Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais

Dissertação de mestrado

André Dias Dantas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Junqueira de Camargo

São Paulo

Março de 2010

Para Renata, Cezar e Edna

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram para a elaboração deste trabalho. À minha orientadora, professora Mônica Junqueira de Camargo; ao professor Carlos Faggin e à Maria Alice Junqueira Bastos, que participaram da banca de qualificação; aos familiares e amigos, especialmente Renata, Bruno e Renato; e à todos os funcionários das instituições e bibliotecas visitadas.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo revelar a importância da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros participantes das exposições internacionais. Esses eventos representaram um valioso campo de provas da arquitetura moderna, servindo de laboratório para novos conceitos e possibilidades. No caso brasileiro, alguns exemplares contribuíram para o desenvolvimento de um processo de afirmação de identidade nacional e de reconhecimento de uma arquitetura brasileira distinta. O surgimento das exposições internacionais promoveu profundas transformações sociais, culturais e tecnológicas, gerando reflexos imediatos na arquitetura mundial. O agrupamento de todos os Pavilhões Brasileiros num único trabalho possibilita uma análise do desenvolvimento da arquitetura nacional, fundamentada no contexto brasileiro e internacional. Os pavilhões mais representativos são destacados e os reflexos que tais obras geraram no âmbito da arquitetura nacional e internacional são analisados.

Abstract

This research aims to reveal the importance of the architecture of Brazilian's Pavilions in the international expositions. These events represented a valuable testing ground of modern architecture, serving as a laboratory for new concepts and possibilities. In the Brazilian case, some buildings contributed to the development process of national identity affirmation and recognition of a distinct Brazilian architecture. The rise of international expositions generated profound social, cultural and technological transformations, leading direct impact on the world architecture. The grouping of all the Brazilian's Pavilions in a single study allows an analysis of the development of national architecture, based on the national e international context. The most representative buildings are highlighted and the impact that these works created within the national and international architecture are analyzed.

Sumário

Lista de imagens	VII
Apresentação	14
O tema	14
Objetivos e metodologia	16
Desenvolvimento	18
Capítulo 1 – As exposições internacionais	20
1.1. <i>A Royal Society of Arts</i>	26
1.2. A corrida pela Modernidade: a Inglaterra sai na frente	29
1.3. A Exposição Internacional de Londres de 1851	34
1.4. A Exposição Internacional Francesa de 1855	41
1.5. A Exposição do Centenário da independência americana de 1876 na Filadélfia, nos Estados Unidos	49
1.6. A atual regulamentação das exposições internacionais	54
Capítulo 2 – Os pavilhões das exposições internacionais	58
2.1. As exposições nacionais	62
2.2. A participação brasileira nas exposições internacionais	64
1862 – Exposição Internacional da Indústria e das Artes de Londres – Inglaterra	67
1867 – Exposição Universal de Paris – França	71
1873 – Exposição Mundial de Viena – Áustria	75
1876 – Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos da América - Filadélfia	79
1889 – Exposição Universal de Paris – França	86
1893 – <i>World's Columbian Exposition</i> – Chicago – Estados Unidos	92
1904 – <i>Louisiana Purchase Exposition</i> - Saint Louis – Estados Unidos	101
1910 – Exposição Universal de Bruxelas – Bélgica	107
1916 – Exposição Internacional Panamá – Califórnia – Estado Unidos	109
1922 – Exposição do Centenário da Independência do Brasil – Rio de Janeiro – Brasil	114

1926 - Exposição Internacional Comemorativa do 150º Aniversário da Declaração da Independência Norte-americana – Filadélfia – Estados Unidos	121
1929 – Exposição Ibero-Americana – Sevilha – Espanha	125
1939 - Feira Mundial de Nova York – Estados Unidos	135
1939 – <i>Golden Gate International Exposition</i> – São Francisco – Estados Unidos	149
1958 – Exposição Universal de Bruxelas – Bélgica	154
1970 – Exposição Internacional de Osaka - Japão	167
1992 – Exposição Universal de Sevilha - Espanha	177
2010 – Exposição Universal de Xangai – China	186
Capítulo 3 - Pavilhões brasileiros: relações e distinções	194
3.1. A Exposição Universal de Nova York de 1939	195
3.1.1. O Pavilhão de 1939: o Brasil nacionalista	195
3.1.2. Pavilhão da Finlândia	204
3.2. A Exposição universal de Bruxelas de 1958	207
3.2.1. O Pavilhão de 1958: o Brasil “alternativo”	207
3.2.2. Pavilhão Philips – <i>Le Poème Électronique</i>	213
3.2.3. Pavilhão da Espanha	218
3.2.4. Pavilhão da Noruega	223
3.3. A Exposição Universal de Osaka de 1970	227
3.3.1. O Pavilhão Brasileiro de 1970: o Brasil “paulista”	227
3.3.2. Pavilhão dos Estados Unidos	234
Conclusão	241
Bibliografia	250

Lista de imagens

Capítulo 1

Figura 1 – p. 28 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 2 – p. 34 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 3 – p. 35 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 4 – p. 35 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 5 – p. 36 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 6 – p. 36 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 7 – p. 39 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 8 – p. 40 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 9 – p. 43 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 10 – p. 49 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 11 – p. 51 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 12 – p. 52 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Figura 13 – p. 52 (LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951).

Capítulo 2

Figura 1 – p. 63 (Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior, 1977).

Figura 2 – p. 67 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 3 – p. 68 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 4 – p. 68 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 5 – p. 69 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 6 – p. 69 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 7 – p. 69 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 8 – p. 70 (<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> - acesso em 10/12/2009).

Figura 9 – p. 71 (<http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> - acesso em 10/12/2009).

Figura 10 – p. 72 (<http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> - acesso em 10/12/2009).

Figura 11 – p. 72 (<http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> - acesso em 10/12/2009).

1867 - acesso em 10/12/2009).

Figura 12 – p. 75 (<http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?waid=4&lang=1> - acesso em 10/12/2009).

