nos anos de exílio assinala, em Vieira da Silva, o aprendizado de uma técnica até então inexplorada. Além disso, constitui oportunidade singular para refletir sobre as tradições de azulejaria lusitanas e sobre as suas próprias memórias, curiosamente solicitadas no instante em que o solo pátrio, Portugal, ou o de escolha, a França, lhe faltavam.

Kilomètre 47, assim observado, regista poeticamente as tragédias do mundo, convocando uma atitude oposta à autocomiseração. No plano simbólico, uma exaltação ao trabalho, uma ode à simplicidade do campo, um voto de confiança no futuro. Em termos práticos, sua realização solicitou a colaboração de Arpad Szenes e de Eros Gonçalves, além da provável colaboração do casal de ceramistas Anna e Adolpho Mandescher no processo de queima dos azulejos, conforme defende Eliana Mello (2011, p. 68).

Por outro lado, com base na observação das pranchas originais do projeto arquitetónico pertencentes ao Laboratório de Documentação da UFRRJ, talvez seja possível supor interlocuções entre Vieira da Silva e a equipe coordenada por Eduardo da Veiga Soares. Nelas é possível reconhecer esforços para se ajustar as medidas das aberturas à modulação dos padrões gráficos das cercaduras dos passa-pratos, portas e janelas – isso sem mencionar a distribuição simétrica das oito partes do painel na parede que lhe dá suporte.

Em função de tais agenciamentos, não seria apressado afirmar que o painel de azulejaria dialoga com o espaço construído, causando a impressão de ter sido concebido em processo colaborativo entre o arquiteto e a artista, pautando-se por uma calculada geometrização das partes e por uma certa simplificação no registo dos elementos figurativos, coerentes com a austeridade do tratamento ornamental do edifício¹⁵.

15 Em etapa posterior, condicionada à reabertura dos arquivos da Universidade, pretende-se aprofundar os debates acerca da possível interlocução entre Vieira da Silva e os arquitetos responsáveis pela elaboração do projeto arquitetónico. Também será de grande valia ampliar as análises sobre os embates entre figuração e abstração, levando-se em conta os aportes conceituais de Henri Focillon em **A vida das formas** (2016 [1934]) e as contribuições formuladas por Jurgis Baltrusaitis em **Le Moyen Age fantastique** (2009 [1955]).

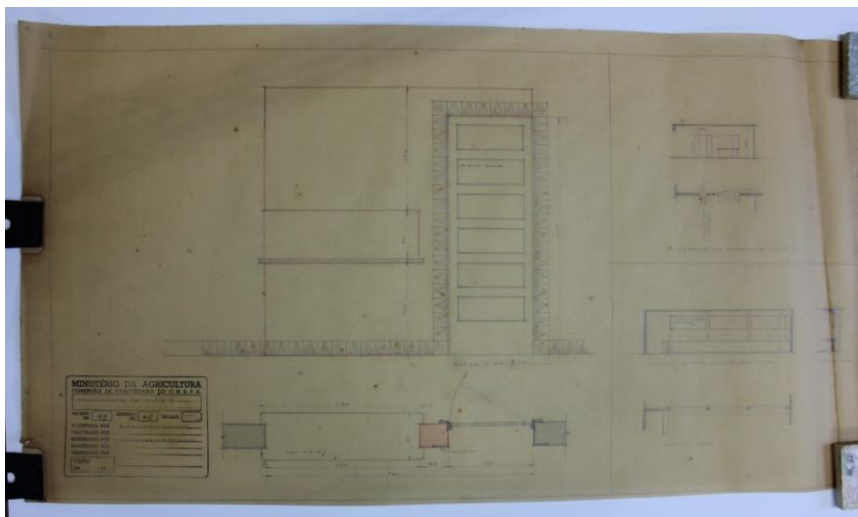


Figura 23 - Estudo para inserção de passa-pratos, 1943 c. Fonte. LABDOC/UFRRJ



Figura 24 - Configuração do refeitório com substituição do mobiliário, anos 1960. Ao fundo é possível reconhecer as cercaduras que contornavam as janelas e o passa-pratos que conectava o salão ao setor de lavagem. Autoria desconhecida, s.d.. Fonte. GOOGLE. **Arquivo dos álbuns:** Universidade Rural. [em linha]. [s.l.]: 01 mar. 2008. [Consult. 15 mai. 2021]. Disponível em: URL

