

**ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE: O PAINEL *KILOMÈTRE 47*, DE MARIA
HELENA VIEIRA DA SILVA**

***BETWEEN TRADITION AND MODERNITY: THE KILOMÈTRE 47 PANEL BY
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA***

Helio Herbst¹

Paula André²

Resumo

Este artigo versa sobre o painel de azulejos *Kilomètre 47*, elaborado por Maria Helena Vieira da Silva em 1943, durante seu exílio no Rio de Janeiro. Encomendado para compor o refeitório da Universidade Rural, criada na ditadura estado-novista, o painel é composto por oito quadros que glorificam o trabalho e a fertilidade do campo. Observado à luz do conceito de *sintoma*, na acepção de Georges Didi-Huberman, o ensaio objetiva examinar as interlocuções do imaginário da arte não-erudita, brasileira e lusitana, para a caracterização das personagens presentes no painel, sobretudo agricultores e pescadores, valendo-se da análise, pelo método exploratório, da documentação pertencente à Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, em Lisboa, e ao Comité Arpad Szenes - Vieira da Silva, em Paris, além da seleção de iconografia coletada em publicações referenciais sobre a cultura popular lusitana. Com base no processamento deste arcabouço, não seria impertinente afirmar que *Kilomètre 47* expurga as angústias de um desterro forçado, exaltando o encontro da artista com suas memórias e valores coletivos, em uma edificação que dialoga com a tradição e com a modernidade.

Palavras-chave: arte mural; painel de azulejos; Vieira da Silva; Universidade Rural.

Abstract

This article is about the *Kilomètre 47* tile panel, created by Maria Helena Vieira da Silva in 1943, during her exile in Rio de Janeiro. Commissioned to compose the refectory of the Rural University, created during the Estado Novo dictatorship, the panel is composed of eight parts that glorify the work and fertility of the countryside. Observed in the light of the concept of symptom, in the sense of Georges Didi-Huberman, the essay aims to examine the interlocutions of the imaginary of non-erudite, Brazilian and Portuguese art, for the characterization of the characters present in the panel, especially farmers and fishermen, taking into account the analysis, through the exploratory method, of the documentation belonging to the Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, in Lisbon, and to the Comité Arpad Szenes - Vieira da Silva, in Paris, in addition to the selection of iconography collected in reference publications on Portuguese popular culture. Based on the processing of this framework, it would not be impertinent to state that *Kilomètre 47* purges the anguish of a forced exile, exalting the artist's encounter with her memories and collective values, in a building that dialogues with tradition and modernity.

Keywords: mural art; tile panel; Vieira da Silva; Rural University.

¹ Professor Doutor, UFRRJ, Departamento de Arquitetura e Urbanismo / Pesquisador PROARQ FAU/UFRRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. helioherbst@ufrj.com; ORCID 0000-0003-2274-840X

² Professora Doutora, ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Lisboa, Portugal. paula.andre@iscte-iul.pt; ORCID: 0000-0002-9322-5510

1. Introdução

Antes de iniciar a análise da significação do painel *Kilomètre 47*, objeto central deste artigo, à luz de conceitos formulados por Georges Didi-Huberman, faz-se necessário problematizar o contexto de implantação da Universidade Rural, local de instalação da obra azulejar. Com o mesmo intento são assinalados nos tópicos subsequentes os debates acerca do projeto arquitetônico e urbanístico do novo campus universitário e as circunstâncias que motivaram o exílio da artista luso-francesa para o Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial.

Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1937. A promulgação de uma nova carta constitucional, pautada pela centralização do poder político e pela organização antiliberal da economia, demarcou o início do Estado Novo no Brasil (1937-1945). O intento corporativista, fortalecido com o golpe, assegurou ao presidente Getúlio Vargas a afirmação de uma concepção totalitária, autoritária, nacionalista, estatizante e corporativista, entre as quais se inscrevem as gestões de Adolf Hitler, Benito Mussolini e António Salazar, em pleno exercício naquela data.³

Visando transformar o meio rural, o Estado intensificou suas ações em relação às condições de financiamento e posse da terra. Tais prerrogativas também nortearam a instalação de centros de prática agrícola e a construção de casas para colonos nos núcleos de São Bento e Santa Cruz, situados na Baixada Fluminense. (BRASIL, 1945, p.10).

A criação do Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agronômicas (CNEPA), em 1938, alterou a oferta de cursos oferecidos pelo Ministério da Agricultura.⁴ As atividades da Escola Nacional de Veterinária (ENV) mantiveram-se diretamente subordinadas ao dirigente da pasta. A Escola Nacional de Agronomia (ENA), por sua vez, integrou-se ao CNEPA, que passou a gerenciar os Institutos de Química Agrícola, Experimentação Agrícola e Ecologia Agrícola, além dos Cursos de Aperfeiçoamento e Especialização, iniciados em 1939, e as atividades do Laboratório Central de Enologia, efetivadas no ano seguinte. (BRASIL, 1945, p.9).

Em 1943, a fundação da Universidade Rural motivou uma nova recomposição dos núcleos de ensino e pesquisa ligados ao Ministério da Agricultura. O núcleo de ensino assumiu a gestão da ENA e da ENV, do Serviço Escolar, do Serviço de Desportos e dos Cursos de Aperfeiçoamento, Especialização e Extensão, considerados como unidades autônomas da estrutura universitária. O núcleo de pesquisa também passou por mudanças, sendo formalizado o Serviço Nacional de Pesquisas Agronômicas, responsável pelos Institutos Agronômicos do Norte, Oeste, Sul e Nordeste.⁵

Caberia ao CNEPA centralizar as atividades relacionadas às questões agropastoris, de modo a conferir à unidade-sede, implantada nos arredores do Rio de Janeiro, uma magnitude

³ “Experiências semelhantes estavam em curso na Europa: Hitler estava no poder na Alemanha, Mussolini na Itália e Salazar em Portugal. Aliás, desde o final da I Guerra Mundial, o modelo liberal clássico de organização da sociedade vinha sendo questionado em detrimento de concepções totalitárias, autoritárias, nacionalistas, estatizantes e corporativistas”. (PANDOLFI, 1999, p. 10).