Figura 13 – p. 76 (Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, erstes Heft, p. 6. 1873).

Figura 14 – p. 77 (http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=4&lang=1 - acesso em 10/12/2009).

Figura 15 – p. 78 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> - acesso em 10/12/2009).

Figura 16 – p. 78 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> - acesso em 10/12/2009).

Figura 17 – p. 78 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> - acesso em 10/12/2009).

Figura 18 – p. 79 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1876/panorama.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 19 – p. 79 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1876/panorama.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 20 – p. 80 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 21 – p. 80 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 22 – p. 81 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 23 – p. 81 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 24 – p. 82 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 25 – p. 82 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 26 – p. 84 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 27 – p. 84 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> - acesso em 10/12/2009).

Figura 28 – p. 85 (<http://libwww.library.phila.gov/CenCol/Details.cfm?ItemNo=c011101> - acesso em 10/12/2009).

Figura 29 – p. 86 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> - acesso em 21/11/2009).

Figura 30 – p. 87 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/06eiffel.htm> - acesso em 21/11/2009).

Figura 31 – p. 87 (http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/07te_seine.htm - acesso em 21/11/2009).

Figura 32 – p. 88 (<http://memory.loc.gov/service/pnp/cph/3b40000/3b40000/3b40700/3b40739r.jpg> - acesso em 21/11/2009).

Figura 33 – p. 88 (http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/08artsliber_te.htm - acesso em 21/11/2009).

Figura 34 – p. 88 (http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/08artsliber_te.htm - acesso em 21/11/2009).

Figura 35 – p. 89 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/19invalide.htm> - acesso em 21/11/2009).

Figura 36 – p. 89 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/10artsliberint.htm> - acesso em 21/11/2009).

Figura 37 - p. 89 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/11machines.htm> - acesso em 21/11/2009).

Figura 38 - p. 90 (<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/13bresil.htm> - acesso em 21/11/2009).

Figura 39 – p. 92 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_gplan.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 40 – p. 93 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_gplan.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 41 – p. 94 (http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2784217831/in/set-72157606873382962 - acesso em 23/11/2009).

Figura 42 – p. 94 (http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2785071048/in/set-72157606873382962 - acesso em 23/11/2009).

Figura 43 – p. 95 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893basn.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 44 – p. 95 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_02.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 45 – p. 96 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_from_trans.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 46 – p. 96 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_lagoon2.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 47 – p. 97 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_machinery.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 48 – p. 97 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_jenney.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 49 – p. 97 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893adm.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 50 – p. 98 (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893ferr.jpg - acesso em 23/11/2009).

Figura 51 – p. 99 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> - acesso em 23/11/2009).

Figura 52 – p. 100 (<http://flickr.com/photos/dickinsonlibrary/2494927302> - acesso em 23/11/2009).

- Figura 53 – p. 101 (<http://www.lib.umd.edu/artarch/exhibition/1904/gallery1.html> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 54 – p. 102 (<http://www.lib.umd.edu/artarch/exhibition/1904/gallery2.html> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 55 – p. 102 (<http://www.crawforddirect.com/worldfair13.htm> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 56 – p. 102 (<http://www.crawforddirect.com/worldfair13.htm> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 57 – p. 106 (<http://atthefair.homestead.com/Nations/Brazil.html> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 58 – p. 106 (<http://atthefair.homestead.com/Nations/Brazil.html> - acesso em 24/11/2009).
- Figura 59 – p. 107 (<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html> - acesso em 15/10/2009).
- Figura 60 – p. 107 (<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html> - acesso em 15/10/2009).
- Figura 61 – p. 108 (<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html> - acesso em 15/10/2009).
- Figura 62 – p. 108 (<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html> - acesso em 15/10/2009).
- Figura 63 – p. 109 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/logo1.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 64 – p. 110 (www.sandiegohistory.org/.../98summer/photos.htm - acesso em 15/07/2009).
- Figura 65 – p. 110 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/plazview.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 66 – p. 111 (www.sandiegohistory.org/.../98summer/photos.htm - acesso em 15/07/2009).
- Figura 67 – p. 111 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/750512.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 68 – p. 111 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/670botal.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 69 – p. 112 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/160tbell.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 70 – p. 113 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/750512.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 71 – p. 113 (<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/160russ.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 72 – p. 113 (<https://www.sandiegohistory.org/bpbuildings/images3/84-15263-138.jpg> - acesso em 15/07/2009).
- Figura 73 – p. 116 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 74 – p. 117 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 75 – p. 117 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 76 – p. 117 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 77 – p. 118 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 78 – p. 118 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 79 – p. 118 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 80 – p. 119 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 81 – p. 119 (<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> - acesso em 18/07/2009).
- Figura 82 – p. 121 (<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 83 – p. 122 (www.libertybellmuseum.com/.../giantbell.htm - acesso em 27/07/2009).
- Figura 84 – p. 122 (www.libertybellmuseum.com/.../giantbell.htm - acesso em 27/07/2009).
- Figura 85 – p. 122 (<http://www.phillyhistory.org/PhotoArchive/.../20Bigler%20St> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 86 – p. 124 (<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf000.jpg?sequence=20> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 87 – p. 124 (<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf003.jpg?sequence=23> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 88 – p. 124 (<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf001.jpg?sequence=21> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 89 – p. 124 (<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> - acesso em 27/07/2009).
- Figura 90 – p. 126 (<http://photos-seville.com/exhibition-1929.php> - acesso em 30/07/2009).
- Figura 91 – p. 126 (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Espagne_S%C3%A9ville_Place_d%27Espagne.JPG - acesso em 30/07/2009).
- Figura 92 – p. 126 (<http://two.archiseek.com/archives/7007> - acesso em 30/07/2009).
- Figura 93 – p. 128 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 94 – p. 130 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 95 – p. 130 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 96 – p. 131 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 97 – p. 131 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 98 – p. 132 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).