<https://get.google.com/albumarchive/112782065955255234219/album/AF1QipM1z4kBg6xMPopFCHf15_bOV90WwmXmqIKR2i8E/AF1QipObyWJEmQ2MC2EqW9mapZjPR4FpeyXctTGzso->

A construção das narrativas e reflexões a prolongar

A azulejaria constitui uma importante referência da cultura ibérica e, como tal, merece ser considerada como elemento fundamental para o estabelecimento da sua identidade arquitetónica, em diferentes períodos da história. No Brasil, seu uso em painéis, nos primeiros séculos de colonização, acompanhou os parâmetros vigentes na metrópole. Mas não tardou para que os construtores reconhecessem as benesses de sua utilização

no recobrimento de fachadas, como elemento de proteção a intempéries,¹⁶ antecipando uma prática que, em Portugal, no século XIX, assumiria ares de ostentação burguesa.¹⁷

Nas primeiras décadas do século XX, as campanhas em prol da valorização da arquitetura tradicional estimularam o emprego dos painéis de azulejaria, prática que havia sido posta em desuso com a primazia do ecletismo nas últimas décadas de 1800. Em tal atitude revisionista se inscreve a ação colaborativa entre arquitetos e artistas, no Brasil e em Portugal, interessados em criar de projetos inspirados nos preceitos da *Gesamtkunstwerk* – obra de arte total. Assim podem ser interpretadas, entre outras, as parcerias entre o artista José Wasth Rodrigues e o arquiteto Victor Dubugras nos monumentos comemorativos ao centenário da independência brasileira, ao longo do Caminho do Mar, entre São Paulo e a Baixada Santista.

Malgrado o incontestável valor dos exemplos mencionados, a historiografia da arquitetura brasileira parece conceder à modernidade a primazia pela recuperação do uso de painéis como elemento distintivo da produção local. Em tal construção narrativa, reiterada como um cânon em diferentes compêndios,¹⁸ subsiste a ideia de que a arquitetura moderna brasileira é peculiar por assimilar racionalidade e tradição construtiva – uma proposição falaciosa, na medida em que desconsidera a produção do continente africano e no sudeste asiático.¹⁹

Parece-nos plausível reconhecer em *Kilomètre 47*, cuja execução é praticamente contemporânea aos painéis do Ministério da Educação e Saúde, uma articulação com a espacialidade do refeitório estudantil – ainda que a formulação do Setor de Alojamento do campus anteceda em alguns anos a encomenda do painel.²⁰ Corroborando, neste sentido, a adoção de princípios compositivos comuns, estruturados pela articulação de elementos geométricos simples – círculos, triângulos, quadrados e retângulos.

16 De acordo com Mário Barata (1955, p. 21), no século XVII reconheceu-se no Brasil que os revestimentos cerâmicos tinham qualidades mecânicas capazes de garantir proteção eficaz contra as intempéries. BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio; 1955.

17 De acordo com Alexandre Pais et. al. (2012), para se compreender tal fenômeno há que se “considerar o papel desempenhado pelos chamados ‘torna-viagem’, portugueses que haviam feito fortuna no Brasil e que regressaram a Portugal [após a independência do Brasil] com novos hábitos e gostos que conduziram a modas diversas da terra de origem e na qual alguns ceramógrafos têm visto a introdução da azulejaria nas fachadas, com predomínio no Norte do País”. PAIS, Alexandre; MIMOSO, João Manuel; CAMPELO, Joana. As primeiras fachadas azulejadas de Lisboa. **Anais do Congresso Azulejar 2012**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012. [Consult. 15 mai. 2021]. Disponível em: URL: <<http://azulejos.inec.pt/AzuRe/links/01%20Primeiras%20fachadas%20azulejadas.pdf>>

18 Corroboramos as constatações feitas por Ruth Verde Zein (2020) sobre as dificuldades de se desconstruir as tramas narrativas que passam despercebidas entre diferentes gerações de estudiosos da modernidade brasileira.