⁴ As origines da Escola Superior de Agronomia e Medicina Veterinária remontam a 1910, ano de publicação do Decreto-Lei 8.319, que estabeleceu as bases fundamentais do ensino agropecuário no Brasil. A instituição, originalmente sediada no palácio do Duque de Saxe, no bairro do Maracanã, foi transferida em 1918 para Niterói e, em 1927, para a Praia Vermelha, onde permaneceu até a inauguração do campus-sede da Universidade Rural, em 1947. (FROES, 2000, p.54-72).

⁵ Pode-se considerar os mencionados Institutos Agronômicos os embriões da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), criada em 1972. Para maiores informações, consultar: EMBRAPA. **História da Embrapa**. Disponível em: <https://www.embrapa.br/memoria-embrapa/a-embrapa>. Acesso em: 20 set. 2022.

compatível com o padrão referencial a ser exercido pela instituição. Nas palavras do ministro Apolônio Sales, a iniciativa haveria de ser uma “bússola” capaz de indicar “o roteiro a seguir e o caminho a palmilhar”. (O PRESIDENTE, 1943, p.3)

2. Uma Sede Para o CNEPA

A construção de um campus monumental, sem paralelos no território brasileiro, deveria expressar a liderança do CNEPA. A escolha de uma parcela de 5.000 hectares da antiga Imperial Fazenda de Santa Cruz contribuiu para satisfazer tal prerrogativa, fato explorado à exaustão desde o início de sua implantação, em 1938.⁶ Talvez se possa inferir que a extensão do terreno, até o presente momento não ultrapassada por nenhuma outra instituição universitária brasileira, contribuiu para refutar os argumentos contrários à instalação do CNEPA a 75 quilômetros do centro da então Capital Federal.

É também plausível apontar duas preexistências que possivelmente favoreceram a escolha. A primeira delas remonta à antiga sesmaria de Cristóvão Monteiro, posteriormente ampliada e transformada, por iniciativa da Companhia de Jesus, na Fazenda de Santa Cruz, considerado o maior complexo agropastoril do século XVIII. (PEREIRA, 2009, p.2). No século seguinte à expulsão dos jesuítas, a sede conventual foi remodelada e tornou-se a residência de verão da família imperial, em torno da qual se consolidou um próspero povoado, que corresponde ao bairro carioca de Santa Cruz.⁷

Ao longo da trilha que seguia em direção a São Paulo foram criados diversos assentamentos agrícolas e um estabelecimento fabril voltado para o cultivo do bicho-da-seda, nas imediações do sítio de implantação da Universidade Rural. O êxito do empreendimento, ainda que efêmero, foi decisivo para a substituição da toponímia do distrito de Bananal para Seropédica no século XVIII. De quebra, estimulou a criação de um núcleo dedicado à sericultura no CNEPA, fato a corroborar um certo apreço pelo passado e legitimar a escolha do projeto arquitetônico das edificações no que a historiografia posteriormente convencionou denominar “estilo neocolonial”. (SILVEIRA; BITTAR, 2013, p. 60-65).

De acordo com o processo de tombamento, em nível estadual, do pannel *Kilomètre 47* e do núcleo embrionário do campus, iniciado em 1998, a opção pelo neocolonial foi deliberada pelo Ministério da Agricultura. O arquiteto Ângelo Alberto Murgel, servidor da pasta, concebeu o projeto da Escola Nacional de Agronomia e de algumas edificações do campus, além de assumir a supervisão geral da obra, executada pela construtora Mário Whately Engenheiros Civis, Architectos e Industriaes.⁸

Para garantir o sucesso do empreendimento, dois profissionais de renome foram contratados: Reynaldo Dierberger e Eugênio Sigaud. Dierberger elaborou o projeto paisagístico, em estilo inglês, valendo-se de movimentações de terra para valorizar as sedes do

⁶ Tal distinção, constantemente veiculada nos periódicos de grande circulação, também se expressa em documentos oficiais, sendo a obra considerada “uma das maiores realizações, no gênero, no mundo”. (BRASIL, 1945, p. 9).

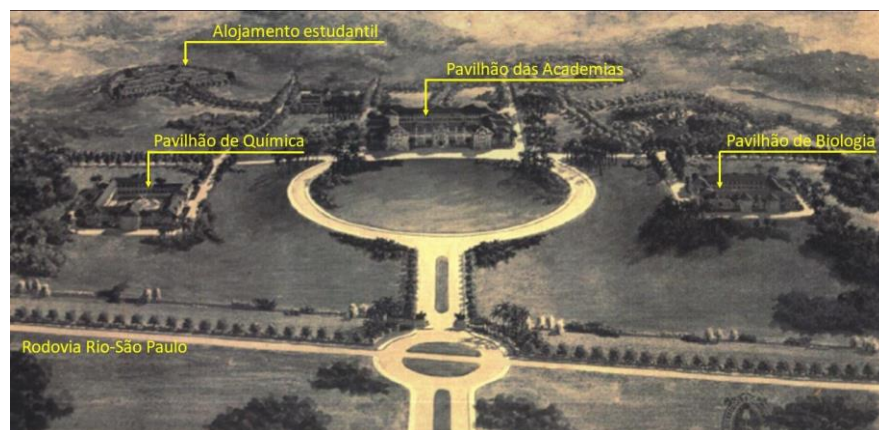
⁷ Durante o segundo reinado, Santa Cruz recebeu a primeira Agência de Correios do Brasil (1842) e o mais moderno matadouro do período (1881), cuja produção era transportada até o centro da cidade por meio do ramal ferroviário de Mangaratiba, inaugurado dois anos antes. (RIO DE JANEIRO, 2012).

⁸ Além da Escola Nacional de Agronomia, Murgel assinou o projeto da Escola Agrotécnica Ildefonso 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. (RUMBELAPAGER, 2005, p. 102).

núcleo de ensino e de pesquisa nas extremidades opostas de uma via monumental que atravessa ortogonalmente a Estrada Rio-São Paulo, a mais importante rodovia do país naquela altura. O arquiteto Eugênio Sigaud, por sua vez, desenvolveu os elementos de ornamentação externos e internos do Pavilhão das Academias, sede do núcleo de ensino, que visualmente constitui o ponto focal do *core* também constituído pelos pavilhões de Biologia e Química, simetricamente dispostos em relação ao eixo de acesso.