- Figura 99 – p. 132 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 100 – p. 133 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 101 – p. 133 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 102 – p. 134 (<http://two.archiseek.com/archives/6943> - acesso 05/08/2009).
- Figura 103 – p. 134 (<http://two.archiseek.com/archives/6943> - acesso 05/08/2009).
- Figura 104 – p. 134 (<http://two.archiseek.com/archives/6943> - acesso 05/08/2009).
- Figura 105 – p. 134 (EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989).
- Figura 106 – p. 135 (http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg - acesso 09/08/2009).
- Figura 107 – p. 136 (<http://www.theinvisibleagent.wordpress.com/.../> - acesso 09/08/2009).
- Figura 108 – p. 136 (http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg - acesso 09/08/2009).
- Figura 109 – p. 137 (http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg - acesso 09/08/2009).
- Figura 110 – p. 137 (www.flickr.com/photos/40045986@N00/2348234912/ - acesso 09/08/2009).
- Figura 111 – p. 138 (www.flickr.com/photos/40045986@N00/2348234923/ - acesso 09/08/2009).
- Figura 112 – p. 138 (www.vitruvius.com.br/.../arq026/arq026_03.asp - acesso 09/08/2009).
- Figura 113 – p. 140 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 114 – p. 140 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 115 – p. 140 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 116 – p. 140 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 117 – p. 141 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 118 – p. 141 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 119 – p. 141 (www.jobim.org/lucioxmlui/handle - acesso 10/08/2009).
- Figura 120 – p. 142 (COMAS,2002, v. 2, p. 4).
- Figura 121 – p. 143 (COMAS,2002, v. 2, p. 4).
- Figura 122 – p. 143 (COMAS,2002, v. 2, p. 4).
- Figura 123 – p. 145 (PUENTE, 2000, p. 96).
- Figura 124 – p. 145 (PUENTE, 2000, p. 96).
- Figura 125 – p. 146 (<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67576-1.asp> - acesso 11/08/2009).
- Figura 126 – p. 146 (http://constelar.com.br/blog/index.php/dimitri/cat15/...oscar_niemeyer_par - acesso 11/08/2009).
- Figura 127 – p. 147 (http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg - acesso 10/08/2009).
- Figura 128 – p. 147 (http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg - acesso 10/08/2009).
- Figura 129 – p. 148 (www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp - acesso 10/08/2009).
- Figura 130 – p. 148 (www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp - acesso 10/08/2009).
- Figura 131 – p. 148 (www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp - acesso 10/08/2009).
- Figura 132 – p. 149 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 133 – p. 150 (<http://en.wikipedia.org/wiki/File:GGIE.jpg> - acesso 15/08/2009).
- Figura 134 – p. 150 (<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> - acesso 15/08/2009).
- Figura 135 – p. 150 (<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> - acesso 15/08/2009).
- Figura 136 – p. 150 (<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> - acesso 15/08/2009).
- Figura 137 – p. 151 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 138 – p. 151 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 139 – p. 151 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 140 – p. 151 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 141 – p. 152 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 142 – p. 152 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 143 – p. 153 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 144 – p. 153 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).
- Figura 145 – p. 153 (www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html - acesso 15/08/2009).

- Figura 146 – p. 154 (www.pmt.usp.br/academic/landgraf/index.htm - acesso 19/08/2009).
- Figura 147 – p. 155 (<http://www.flickr.com/photos/allhails/2850926326> - acesso 19/08/2009).
- Figura 148 – p. 155 (<http://www.flickr.com/photos/allhails/2850926326> - acesso 19/08/2009).
- Figura 149 – p. 155 (www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/poeme.htm - acesso 19/08/2009).
- Figura 150 – p. 155 (www.volga.nl/medailleEN.htm - acesso 19/08/2009).
- Figura 151 – p. 157 (<http://www.arcoweb.com.br/artigos/joao-pedro-backheuser-sergio-bernardes-31-07-2002.html> - acesso 19/08/2009).
- Figura 152 – p. 157 (http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_00.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 153 – p. 157 (http://www.vitruvius.com.br/.../arq026/arq026_00.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 154 – p. 158 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 155 – p. 159 (FRANCK, 1961, p.233).
- Figura 156 – p. 160 (FRANCK, 1961, p.233).
- Figura 157 – p. 161 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 158 – p. 161 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 159 – p. 161 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 160 – p. 162 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 161 – p. 162 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 162 – p. 163 (www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 163 – p. 163 (www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 164 – p. 163 (www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 165 – p. 164 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 166 – p. 164 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 167 – p. 166 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 168 – p. 166 (www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp - acesso 19/08/2009).
- Figura 169 – p. 167 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 25/08/2009).
- Figura 170 – p. 168 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 25/08/2009).
- Figura 171 – p. 169 (<http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> - acesso 25/08/2009).
- Figura 172 – p. 169 (<http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> - acesso 25/08/2009).
- Figura 173 – p. 169 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 25/08/2009).
- Figura 174 – p. 169 (<http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> - acesso 25/08/2009).
- Figura 175 – p. 171 (ARTIGAS, Rosa. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, Cosac & Naify, 2000. p. 78).
- Figura 176 – p. 172 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 177 – p. 172 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 178 – p. 172 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 179 – p. 173 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 180 – p. 173 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 181 – p. 173 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 182 – p. 174 (<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-ficha-tecnica.htm> - acesso 25/08/2009).
- Figura 183 – p. 174 (www.vitruvius.com.br/.../mendesrocha_3.asp - acesso 25/08/2009).
- Figura 184 – p. 175 (www.vitruvius.com.br/.../mendesrocha_3.asp - acesso 25/08/2009).
- Figura 185 – p. 176 (Acrópole. São Paulo, 1970. n. 372, p. 27).
- Figura 186 – p. 176 (Acrópole. São Paulo, 1970. n. 372, p. 27).
- Figura 187 – p. 176 (MONTANER, Josep M. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 32).
- Figura 188 – p. 176 (MONTANER, Josep M. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 31).
- Figura 189 – p. 176 (MONTANER, Josep M. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 32-33).
- Figura 190 – p. 176 (Acrópole. São Paulo, 1970. n.372, p. 31).
- Figura 191 – p. 178 (www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp - acesso 02/09/2009).
- Figura 192 – p. 179 (www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp - acesso 02/09/2009).
- Figura 193 – p. 179 (www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp - acesso 02/09/2009).
- Figura 194 – p. 179 (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg - acesso 02/09/2009).