19 São emblemáticos os esforços empreendidos por Pedro Guedes e William Curtis para conceder atenção a produções eclipsadas pela historiografia hegemônica. Neste sentido podem ser vistos diversos estudos sobre a produção de arquitetos das mais variadas procedências na Argélia, Índia, Birmânia e Singapura, apenas para citar alguns países.

20 Tal hipótese se assenta em editais de licitação para tomada de preços para a construção das edificações que compõem o setor de alojamento publicados no *Diário Oficial da União*.

No plano simbólico, o painel de Vieira da Silva estabelece algumas afinidades com o projeto de Eduardo da Veiga Soares, desde que se considere as diferentes expectativas lançadas pelas propostas: de um lado, a necessidade de se adequar arquitetonicamente o setor residencial estudantil com os edifícios que constituem o núcleo administrativo do campus; de outro, uma maior liberdade de composição artística, o que de nenhum modo deve ser confundido com ausência de propósitos.

Vieira da Silva soube aproveitar a encomenda para oferecer muito além de um tema apropriado a um centro de investigações agrícolas. Condensou na superfície as tradições lusitanas, homenageou as mulheres, a simplicidade do trabalho do campo, deslocando o foco para os vencidos da história. Soube articular o seu ideário com a expressão arquitetónica do edifício, ao mesmo tempo em que conseguiu criar uma ambientação envolvente, recobrando pequenas partes dos planos internos do salão.

De modo igualmente calculado, mas paradoxalmente inconsciente, estabeleceu uma interlocução com a temporalidade evocada pelo conjunto edificado, igualmente refratário aos encantamentos louvados pela industrialização, tão bem plasmados na arquitetura racional-funcionalista. Talvez seja possível reconhecer no painel de azulejaria um gesto romântico e subversivo, que renega a linearidade do tempo para se apropriar de uma reminiscência – tal como sugere o jovem Walter Benjamin ao vislumbrar na tradição uma possibilidade de redenção aos malefícios da mecanização imposta pela transformação dos seres humanos em “máquinas de trabalho”.²¹

Em tal conceção, enuncia-se no painel uma dimensão utópica, capaz de restituir a confiança no trabalho e na possibilidade de construção de um futuro mais igualitário. Assim podem ser vistos os frutos de uma grande árvore que protege e alimenta diferentes gerações, em um tempo cíclico, não linear, descontínuo, que desconhece a lógica imposta pela marcação linear dos calendários, compreendido como um tempo homogêneo e vazio.

Em tal viés interpretativo, o painel estabelece a defesa de uma descontinuidade do tempo que rompe a cadeia da causalidade e o determinismo da visão positivista da história. Neste tempo-do-agora (*Jetztzeit*) benjaminiano, o presente se apresenta carregado de temporalidades entrecruzadas, nas quais o passado e o futuro se fundem, plenos de atualidade, desde que se tenha presença de espírito ou consciência para se reconhecer a oportunidade de “explodir o *continuum* da história”.²²

Por agora, interessa-nos deixar algumas proposições em aberto, para que em ocasião futura possamos tecer novas reflexões sobre o painel, tendo como base os documentos ainda não processados e as indagações para as quais tais testemunhos não apresentam respostas. Em tal perspectiva de investigação será de grande valia recorrer aos preceitos formulados por Francis Frascina em [Im]possible counter archives.(2020)

21 Na avaliação de Michael Löwy (2005, p. 20), o ataque à ideologia do progresso, em Benjamin, não se faz em nome do conservadorismo passadista, mas da revolução. Justamente neste ponto se estabelece uma profunda diferença em relação aos anseios pretendidos pela construção do campus universitário, muito embora pareça estar presente no ideário de Vieira da Silva.

22 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, tese XV, p. 230.