As edificações do *core* universitário (Figura 1) possuem portal de acesso centralizado, planta quadrangular e circulação interna organizada em torno de pátios assemelhados a claustros, contornados por galerias sobrepostas, sustentadas por colunas toscanas. As coberturas, em telhado aparente, e todas as aberturas são adornadas com elementos decorativos – pináculos e frontões com volutas – inspirados na arquitetura monástica, especialmente barroca. (LIMA CARLOS, 2016, n.p.).

Figura 1: Concepção do campus do antigo CNEPA. Perspectiva do Core. Autoria desconhecida, s.d.



Fonte: MONTEIRO et al, 1998, n.p. (modificada por Helio Herbst)

O emprego de tais preceitos denota um esforço para se buscar, nos elementos formais e técnicos de outrora, inspiração para a elaboração de um projeto identificado com as tradições de um passado idealizado. Ainda que se pese a validade dessas ilações, levando-se em conta a supressão das edificações remanescentes e das ruínas dos antigos estabelecimentos fabris, os axiomas lançados pelo movimento neocolonial chamaram a atenção de arquitetos e críticos para a arquitetura civil, militar e religiosa do período colonial, concedendo-lhe importância e reconhecimento.

A cerca de quinhentos metros do Pavilhão das Academias, encontra-se implantado o refeitório estudantil, abrigado no bloco de ingresso ao Setor de Alojamentos (Figuras 1 e 2). Assinado pelo engenheiro-arquiteto Eduardo da Veiga Soares, também servidor do Ministério da Agricultura, possui área construída de 2.393 m² e dispõe das seguintes dependências:

- a) salão de refeições para alunos, com capacidade para 400 pessoas, e respectivo mobiliário;
- b) sala de refeições para professores e assistentes, com capacidade para 100 pessoas, e respectivo mobiliário;
- c) cozinha, copa, despensa e câmara de frio com os respectivos equipamentos;
- d) bar, cantina e barbearia dos alunos;
- e) padaria completamente equipada;
- f) garagem de bicicletas;
- g) quatro dependências diversas complementares;
- h) oito dependências sanitárias. (BRASIL, 1951, p. 340).

A edificação que abriga o refeitório acompanha, em linhas gerais, os traços adotados na sede administrativa, mas diferencia-se por apresentar ornamentação mais austera (Figura 2). Pode-se, com algum esforço, reconhecer algum parentesco com as edificações da Imperial Companhia Seropédica Fluminense (Figura 3), reunindo em um único bloco os diferentes elementos que compõem sua volumetria assimétrica, sendo os ambientes demarcados pelo desenho não padronizado das aberturas e pela configuração dos telhados aparentes de duas e quatro águas, em diferentes alturas.

Figura 2: Vista do edifício de entrada do Setor de Alojamentos.



Fonte: Foto Helio Herbst, 2021

Figura 3: Núcleo fabril da Imperial Companhia Seropédica Fluminense, segunda metade do século XIX.



Fonte: Ilustração elaborada por Helio Herbst a partir de gravura publicada em FROES, 2000, p. 84.

A concepção estrutural do edifício, em concreto armado, recorre a intervalos regulares para distribuir os pontos de apoio. Neste raciocínio compositivo, bastante identificado com procedimentos adotados pelo racionalismo arquitetônico, a colonata em arcos que delimita a fachada principal segue o mesmo alinhamento de sete portas-balcão a eles contígua. Na face oposta, seis janelas de dimensões generosas, também alinhadas ao eixo central das portas-balcão e dos arcos, favorecem a ventilação cruzada no sentido transversal do salão de aproximadamente 460 metros quadrados – 16,05 x 28,85 metros – e pé direito de 4,40 metros, totalmente livre de pilares.

O refeitório encontra-se, portanto, alinhado à varanda que percorre o alinhamento

frontal do edifício. Tal circulação se transforma em uma galeria direcionada aos alojamentos implantados paralelamente entre si como blocos laminares. O fluxo de entrada e saída dos comensais passou por algumas transformações antes do refeitório ser desativado, no início de década de 1970. Na atualidade, nem a canhestra transformação do espaço em Sala de Estudos e nem tampouco as precárias condições de conservação do bem tombado conseguem minorar a expressividade do painel concebido por Vieira da Silva.

3. Vieira da Silva em Seropédica

Em setembro de 1939, o casal Maria Helena Vieira da Silva, lisboeta de nascimento, e Arpad Szenes, húngaro de ascendência judaica, interrompeu uma trajetória artística promissora na capital francesa. Temerosos pelos avanços das tropas nazistas, buscaram refúgio como apátridas em Lisboa, com a expectativa de Arpad naturalizar-se português e Maria Helena recuperar a cidadania perdida em função do matrimônio, por imposição do Código Civil e em decorrência de transformações políticas ocorridas na Hungria, que impuseram a perda da cidadania húngara a ambos. (CESARINY, 2008, p.52)

Diante da dupla negativa e profundamente abalados com os desdobramentos da guerra, cada vez mais próxima, decidiram partir para o Rio de Janeiro, sendo a escolha decorrente da existência de contatos na cidade. Após uma rápida estada em Copacabana, o casal se transferiu para uma pensão no Flamengo, por indicação do poeta, também residente, Murilo Mendes. Mais familiarizados com a cidade, mudaram-se para o Hotel Internacional, em Santa Teresa, naquele momento transformado em Pensão Internacional, opção de baixo custo para artistas e intelectuais (AGUILAR, 2007, p.31).

Afastados da pátria de escolha, Arpad e Maria Helena não encontraram dificuldades para integrar-se ao meio artístico carioca. Apesar do sucesso e reconhecimento, buscavam alternativas para superar as dificuldades de ordem sentimental e financeira, que não eram poucas. Arpad montou um curso de pintura sem imaginar a repercussão – não necessariamente comercial – da iniciativa. As despesas do casal eram também complementadas com algumas encomendas – retratos e ilustrações, entre as quais se inscrevem trabalhos para os amigos escritores Cecília Meireles e Murilo Mendes, assíduos frequentadores das vespertinas dominicais realizadas na Pensão Internacional.