- Figura 195 – p. 180 (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg - acesso 02/09/2009).
- Figura 196 – p. 180 (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg - acesso 02/09/2009).
- Figura 197 – p. 180 (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg - acesso 02/09/2009).
- Figura 198 – p. 183 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 199 – p. 183 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 200 – p. 183 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 201 – p. 183 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 202 – p. 183 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 203 – p. 184 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 204 – p. 184 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 205 – p. 184 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 206 – p. 184 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 207 – p. 184 (<http://www.gruposp.arq.br> - acesso 02/09/2009).
- Figura 208 – p. 187 (<http://en.expo2010.cn> - acesso 27/12/2009).
- Figura 209 – p. 187 (<http://en.expo2010.cn> - acesso 27/12/2009).
- Figura 210 – p. 192 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).
- Figura 211 – p. 192 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).
- Figura 212 – p. 193 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).
- Figura 213 – p. 193 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).
- Figura 214 – p. 193 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).
- Figura 215 – p. 193 (<http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> - acesso 30/12/2009).

Capítulo 3

- Figura 1 – p. 205 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 2 – p. 205 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 3 – p. 205 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 4 – p. 206 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 5 – p. 206 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 6 – p. 206 (PUENTE, 2000, p. 92).
- Figura 7 – p. 214 (<http://www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html> - acesso 31/01/2010).
- Figura 8 – p. 215 (PUENTE, 2000, p. 136).
- Figura 9 – p. 215 (PUENTE, 2000, p. 137).
- Figura 10 – p. 216 (<http://www.building.co.uk/Pictures/436xAny/y/q/a/07news15pavillion.jpg> - acesso 31/01/2010).
- Figura 11 – p. 216 (www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 12 - p. 216 (PUENTE, 2000, p.139).
- Figura 13 – p. 217 (<http://www.building.co.uk/Pictures/436xAny/y/q/a/07news15pavillion.jpg> - acesso 31/01/2010).
- Figura 14 - p. 217 (<http://www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html> - acesso 31/01/2010).
- Figura 15 - p. 219 (<http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> - acesso 31/01/2010).

- Figura 16 - p. 220 (<http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> - acesso 31/01/2010).
- Figura 17 - p. 220 (PUENTE, 2000, p. 142).
- Figura 18 - p. 220 (PUENTE, 2000, p. 142).
- Figura 19 - p. 221 (PUENTE, 2000, p. 143).
- Figura 20 - p. 221 (PUENTE, 2000, p. 143).
- Figura 21 - p. 221 (<http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> - acesso 31/01/2010).
- Figura 22 - p. 222 (www.elmundo.es/.../05/18/madrid/1179490276.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 23 - p. 222 (www.elmundo.es/.../05/18/madrid/1179490276.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 24 - p. 222 (PUENTE, 2000, p. 141).
- Figura 25 - p. 224 (PUENTE, 2000, p. 146).
- Figura 26 - p. 224 (PUENTE, 2000, p. 146).
- Figura 27 - p. 224 (PUENTE, 2000, p. 147).
- Figura 28 - p. 225 (PUENTE, 2000, p. 144).
- Figura 29 - p. 225 (<http://www.norway.org/NR/rdonlyres/nordiskpavilion391.jpg.html> - acesso 31/01/2010).
- Figura 30 - p. 225 (<http://www.norway.org/NR/rdonlyres/nordiskpavilion391.jpg.html> - acesso 31/01/2010).
- Figura 31 - p. 226 (PUENTE, 2000, p. 146).
- Figura 32 - p. 226 (PUENTE, 2000, p. 146).
- Figura 33 - p. 226 (<http://www.worldarchitecture.org/world-buildings/world-buildings-detail.asp?position=detail&country=Belgium&no=705> - acesso 31/01/2010).
- Figura 34 - p. 237 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 35 - p. 237 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 36 - p. 238 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 37 - p. 238 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 38 - p. 238 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 39 - p. 239 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 40 - p. 239 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 41 - p. 239 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 42 - p. 240 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 43 - p. 240 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).
- Figura 44 - p. 240 (www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html - acesso 31/01/2010).

Apresentação

O tema

As exposições internacionais têm uma importância histórica no que diz respeito à divulgação de conhecimento: grandes avanços tecnológicos desenvolveram-se em função de tais eventos. A construção de pavilhões para essas exposições torna-se um grande acontecimento público, que gera possibilidades de discussões e que reflete as transformações políticas, sociais e culturais da sociedade.

Podemos questionar a relevância desses edifícios, já que todos eles fazem parte de uma concepção especial: sua gestação é curta, sua existência efêmera e seu desaparecimento é um fato real. Sua análise depende de alguns indícios desse “breve período de vida”: fotografias registradas por alguns visitantes, relatos de pessoas que presenciaram sua existência, algumas plantas que não podemos comparar com o projeto original.

A memória preservada por estes documentos revela uma descontinuidade da arquitetura desde a metade do século XIX até os dias de hoje, mas ao mesmo tempo indica os caminhos percorridos pelo desenvolvimento técnico e tecnológico de sua época. O fato desses edifícios morrerem jovens, com seu estado original quase inalterado, não permite uma análise da ação do tempo e de suas marcas em relação ao seu uso.

Notamos que a história da arquitetura se mistura à história das Exposições Internacionais. Durante esse percurso, vários pavilhões se destacaram e fizeram parte de um processo experimental, onde seus criadores puderam colocar em prática conceitos que seriam utilizados em projetos posteriores, servindo como um grande campo fértil para novas ideias.