Nestes desdobramentos do presente ensaio, pretende-se ampliar as discussões acerca dos conteúdos simbólicos do painel e suas possíveis correlações com as narrativas consagradas pela historiografia da modernidade arquitetônica brasileira, conforme indicações enunciadas por Ruth Verde Zein no artigo “O vazio significativo do cânon” (2021).

Bibliografia

ANDRÉ, Paula. Arquiteturas e cidades devoradas entre Portugal e o Brasil. **Arquitextos** [em linha]. São Paulo, ano 13, n. 148-00, Vitruvius, 2012. [Consult. 13 mai. 2021] Disponível em: URL <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/13.148/4501>>

ARAÚJO, Regina Célia Lopes. **A universidade no contexto urbano**: as representações presentes na relação socioespacial entre a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e a cidade de Seropédica. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. Tese de doutoramento em Planejamento Urbano e Regional apresentada ao IPPUR/UFRJ.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Le Moyen Age fantastique**: antiquités et exotismes dans l'art gothique. Paris: Flammarion, 2009 [1955].

BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil**: séculos XVII, XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Editora Jornal do Commercio; 1955.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura 3ª ed. São Paulo: Brasiliense; 1987.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999 [1977].

FOCILLON, Henri. **A vida das formas** – seguido de O elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 2016 [1934].

FRASCINA, Francis. [Im]possible counter archives. **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia** [em linha]. Madrid, 2020. [Consult. 26 jun. 2021] Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y-602pNIPP8>>

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds**: architecture new an old 1652-1942. New York: MoMA, 1943.

KESSEL, Carlos. **Arquitetura neocolonial no Brasil**: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá, 2008.

KESSEL, Carlos. Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil. **História Social** [em linha]. Campinas, n. 6, 1999, p. 65-94. [Consult. 15 mai. 2021] Disponível em: URL <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/179/170>>

LEMOS, Carlos. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LIMA CARLOS, Cláudio Antonio Santos. O desafio de conservar a memória projetual e construtiva do campus Seropédica da UFRRJ. **19&20** [em linha]. Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan. /jun. 2016. [Consult. 13 mai. 2021] Disponível em: URL <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/caslc_ufrj.htm>

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo; 2005.

MELLO, Eliana Ursine da Cunha. **O panorama do patrimônio azulejar contemporâneo brasileiro visto através do seu inventário**: do século XX ao século XXI. 2015. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. Dissertação de mestrado em Artes apresentada à EBA/UFMG.

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN: Ministério da Cultura, 1999 [1956].

MONTEIRO, M.C.; MATTOS, R.P. de; BIASE, T. de; FERRAZ, G.M. dos S. **Inventário de bens imóveis** – ficha sumária da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – Km 47 da Rodovia BR-465, antiga estrada Rio/São Paulo. Proc.: E-18/001540/98. Rio de Janeiro: INEPAC; 1998.

PAIS, Alexandre; MIMOSO, João Manuel; CAMPELO, Joana. As primeiras fachadas azulejadas de Lisboa. **Anais do Congresso Azulejar 2012**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012. [Consult. 15 mai. 2021]. Disponível em: URL <<http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/01%20Primeiras%20fachadas%20azulejadas.pdf>>

PHILIPPE, Anne. **O fulgor da luz**: conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Lisboa: Rolim: Fundação Arpad Szenes e Vieira da Silva; 1995 [1978].

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. **Intellectus** [em linha]. Rio de Janeiro: UERJ, v. X, 2011. [Consult. 13 mai. 2021] Disponível em: URL <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/viewFile/27692/19876>>

RUMBELAPAGER, Maria de Lourdes. **Arquitetura neocolonial**. Seropédica: EDUR, 2005

SANTOS, Paulo Ferreira. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981 [1965].

SIMÕES, João Miguel dos Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil**: 1500-1822. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; 1965.

SILVEIRA, Marcelo; BITTAR William. **No centro do problema arquitetônico nacional**: a modernidade e a arquitetura tradicional brasileira. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.

ZEIN, Ruth Verde. O vazio significativo do cânon. **Vírus** [em linha]. São Carlos, n. 20, jul. 2020. [Consult. 1 mar. 2021] Disponível em: URL
<<http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=en>>