Ressalte-se que, por intermédio de Cecília Meireles, esposa do diretor do CNEPA, Heitor Grilo, Arpad foi contratado para pintar uma série de retratos de cientistas para a sala da reitoria do novo campus universitário. À Vieira da Silva foi encomendado o painel *Kilomètre 47*, instalado no refeitório estudantil, com recursos custeados pelo senador e colecionador de azulejos Antônio de Barros Carvalho.⁹

Cercados de poucos, porém verdadeiros amigos, Arpad e Maria Helena enfrentaram as agruras do exílio cercados de muito trabalho e silêncio. Apesar dos esforços, a estada de sete anos no Brasil é pouco enfatizada nos estudos, muito embora tenha proporcionado a necessária condição para o amadurecimento da espacialidade de Vieira da Silva, que décadas depois assim sintetizaria sua experiência:

No Brasil eu estava muito marcada pelos acontecimentos, de maneira que

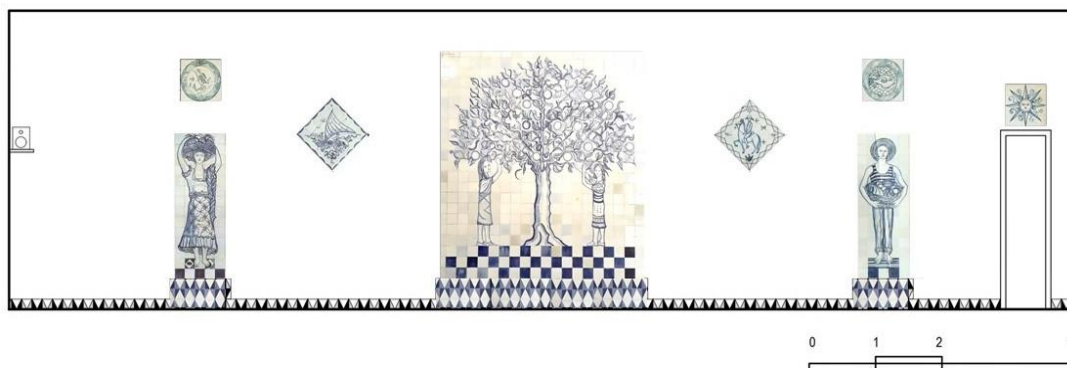
⁹ De acordo com o testemunho de Gerardo Mourão, o convite foi oficializado em um almoço realizado na casa do senador Antônio de Barros Carvalho, com a presença dos casais Maria Helena Vieira da Silva / Arpad Szenes e Cecília Meireles / Heitor Grillo. (MONTEIRO et al., 1998, n.p.).

eu vivia um pouco com a cabeça na Europa. Por isso eu conheci muito pouco do Brasil. [...]. Naquela época não podíamos viajar pelo país, [...] mas, na Europa, vivia-se tão mal. Quer dizer, para nós já era um milagre a gente viver como vivia no Brasil. (VIEIRA DA SILVA apud MORAIS, 1986, n.p.)

4. O Painel *Kilomètre 47*

Kilomètre 47 é o nome de um painel de azulejaria formado por oito partes independentes, visualmente conectadas pelo rodapé e pelo arremate de todas as janelas e portas-balcão do antigo refeitório da Universidade Rural. O maior quadro do painel apresenta duas camponesas colhendo laranjas e encontra-se disposto no eixo central do salão, ladeado por dois recortes quadrados orientados diagonalmente: o quadro da esquerda exibe uma cena de pesca; o da direita, apresenta um cavaleiro. Nas extremidades da composição destacam-se as figuras de uma camponesa e de um camponês carregando cestos de frutas, encimados por medalhões alusivos à fauna – aves e peixes. A última parte do painel destaca um sol antropomorfizado, posicionado sobre uma porta de acesso, à direita do conjunto. (Figura 4).

Figura 4: Painel *Kilomètre 47*



Fonte: fotomontagem elaborada por Helio Herbst, 2021

Assim se apresenta, em descrição abreviada, o painel de azulejaria para quem ingressa no salão. Com o intuito de evitar o esquematismo das análises que enunciam respostas a partir de relações de causa e efeito, o presente artigo não objetiva construir uma narrativa de viés totalizante. Amparados pelos conceitos de rasgadura e sintoma, problematizados em diversas obras de Georges Didi-Huberman, observaremos a obra partir do desejo coercitivo de figurar presenças e ausências, semelhanças e dessemelhanças, evidenciando sobrevivências e saltos aparentemente contraditórios, não identificados com a linearidade e a lógica da história “calendário”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.195).

Neste raciocínio, parece-nos importante reconhecer o trabalho artístico como um encontro de tempos, como a “colisão de um presente ativo com seu passado remanescente”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.61). Para tanto, será de fundamental importância evocar as memórias de Vieira da Silva, muito além de enunciar correlações com tradições não eruditas brasileiras e, principalmente, lusitanas, valendo-se da análise, pelo método exploratório¹⁰, de

¹⁰ De acordo com Cervo, Bervain e Da Silva (2007, p. 63-64), a pesquisa exploratória permite articular relações entre os elementos constitutivos do objeto analisado, tendo como objetivo promover novas percepções e ideias de caráter não conclusivo.

documentação localizada na Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, em Lisboa, e no Comité Arpad Szenes - Vieira da Silva, em Paris, além da seleção de iconografia inscrita em publicações referenciais sobre a cultura popular lusitana, a exemplo de Correia (1916), Ribas (2004) e Sousa (1924). De todo modo, cumpre ressaltar que não se pretende considerar a obra como um retrato fiel das lembranças da artista sobre a pátria-mãe, nem tampouco o reflexo do contexto de época, mas tão somente trilhar uma discussão em torno da imagem, em seus aspectos circunstanciais, fantasmagóricos e ambivalentes.