Sua condição especial de concepção favorece esse campo, sendo que na maioria das vezes sua escolha é feita através de concursos onde o programa basicamente se resume a ser um espaço habitado por exposições que garantam a relevância da representatividade do seu país. O projeto de um pavilhão sempre foi considerado como um desafio de grande prestígio.

A arquitetura moderna aproveitou-se dessas oportunidades e utilizou esses edifícios como um grande laboratório arquitetônico. Vários desdobramentos podem ser observados nas obras de seus autores e de outros arquitetos durante os séculos XIX e XX. As exposições internacionais serviram de vitrine para tendências e métodos que antecederam outras obras ou desenvolveram processos já iniciados.

A análise da participação brasileira nesses eventos cria a possibilidade de uma leitura da produção arquitetônica do último século através de alguns de seus exemplares, faz uma relação com as técnicas construtivas utilizadas em cada momento e com os reflexos das mudanças da sociedade do país, e permite um aprofundamento da discussão sobre a arquitetura brasileira inserida no contexto internacional e o seu reflexo no desenvolvimento do debate arquitetônico nacional.

O interesse por esse tema surgiu em 2006, quando participei como colaborador no desenvolvimento do projeto do Parque do Engenho Central de Piracicaba, de autoria do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Uma das edificações propostas nessa intervenção era um grande pavilhão de exposições.

Durante esse processo, o arquiteto sempre resgatava algumas memórias do Pavilhão de Osaka de 1970. Histórias que me incentivaram a agrupar todos os pavilhões brasileiros num só trabalho, já que não havia nenhuma pesquisa realizada com esse objetivo. A maioria das pesquisas encontradas utiliza alguns pavilhões como importante referência e não como um dado em si.

O interesse despertado por essas obras tem como objetivo contribuir para o preenchimento de mais uma lacuna relacionada ao conhecimento da arquitetura como partícipe da identidade nacional. A necessidade de prosseguir nestas descobertas vem a colaborar no processo de conhecimento da história da arquitetura moderna brasileira, abrindo novas possibilidades para investigações nesse sentido.

Até 1893, o Brasil participou, dentro do calendário internacional das exposições, com projetos de pavilhões elaborados por arquitetos estrangeiros. Nessa data, na Exposição de Chicago, o Pavilhão Brasileiro foi, pela primeira vez, projetado por um arquiteto nacional, Francisco Marcelino de Souza Aguiar. Da mesma forma, o Pavilhão Brasileiro da Exposição de Saint Louis também foi projetado no Brasil por Souza Aguiar. A arquitetura de ambos pavilhões caracterizou-se pela tendência eclética européia em um estilo misto fundamentado nas tradições clássicas da *Ecole des Beaux-Arts*. Ou seja, apesar de terem sido projetados por arquitetos brasileiros, a influência estrangeira ainda predominava no campo da arquitetura.

Na década de 1920, o Brasil apresentou-se, ainda, com uma proposta neocolonial, elaborada pelo arquiteto Lúcio Costa que, mais tarde, demonstraria seu imenso potencial de inovação arquitetônica com o projeto premiado para o Pavilhão Brasileiro de 1939, em Nova York. A arquitetura dos Pavilhões Brasileiros toma um novo rumo a partir dessa exposição, o que também modifica profundamente o percurso da arquitetura nacional.

Objetivos e metodologia

O tema dessa pesquisa, “Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais”, aborda um período muito abrangente da história da arquitetura. O objetivo inicial da pesquisa era fazer uma análise da repercussão e dos desdobramentos que tais eventos resultaram no desenvolvimento da arquitetura brasileira e na sua repercussão internacional, com a introdução da interlocução da crítica de arquitetura. Conforme indicado no Memorial de Qualificação, o estudo objetivava:

1. identificar todos os representantes brasileiros nas exposições internacionais, desde 1862 até os dias de hoje;
2. analisar os reflexos que tais obras geraram no desenvolvimento da arquitetura brasileira;
3. estabelecer de que maneira tais obras serviram para a divulgação da produção brasileira no cenário internacional;
4. definir quais foram os reflexos da interlocução da crítica de arquitetura brasileira com a crítica internacional;
5. questionar a representatividade cultural brasileira através de obras que fossem caracterizadas por uma “identidade nacional”, levando em consideração as mudanças sociais, econômicas e políticas ocorridas no país.

Durante a banca de qualificação percebemos que era preciso ajustar o objetivo central da pesquisa. O cumprimento dos cinco itens acima citados, para todos os pavilhões brasileiros, acabaria gerando um trabalho extremamente extenso. Resolvemos, inicialmente, identificar todos os pavilhões brasileiros participantes das exposições internacionais. Foram encontrados 18 projetos, já contando com a participação em Xangai em 2010.

Ao avaliarmos a participação brasileira em torno das exposições internacionais, não poderíamos nos referir apenas à condição tipológica de seus pavilhões. A avaliação foi feita também levando em consideração a realidade econômica e social do país em determinado período, na sua real contextualização. Assim, além de identificar todos os participantes brasileiros, conseguimos introduzir em cada um deles, um contexto histórico internacional e nacional, para facilitar o entendimento de sua análise.

Dessa maneira, apenas o fato de agrupar todos esses participantes num único trabalho já seria um trabalho inédito. Para explorar ainda mais o material coletado, decidimos identificar os três pavilhões mais representativos para fazer uma análise sobre os reflexos que tais obras geraram no âmbito da arquitetura nacional e internacional.

Definimos para esse recorte os Pavilhões Brasileiros de Nova York de 1939, de Bruxelas de 1958 e de Osaka de 1970. A seleção desses pavilhões se explica pelo fato de todos eles pertencerem a

uma nova era de pavilhões internacionais, projetados exclusivamente por arquitetos brasileiros, não mais estrangeiros e, principalmente, por retratarem uma arquitetura nova dentro do contexto histórico-nacional da arquitetura moderna brasileira.