A análise dos elementos apresentados no painel não objetiva tampouco decifrar enigmas. Pretende percorrer suas aparições, desaparecimentos, reaparições e redeseaparecimentos. Valendo-se de tais prerrogativas, Didi-Huberman propõe experimentar uma rasgadura construtiva, o que implica questionar a noção de imagem, atravessada por enunciações da obra, entendida em sua capacidade de formular significados, e a noção de lógica, para que se possa escavar o visível e o legível, sem formular deduções pretensamente inequívocas. (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 187).

Conforme assinala Didi-Huberman, as contribuições de Freud são decisivas para romper com as certezas discursivas presentes na historiografia de cunho positivista, pois o que se apresenta é a rasgadura, isto é, a imagem sem sujeito, a imagem enquanto imagem de sonho. Ela se impõe pelo vestígio, pensado como sobrevivência ou rastro de apagamento. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190).

Vieira da Silva, em depoimento à filósofa Anne Philipe, considera que evocações e vestígios podem eventualmente assumir algum propósito diante da tela em branco: “Às vezes consigo, ou creio adivinhar, como certas coisas foram preparadas, mas para nós, pintores, é sempre um profundo mistério, e mais vale que assim seja para que possamos manter-nos à parte, na companhia de nossos fantasmas”. (VIEIRA DA SILVA apud PHILIPPE, 1995, p.27).

O diálogo entre a ideia e sua materialização, no raciocínio acima transcrito, descortina a possibilidade de se penetrar nas imagens visuais, que desaparecem enquanto objetos definidos para se tornar “simples momentos de nós mesmos, vestígios de nossos destinos”. (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.204). Diante da obra, multiplicam-se as possibilidades de associações, levando-se em conta as referências de quem observa a composição e o testemunho da artista: “Nós não possuímos qualquer certeza. Às vezes, pela via da arte, eu tenho iluminações súbitas, mas fugazes, e então sinto, passageiramente, uma confiança total, que escapa ao domínio da razão”. (VIEIRA DA SILVA apud PHILIPPE, op. cit., p.109).

Para além de uma evidente celebração à fertilidade e ao trabalhador rural, o que expressam os camponeses inscritos no painel? Haveria alguma deliberada hierarquia entre os agricultores, apresentados em primeiro plano, pescadores e cavaleiro inscritos nos painéis de menores dimensões instaladas à esquerda e à direita do quadro central? O que indagam os medalhões de aves e peixes sobrepostos aos quadros dos agricultores? O que exaltam esses camponeses apresentados em escala natural, em quadros assemelhados às figuras de convite usadas na azulejaria lusitana do século XVIII? Haveria alguma hipótese capaz de fundamentar a presença de uma rosa dos ventos no quadro sobreposto à porta de acesso?

Por uma questão de escala e enquadramento visual, a leitura do conjunto é norteadada pelo quadro central, dentro do qual se inscrevem duas camponesas nas laterais do tronco de uma laranjeira carregada de frutos. (Figura 5). Não foi possível identificar, nas fontes consultadas se a escolha do tema foi imposta pelos contratantes ou se partiu da própria artista, certamente atenta às construções do imaginário coletivo em torno da citricultura, naquela altura a principal atividade econômica da Baixada Fluminense.

Figura 5: Painel *Kilomètre 47*. Detalhe do quadro central



Fonte: Foto Helio Herbst, 2022

A mesma dúvida se apresenta na caracterização das agricultoras, em termos de fisionomia e vestuário. Teriam essas mulheres alguma relação com a aparência física de Vieira da Silva? Seriam inspiradas em peças publicitárias que circularam por ocasião da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940?¹¹ Seriam suas vestes inspiradas em trajes populares brasileiros ou lusitanos?

Parece-nos plausível estabelecer diálogos entre universos temporais e geográficos tão distintos. Sem dificuldades podemos reconhecer nas feições das agricultoras a aparência física da protagonista de uma campanha publicitária veiculada na época (Figura 6), ao mesmo tempo em que podemos identificar nos traços do painel aspectos de um traje regional luso do começo do século XX. (Figura 7).

Figura 6: Colheita de laranjas. Nova Iguaçu, Brasil, s.d.



Fonte : Ilustração elaborada por Helio Herbst a partir de imagem disponibilizada no portal **História**. Disponível em: <https://www.facebook.com/308556150013972/posts/laranjaciclo-importante-da-baixada-fluminenseos-anos-noventa-do-s%C3%A9culo-xix-marca/356593231876930/>. Acesso em 9 mai. 2023.

¹¹ Para maiores informações sobre o evento comemorativo à Fundação do Estado Português (1140) e à Restauração da Independência (1640), consultar: PORTUGAL, 1940.

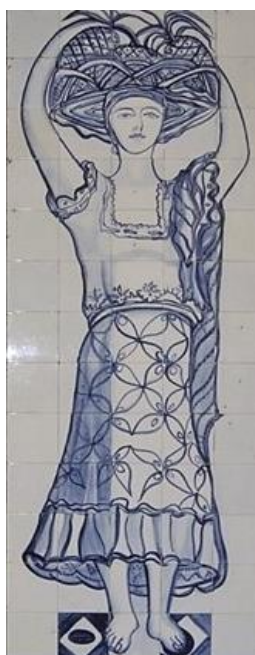
Figura 7: Traje feminino de ida à fonte, início do século XX. São Brás de Alportel, Portugal.



Fonte: Ilustração elaborada por Helio Herbst com base em RIBAS, 2004, p. 203.

O mesmo paralelo pode suscitar novas aproximações, a exemplo dos trajes da agricultora que carrega um cesto de abacaxis (Figura 8): seria razoável vislumbrar algum parentesco com as varinas lisboetas, que vendiam frutas e peixes para contribuir com o orçamento doméstico? Ou com as “vendedeiras de fogaças” de Santa Maria da Feira, que usavam no começo do século XX longos vestidos rendados e carregavam cestos sobre suas cabeças? (Figura 9) Seria possível reconhecer aspectos da camisa de mangas sem punho e da ceroula de estopa de linho usadas pelos moliceiros nas vestes despojadas dos jangadeiros brasileiros? (Figura 10) Faria algum sentido entabular vínculos entre as carroças lusitanas de troncos, usadas para recolhimento de sargaço à beira-mar, e as jangadas de um nordeste jamais visitado por Vieira da Silva? (Figura 11) Seria relevante estabelecer paralelos entre a cestaria tradicional portuguesa e brasileira, presentes na modelagem de três diferentes cestos em um painel que celebra a confiança no trabalho e a fertilidade da terra?