A nossa justificativa para esse trabalho é acreditarmos na necessidade de investigação da história da arquitetura dentro de um processo de afirmação de identidade nacional e de reconhecimento de uma arquitetura brasileira distinta. O nosso objetivo consistiu em revelar a importância da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros diante da virtuosidade que demonstraram em âmbito internacional, através do seu reconhecimento em publicações referidas pela imprensa nacional e internacional.

Este estudo partiu de um levantamento bibliográfico, buscando recuperar as críticas publicadas sobre os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais. Os trabalhos de Sandra Jatahy Pesavento¹ e Kenneth Luckhurst² foram essenciais para a contextualização da história das exposições internacionais.

Através da pesquisa de Maria Helena de Moraes Barros Flynn³ conseguimos identificar os projetos brasileiros escolhidos através de concursos. Para complementar essa seleção dos pavilhões participantes as informações coletadas nos trabalhos de Maria Alice Junqueira Bastos⁴, Francisco Spadoni⁵, Valéria Fialho⁶, Hugo Segawa⁷ e Yves Bruand⁸ nos deram bases para a nossa análise.

Moisés Punte⁹, através da seleção de cinquenta pavilhões internacionais de grande relevância, colaborou imensamente para a definição dos edifícios apresentados no terceiro capítulo.

Muitas informações encontradas em blogs e sites específicos serviram de base para a nossa fundamentação teórica e principalmente para a ilustração do trabalho.

A metodologia empregada encontra-se fundamentada na união do conhecimento adquirido durante o processo de realização das seguintes etapas: revisão bibliográfica sobre as exposições internacionais, revisão bibliográfica sobre os Pavilhões Brasileiros dessas exposições, análise

1 PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais - Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

2 LUCKHURST, Kenneth W. *The History of Exhibitions*. The Studio Publications. London & New York. 1951.

3 FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Concursos de Arquitetura no Brasil 1850 – 2000: sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2000.

4 BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. Perspectiva. São Paulo. 2007.

5 SPADONI, Francisco. *A transição do moderno*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2003.

6 FIALHO, Valéria Cássia dos Santos. *Arquitetura, texto e imagem: a retórica da representação nos concursos de arquitetura*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2007.

7 SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. Edusp. São Paulo. 1997.

8 BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

9 PUENTE, Moisés. *Pavilhões de Exposição: 100 anos. Barcelona*, Gustavo Gilli, 2000.

dos objetos de estudo, histórico do contexto sócio-cultural dos momentos correntes, análises arquitetônicas, tipológicas e formais dos objetos de estudo; levantamento de imagens e material gráfico correspondente a esses exemplares.

Desenvolvimento

O trabalho encontra-se dividido em três capítulos. O primeiro tem como objetivo introduzir o universo das exposições internacionais. Para tanto, descrevemos o surgimento dessas exposições, fazemos um levantamento de todos os eventos já ocorridos e abordamos a experiência inicial de três países: Inglaterra, França e Estados Unidos. Uma abordagem sobre a atual regulamentação das exposições internacionais também é apresentada.

O segundo capítulo ressalta a participação do país nas exposições, estabelecendo, através de uma ordem cronológica, a análise dos dezoito pavilhões brasileiros. As exposições nacionais auxiliavam a definição da delegação brasileira que seria apresentada nesses eventos internacionais.

Muitos pavilhões foram amplamente debatidos, porém encontramos grande dificuldade de encontrar material sobre alguns exemplares. Recorremos por diversas vezes ao Ministério de Relações Exteriores em busca de material, entretanto não obtivemos sucesso. Como muitos desses concursos eram realizados por esse Ministério, acreditamos que seria possível encontrar um farto material.

Foi na internet, através de blogs e sites especializados em exposições internacionais que encontramos algumas dessas informações. As organizações das exposições realizadas nos últimos anos têm facilitado o acesso às informações desses eventos, o que auxiliará no desenvolvimento de pesquisas futuras.

No terceiro capítulo, analisamos mais profundamente três pavilhões que receberam grande destaque em suas exposições específicas. Decidimos trabalhar com os exemplares de Nova York (1939), Bruxelas (1958) e Osaka (1970) por serem projetos que foram construídos e que contribuíram efetivamente no desenvolvimento da arquitetura brasileira. Vários outros exemplares, como o de Sevilha de 1992 e mesmo o de Xangai de 2010, tiveram, e estão tendo neste momento, uma grande repercussão no meio arquitetônico, o que enriquece o debate nacional.

Entretanto, resolvemos adotar como fundamentação de nossa análise, o trabalho de Moisés Puente, onde ele elege os 50 pavilhões mais representativos da história, destacando os edifícios de maior relevância arquitetônica.

Em seu trabalho, na Exposição de Nova York de 1939, além do projeto brasileiro, o Pavilhão da Finlândia de Alvar Aalto também merece destaque. Em 1958, apesar do Pavilhão Brasileiro não figurar entre os mais destacados, os Pavilhões da Espanha, Noruega e da Philips são citados como sendo extremamente expressivos. Já em 1970, o Pavilhão Brasileiro de Osaka é mencionado. Decidimos incluir na nossa análise o Pavilhão dos Estados Unidos que de acordo com a crítica internacional foi digno de ser premiado.

Dessa maneira, estabelecemos no terceiro capítulo, um panorama onde apresentamos alguns pavilhões destacados nos mesmo eventos. Essa disposição permite uma reflexão no sentido de identificar os motivos pelos quais cada um deles mereceu tal reconhecimento.

As arquiteturas dos Pavilhões Brasileiros e suas respectivas análises formais, funcionais e construtivas efetivadas dentro do espectro arquitetônico singular de cada proposta demonstraram infinitas modalidades no campo das arquiteturas efêmeras, onde as conclusões finais encontram-se no final do trabalho.

Capítulo 1 - As exposições internacionais

Os mercados e as feiras, antepassados das exposições, existiram desde que os homens, habitando em regiões distintas, reconheceram a vantagem de se encontrar para trocar mercadorias.