Figura 8: *Kilomètre 47*: quadro camponesa com cesto de abacaxis.



Fonte: Foto Helio Herbst, 2021

Figura 9: Vendedeira de fogaças. Santa Maria da Feira, Portugal, início do século XX



Fonte: Ilustração elaborada por Helio Herbst com base em RIBAS, 2004, p. 108.

Figura 10: Traje de trabalho – moliceiro. Ílhavo, Portugal, final do século XIX



Fonte: Ilustração elaborada por Helio Herbst com base em RIBAS, 2004, p. 99.

Figura 11: *Kilomètre 47*: detalhe do quadro jangadeiros



Fonte: Foto Helio Herbst, 2021

Ainda que se possa com alguma facilidade responder positivamente às proposições aqui elencadas, isso de nenhum modo encerra a discussão sobre o nosso objeto de estudo. Pois conforme nos adverte Didi-Huberman, parece-nos mais importante formular outro gênero de perguntas, a fim de instituir uma rasgadura capaz de enunciar não apenas o que se representa como memória, como também tudo o que se apresenta como esquecimento, isto é, como um rastro que nos faz reconciliar com a essencial visualidade da imagem. Somos deste modo desafiados a deambular pelo painel à procura de vestígios. Estimulados pela observação processada entre saltos e aproximações, somos convocados a construir outros enredos, pautados pelo sintoma, entendido como emergência do processo de figurabilidade, na acepção freudiana do termo. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.205-213).

Pela via do sintoma devemos exigir uma outra posição diante da imagem, prevalecendo um raciocínio análogo à remontagem de fragmentos, a partir dos quais podemos conectar tempos descontínuos e acessar conteúdos inconscientes ou ainda não manifestados. Em tal operação, Vieira da Silva permitiu-se reconhecer uma improvável aproximação entre o painel que exhibe uma cena de colheita, pássaros e borboletas voando em torno de uma laranjeira, com um motivo hierático, de inspiração oriental. (VIEIRA DA SILVA apud PHILIPPE, 1995, p. 54-55).

Nas entrelinhas deste relato, Vieira da Silva assinala sua recusa pela celebração de personalidades ou fatos históricos. Diante do painel, contemplamos personagens do cotidiano – homens e mulheres do campo – que exibem os frutos de sua labuta. Nesta atmosfera idílica, pautada pela frontalidade e pela demarcação dos contornos das figuras, podemos nos transportar para temporalidades e espacialidades híbridas, entre as quais se inscreve esse orientalismo¹² também assinalado por Aguilar (2007, p.29) e Morais (1986, n.p.).

Kilomètre 47, assim considerado, expressa valores dissonantes ao imaginário defendido pelo Estado Novo, transformando-se em uma espécie de manifesto anti desenvolvimentista. O painel, assim considerado, não busca exaltar o território desbravado, nem tampouco louvar a agricultura em sua finalidade mercantil. Nele reside um esforço para recuperar o elo perdido entre o trabalho e terra, indicando uma conexão entre o particular e o universal, pois humano é – ou deveria ser – o compromisso com a nossa integridade.

O painel permite ser contemplado como a exortação dos horrores do nazismo, do medo da morte, da automação do trabalho. Na livre combinação de tempos e espaços, podemos vislumbrar rastros do passado, as agruras de um momento impiedoso e o desejo de transformação do futuro. Mas ainda assim, Didi-Huberman nos adverte que a imagem permanece como um vaga-lume, pois “acaba por desaparecer de nossa vida” para ir a “um lugar onde será percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda”. A seguir, salienta:

Se, de acordo com a hipótese que tentamos construir, a partir de Warburg e Benjamin, a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro –, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de queda em nossa direção. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 119).

Ao reconhecer a memória como “uma força e não um fardo”, Didi-Huberman (op. cit,

¹² O orientalismo nas artes é caracterizado pela representação idealizada de temas e motivos ditos orientais. Em tal idealização subjaz a construção de um imaginário exótico que, na avaliação de Said (2007), reforça a mentalidade dominadora eurocêntrica especialmente entre os séculos XVIII e XIX.

p.153) concede à imagem uma relevância desconsiderada pela historiografia canônica, muito além de remeter a um conhecido postulado de Hannah Arendt, para quem o passado, “ao invés de puxar para trás, empurra para a frente e, ao contrário do que se poderia esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado”. (ARENDE, 1997, p.35).

Além disso, as afirmações de Didi-Huberman, respaldadas pelas proposições de Arendt, permitem salvaguardar a experiência e a capacidade narrativa defendidas por Walter Benjamin, o que de certo modo restitui a humanidade destroçada pelo pesadelo da guerra e pelas transformações nos meios de produção agropastoris.

Apesar do tom otimista, *Kilomètre 47* não dissimula a fragilidade da circunstância humana, pois no painel são inscritos dois singelos gafanhotos, embrenhados entre galhos, a consumir folhas e frutos da laranjeira. Diante do prenúncio da efemeridade, plasmada em uma obra cujo título, curiosamente, é um marco de passagem, Vieira da Silva incute, sorratamente, uma inquietação presente toda a sua trajetória artística:

Sabe, 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 entrever 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 e, contudo, a sua obra tem o peso de toda a tragédia humana. É essa a riqueza dos gênios. (VIEIRA DA SILVA apud PHILIPPE, 1995, p.37).