As feiras conservaram até os nossos dias um papel de primeiro plano na evolução do comércio e da civilização. Mas é apenas no final do século XVIII que surge a ideia de organizar manifestações semelhantes às feiras, onde diversos objetos fossem simplesmente exibidos, sem se tornarem objetos de comércio. A essas manifestações chamou-se “exposições”.

A primeira exposição foi realizada em Praga, em 1791. As exposições que começaram por ter âmbito regional, transformaram-se em manifestações de âmbito nacional, nas quais eram acolhidos todos os produtos. Com o início da Revolução Industrial, assistiu-se a proliferação das exposições nacionais, mas, até meados do século XIX, a mostra restringia-se aos produtos de um só país.

As grandes exposições internacionais tornaram-se espelho da sua própria época. A sua história reflete de maneira clara a organização geopolítica mundial dos últimos 150 anos. Apresentando-se como manifestações de prestígio, senão de ostentação, onde as nações pretendem afirmar e consolidar o seu próprio poder econômico, procuram exaltar a fé na ciência e na técnica e a aspiração ao progresso. Revelam-se como testemunhos fidedignos da evolução do saber e da atividade humana.

Se as exposições internacionais procuravam surpreender o público através de invenções, de divertimentos inéditos e acontecimentos raros, é evidente que o primeiro pólo de atração foi a grandiosidade da própria arquitetura. Desde o Crystal Palace, o maior edifício da época, construído somente com ferro e vidro na Exposição universal de Londres, à Torre Eiffel construída em Paris na exposição de 1889, destinada a ser demolida, mas conservada após grande polémica, esses eventos deixaram-nos importantes e definitivas instalações e monumentos.

As exposições internacionais são produto de um mundo industrial já adulto e que de acordo com Bensaude-Vincent¹, se apoiava sobre o tripé do carvão, do vapor e das estradas de ferro. Não podemos negar sua dimensão econômica de feira de mercadorias, mostruário de produtos, local de negócios lucrativos. As exposições visavam ampliar as vendas pelos renovados contatos entre produtores e consumidores, que estimulariam os negócios e a produção através dos conhecimentos de novos produtos e processos.

¹ BENSAUDE-VINCENT, Bernadette. *Florilège des sociétés industrielles*. In : *Le livre des expositions universelles*, 1851-1859. Paris, Ed. Des Arts Décoratifs/Herscher, 1983, p.277

Aliado a isso, um esquema eficaz de publicidade fazia desses eventos verdadeiros pontos de consumo. Símbolos dos novos tempos, as exposições foram ao mesmo tempo elementos de construção e de propaganda da sociedade industrial que se estruturava. Não é por acaso que o reclame e a propaganda da sociedade industrial surgem nesta época e se revelam de maneira especial nestes eventos, na maneira específica de apresentar seus artigos, convencendo quanto ao seu uso, valor e necessidade.

Alfred Alles² faz uma pesquisa interessante analisando tais eventos como “ferramentas de marketing”. O autor discute as ferramentas da publicidade na época, demonstrando a versatilidade das exposições, a variedade de objetivos de marketing e as oportunidades únicas de expor as ferramentas de marketing para pequenas, médias e grandes empresas.

Tais exposições estariam associadas, basicamente, ao desenvolvimento industrial, exibindo máquinas e produtos resultantes desta atividade. Mesmo que reunissem entre os itens expostos elementos que nada tinham a ver com essa atividade produtiva, como aconteceu na primeira exposição internacional de 1851 que contava com uma categoria para artes plásticas em geral, onde veremos mais adiante, as grandes atrações dessas exposições sempre foram as máquinas, cujo consumo se buscava difundir e ampliar mundialmente.

Podemos também observar a identificação das exposições para além do seu caráter de mostrar mercadorias e máquinas. Plum afirma que as exposições eram a “auto-representação popular da burguesia industrial”³.

Dessa forma a exposição procura transmitir valores e idéias, como a solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, a crença no progresso ilimitado e a confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas. Por outro lado a exposição busca ocultar a exploração do homem pelo homem, a concorrência imperialista entre as nações e o processo de submissão do trabalhador à máquina.

Elas partilhavam da preocupação enciclopédica, vinda do século das luzes, catalogando o conhecimento humano e classificando segundo critérios científicos. A exposição funcionava como uma “janela para o mundo”. Nelas se exibiam as mais complexas máquinas, os mais recentes inventos. Multidões maravilhadas desfilavam pelas exposições, admirando os prodígios da engenhosidade do homem e atraídas pela mística do novo, do fantástico e do exótico.

Pode-se concluir que as exposições também tinham um caráter didático pedagógico de instruir seus visitantes, prestando-lhes as mais diversas informações sobre os objetos expostos.

2 ALLES, Alfred. *Exhibitions: universal marketing tools*. New York. Ed. John Wiley & sons, 1973.

3 PLUM, Werner. *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos de transformação sócio-cultural*. Bonn, Friedrich Ebert Stiftung, 1979.

A festa em que se tornaram as exposições universais despertou no imaginário popular a confiança num progresso contínuo liderado pela burguesia, onde todos teriam acesso ao bem-estar. Tornava-se cada vez mais evidente a crença na superioridade do homem europeu frente às nações inseridas em seus impérios.

Não podemos negar que o sucesso das exposições estava ligado também à influência do público e este nem sempre veio aos eventos atraído pela “lição das coisas” ou pelo “apelo irresistível das máquinas”. As exposições do final do século XIX renderam-se ao lazer, sendo acrescentado um aspecto lúdico com suas atrações e suas máquinas de diversão, que também tenderam a dominar.

Apesar do caráter de universalidade das exposições, transparecem nelas o nacionalismo dos movimentos imperialistas em choque. A escolha das datas não se dá por acaso e tem um significado profundo para as nações que sediaram o evento: em 1876, a exposição da Filadélfia, nos Estados Unidos, é dada por ocasião do centenário da independência, assim como a de 1889, em Paris, comemora os cem anos da Revolução Francesa, ou a de 1878 pretende reafirmar o reerguimento francês após os anos terríveis do início da década, marcados pela derrota diante da Alemanha e a eclosão da Comuna.