Não poderíamos finalizar este tópico sem tecer algumas considerações sobre a utilização de elementos abstrato-geométricos em barras, no embasamento dos quadros, nos rodapés e nas cercaduras de todas as portas e janelas do salão.¹³ Muito além de apontar correspondências com a obra pictórica de Vieira da Silva, quase sempre situada no limiar entre o que se convencionou denominar abstração e figuração, a articulação da obra com o espaço arquitetônico estabelece uma irrefutável simbiose, em esforço de integração ou síntese.¹⁴

Neste sentido, a apreciação distanciada do painel permite reconhecer a deliberada utilização de figuras geométricas puras – quadrados, retângulos e triângulos – nos formatos dos quadros e no arranjo dos elementos figurativos, com destaque para a configuração semicircular da copa da laranjeira e retangular das camponesas simetricamente dispostas em torno do tronco da árvore. (Figura 12).

Talvez seja possível identificar, nesta associação de elementos, vestígios de uma tradição não-erudita trasmontana: a decoração de varas de fiação. (Figura 13) Popularmente conhecidas como rocas, são profusamente ornamentadas na parte superior e inferior da haste, e quase sempre adornadas com entalhes alusivos a animais, folhas, flores, frutos, corações floridos, entremeados por dedicatórias escritas e desenhos de caráter geométrico, em faixas. (CORREIA, 1916, p. 112-133).

A inserção dos elementos figurativos, em ambos os casos, rocas e painel, pauta-se pela frontalidade e por uma deliberada simplificação dos registros, apresentados em traços vigorosos que mimetizam as formas da natureza, sem, entretanto, perder a sua autonomia. Arpad Szenes, na mencionada entrevista à Anne Philipe, corrobora as ideias de Vieira da Silva

¹³ De acordo com a nomenclatura proposta por João Miguel dos Santos Simões, *frisos* são frações retangulares de azulejos, *cercaduras* são molduras formadas por azulejos inteiros e *barras* são obtidas por duas fiadas de azulejos. (BARATA, 1955, p. 23).

¹⁴ Sobre os conceitos de síntese e integração das artes, sugerimos a leitura de LOURENÇO, 1995.

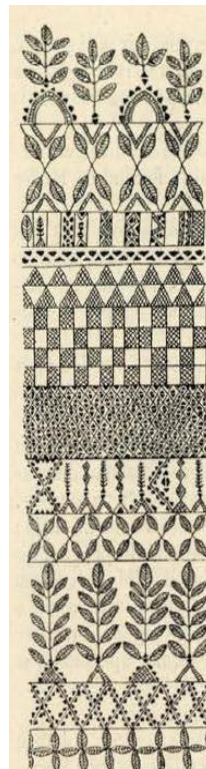
ao assinalar ser preciso partir da essência da natureza para “procurar algo mais verdadeiro do que o verdadeiro, ou seja, a essência das coisas, o essencial, não apenas como quadro, como imagem, mas como ideia”. (VIEIRA DA SILVA apud PHILIPPE, 1995, p.80).

Figura 12: *Kilomètre 47*: quadro central.



Fonte: Foto Helio Herbst, 2021

Figura 13: Ornatos desdobrados da vara de uma roca mirandesa, Portugal, s.d.



Fonte da Figura 13: CORREIA, 1916, p. 128

Em tal raciocínio, Arpad e Maria Helena dialogam com uma formulação de Henry Focillon (2013, p.146), que defende a condição autossuficiente dos objetos artísticos, pensados como formas, certamente não situadas “em uma zona abstrata, acima da terra, acima do homem. Eles [os objetos artísticos] se mesclam com a vida, de onde vêm, traduzindo no espaço certos movimentos do espírito”.

Vieira da Silva ratifica algumas das premissas formuladas pelo autor de **A vida das formas** ao concentrar esforços na proposição de uma relação unívoca e não hierárquica entre os conteúdos apresentados do painel, sem estabelecer distinções entre seus elementos “abstratos” ou “figurativos”.

Indissociáveis entre si, parecem evocar a imanência das iluminuras medievais, sendo a imagem, nesta aproximação, capaz de substituir, conforme assinala Daniel Russo (grifos do autor):

(...) a ideia de *representação*, fundada na concepção transitiva da imagem, pelo conceito de *presença*, que remete, por sua vez, a uma concepção intransitiva, imanente, liberada de qualquer submissão ao que quer que seja, estando no lugar apenas dela mesma. (RUSSO, 2011, p.46).

Em tal prerrogativa, o conceito de presença estabelece dois paralelos: por um lado, retoma a enunciação – anteriormente mencionada – do caráter propositivo da imagem, pensada a partir de sua potencial figurabilidade, que necessariamente pressupõe ultrapassar o entendimento pautado pela razão discursiva. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 213).

Por outro lado, rompe com a dicotômica e não menos polêmica oposição figuração/abstração para promover um debate mais profícuo, pautado pela materialidade do objeto e por sua estrutura compositiva. Neste enfoque, a linha e a geometria desnudam uma intuição sensível que incorpora uma ancestralidade nem sempre consciente. Resta-nos, então dialogar com a imagem e com nossos sonhos, reconhecendo ser o presente ensaio apenas o início de um longo debate.

5. Considerações Finais

Kilomètre 47 constitui uma realização extraordinária na trajetória de Vieira da Silva, em vários aspectos. Em primeiro lugar, pela confiança depositada pelos contratantes para a contratação de uma artista que possuía um conhecimento da técnica da azulejaria circunscrito à realização de alguns experimentos em seu ateliê lisboeta, pouco antes de partir para o Brasil. (GUIMARÃES, 1996, p. 64-71).

O painel é também uma das raras obras produzidas com a participação de um assistente – no caso, com o auxílio de Eros Martim Rodrigues, assíduo frequentador da Pensão Internacional. Além disso, muito provavelmente contou com a expertise do casal Anna Soares e Adolpho Mandescher, para a queima dos azulejos na Companhia Cerâmica Brasileira. (MELLO, 2015, p.68).

Singular também porque a artista só voltaria a realizar mosaicos com peças de sua coleção em sua residência em Yèvre-la-Ville, além de conceber um projeto azulejar solicitado pelo Metropolitano de Lisboa, em 1988. O trabalho, elaborado por Manuel Cargaleiro a partir da transposição de um guache de 1940, inicialmente denominado Abrigo Antiaéreo, apresenta pessoas recolhidas em uma estação de metrô, em busca de proteção em caso de bombardeios de guerra. (BOTELHO, 1996).

Kilomètre 47 se distingue ao apresentar cenas agropastoris sem exaltar o caráter mercantil da atividade. Surpreende por se integrar com a espacialidade de um projeto arquitetônico ancorado em referências da arquitetura tradicional brasileira, sem com isso assumir um tom meramente nostálgico.

Apesar de evocar fragmentos de tempos diversos, o painel alude às tradições brasileiras e lusitanas, celebrando a contribuição cotidiana de personagens anônimas, quase sempre ignoradas pela historiografia canônica. De quebra, exalta a comunhão com a terra e a construção de uma vivência humana mais fraterna.

Em consideração ao relativo desconhecimento da obra na trajetória de Vieira da Silva, a investigação do painel *Kilomètre 47*, pela via do sintoma, descortina novas oportunidades para se problematizar o fazer pictórico de Vieira da Silva, ultrapassando o entendimento de suas contribuições a partir de certezas ancoradas na simples relação entre causa e efeito.

Diante da imagem, conforme nos adverte Didi-Huberman (2014, p.137), podemos conceder “à narrativa onírica uma autoridade” capaz de assegurar, pela via do conhecimento, a construção de valores alternativos, não embasados no raciocínio especulativo-mercantil e nas fronteiras que demarcam a avidez do espírito humano.

Referências

AGUILAR, Nelson Alfredo. **Figuration et Spatialisation dans le Peinture Moderne Brésilienne: le Séjour de Vieira da Silva au Brésil (1940-1947)**. 1984. Tese (Doutorado em Filosofia) – Université Jean Moulin, Lyon, 1984.

AGUILAR, Nelson Alfredo (Org.). **Vieira da Silva no Brasil**. São Paulo: MAM/SP, 2007.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

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

BOTELHO, Margarida; CABRAL, Pina (Coord.). **Cidade Universitária**. Lisboa: Metropolitano, 1996.

BRASIL. MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. **O Ministério da Agricultura no Governo Getúlio Vargas (1930-1944)**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, 1945.

BRASIL. MINISTÉRIO DA AGRICULTURA. **O Ministério da Agricultura no Governo Getúlio Vargas (1946-1950)**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, 1951.

CESARINY, Mário. **Vieira da Silva – Arpad Szenes ou o Castelo Surrealista** 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

CERVO, A.; BERVIAN, P.; DA SILVA, R. **Metodologia Científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CORREIA, Vergílio. Rocas Enfeitadas: Margens do Douro, Alta Beira-Alta, Trás-os-Montes, Miranda. **Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia**, Lisboa, v. 1, n. 10-11, p. 112-133, nov.-dez. 1916. Bimestral.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOCILLON, Henri. **A Vida das Formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FROES, José Nazareth de Souza. **O Brasil na Rota da Seda: uma Contribuição para a Recuperação e a Divulgação da Memória de Seropédica, Itaguaí e do Estado do Rio de Janeiro**. Seropédica; EDUR, 2000.

GUIMARÃES, Sandra Marques. **L'Influence de l'Art Populaire Portugais dans l'Œuvre de Vieira da Silva**. 1996. Tese (Graduação em História da Arte e Arqueologia – Arte Contemporânea) – Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles, 1996.

LARANJA. Ciclo Importante da Baixada Fluminense. **Portal História**. Disponível em: <https://www.facebook.com/308556150013972/posts/laranjaciclo-importante-da-baixada-fluminenseos-anos-noventa-do-s%C3%A9culo-xix-marca/356593231876930/>. Acesso em: 9 mai. 2023.

LIMA CARLOS, Claudio Antonio Santos. Descobrimo o Campus da UFRRJ através do seu Patrimônio Documental. In: II SEMINÁRIO IBERO AMERICANO DE ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO: Desafios e Perspectivas, 2011, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG/IEDS, v. 1. p. 01-14, 2011.

LIMA CARLOS, Claudio Antonio Santos. O Desafio de Conservar a Memória Projetual e Construtiva do Campus Seropédica da UFRRJ. **19&20**, vol. XI, n.º 1, 2016. Semestral. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/casl_c_ufrrj.htm. Acesso em: 10 set. 2022.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MELLO, Eliane Ursine da Cunha. **O Panorama do Patrimônio Azulejar Contemporâneo Brasileiro visto através do seu Inventário: do Século XX ao Século XXI**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

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.

MORAIS, Frederico. **Tempos de Guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

O PRESIDENTE Getúlio Vargas no Centro Nacional de Pesquisas Agrônomicas. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1943, p. 3.

PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. Práticas de Saúde, Doenças e Sociabilidade Escrava na Imperial Fazenda de Santa Cruz, da Segunda Metade do Século XIX. **Histórica – Revista do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 35, 2009. Bimestral. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao35/materia01/>. Acesso em: 8 set. 2022.

PHILIPPE, Anne. **O Fulgor da Luz**: Conversas com Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Lisboa: Rolim/Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, 1995.

PORTUGAL. SECRETARIADO DE PROPAGANDA NACIONAL. **Vida e Arte do Povo Português**. Porto: Secção de Propaganda e Recepção da Comissão Nacional dos Centenários/Litografia Nacional, 1940.

RIBAS, Tomaz. **O Trajo Regional em Portugal**. Lisboa: DIFEL, 2004.

RIO DE JANEIRO. INSTITUTO RIO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE. **Guia das APACs**: Santa Cruz n. 16. Rio de Janeiro: IRPH, 2012.

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

RUSSO, Daniel. O Conceito de Imagem-Presença na Arte da Idade Média. **Revista de História**, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul.-dez. 2011. Fluxo contínuo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210>. Acesso em: 17 set. 2022.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA, Marcelo; BITTAR, William. **No Centro do Problema Arquitetônico Nacional**: a Modernidade e a Arquitetura Tradicional Brasileira. Rio de Janeiro: Riobooks, 2013.

SOUSA, Alberto. **O Trajo Popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX**. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1924.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO. **Quadros e Painéis**: Acervo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica: UFRRJ, 2003.