O nacionalismo presente nas exposições cumpria os fins políticos, não apenas de ostentação de um grupo no poder, mas fundamentalmente da dominação. O nacionalismo é a força capaz de superar barreiras de classe e irmanar os indivíduos em torno desta comunidade ilusória que se articula através de identidades culturais e lingüísticas, com base num determinado território.

De acordo com Lúcia Lippi de Oliveira:

*“A nação e o nacionalismo, como ‘comunidade política imaginária’, forneceram uma unidade englobante para os indivíduos libertos da ordem social tradicional religiosa e aristocrática”.*⁴

A modernidade que se impõe precisa de símbolos, e eles estão presentes nas novas e arrojadas formas arquitetônicas que acompanharam esses eventos. E aqui está o interesse principal dessa pesquisa. Londres, em 1851 inovou com seu Crystal Palace, que com uma moderna construção de ferro e vidro demonstrou ao mundo do que era possível a feliz combinação da ciência, da técnica e da indústria. Em 1878, Paris apresentou aos contemporâneos o símbolo da solidariedade entre os povos: a gigantesca Estátua da Liberdade, ainda inconclusa, que seria ofertada aos Estados Unidos em 1886.⁵ Em 1889, na exposição que assinalou o centenário da

4 OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Modernidade e questão nacional*. In: *Lua Nova*, n.20, maio 1990, p.49.

5 PLUM, *op. cit.*, p.29

Revolução Francesa, a controvertida Torre Eiffell, com sua transparência de ferro, apontando para os céus de Paris, encarnava não só uma nova concepção de mundo, mas se constituía num próprio monumento à racionalidade, ao moderno e ao progresso técnico.

Após a Primeira Guerra Mundial, a regulamentação das Exposições Internacionais, resultante da criação do *Bureau International des Expositions*, e a recepção de novas correntes estéticas, bem como a generalização da comunicação à escala internacional, transformam as exposições em empreendimentos cada vez mais gigantescos. O nascimento de uma “arquitetura de exposição”, de características e linguagens próprias, contribui para a progressiva autonomização das exposições em relação aos espaços tradicionais. Entre 1958 (Bruxelas) e 1970 (Osaka) o triunfo da tecnologia arquitetônica, segue a par das grandes tendências da época: apogeu da descolonização, institucionalização do diálogo de culturas, consagração das inovações tecnológicas, generalização dos fenômenos de colonização. As diversas exposições dos últimos quarenta anos refletem, por formas diversas, a emergência desses fenômenos.

Dentro desse contexto achamos relevante resgatar o momento o histórico inicial dessas exposições confrontando três panoramas distintos, a primeira exposição internacional inglesa em 1851, a primeira exposição internacional francesa em 1855 e a primeira grande exposição americana em 1876, com a atual regulamentação das exposições internacionais.

A rivalidade franco-britânica encontraria mais uma nação pronta para disputar a supremacia mundial. Analisando o histórico das exposições universais, percebemos a importância de cada um deles. E nesse momento cabe ressaltar de que maneira tais eventos surgiram em cada país e de que forma o desenvolvimento tecnológico se apossou de cada um deles.

Como referência, estabelecemos um quadro resumo com as datas e os locais de todas as exposições internacionais. A partir do final do século XIX e ao longo do século XX dezenas de exposições, ditas internacionais foram organizadas em diferentes cidades européias e americanas, como o caso da exposição comemorativa da Independência do Brasil em 1922.

Quadro Resumo I – Exposições Internacionais

Ano	Cidade	País
1851	Londres	Inglaterra
1853	Nova York	EUA
1853	Dublin	Irlanda
1855	Paris	França
1862	Londres	Inglaterra

1867	Paris	França
1873	Viena	Áustria
1874	Dublin	Irlanda
1876	Filadélfia	EUA
1878	Paris	França
1883	Amsterdã	Holanda
1884	Nova Orleans	EUA
1885	Antuérpia	Bélgica
1886	Londres	Inglaterra
1888	Melbourne	Austrália
1888	Glasgow	Escócia
1889	Paris	França
1893	Chicago	EUA
1894	San Francisco	EUA
1895	Atlanta	EUA
1897	Bruxelas	Bélgica
1900	Paris	França
1901	Bufallo	EUA
1904	Saint Louis	EUA
1905	Liège	Bélgica
1906	Milão	Itália
1907	Dublin	Irlanda
1907	Hampton Roads	EUA
1909	Seattle	EUA
1910	Bruxelas	Bélgica
1911	Turin	Itália
1913	Ghent	Bélgica
1915	São Francisco	EUA
1922	Rio de Janeiro	Brasil
1924	Wembley	Inglaterra
1925	Paris	França
1926	Filadélfia	EUA
1929	Barcelona	Espanha
1930	Sevilha	Espanha
1930	Antuérpia	Bélgica
1930	Liège	Bélgica
1931	Paris	França
1933	Chicago	EUA
1935	Bruxelas	Bélgica

1937	Paris	França
1939	Nova York	EUA
1939	São Francisco	EUA
1958	Bruxelas	Bélgica
1962	Seattle	EUA
1964	Nova York	EUA
1967	Montreal	Canadá
1968	San Antonio	EUA
1970	Osaka	Japão
1974	Spokane	EUA
1975	Okinawa	Japão
1982	Knoxville	EUA
1984	Nova Orleans	EUA
1985	Tsukuba	Japão
1986	Vancouver	Canadá
1988	Brisbane	Austrália
1992	Sevilha	Espanha
1992	Gênova	Itália
1993	Taejon	Coréia do Sul
1998	Lisboa	Portugal
2000	Hanover	Alemanha
2005	Aichi	Japão
2008	Zaragoza	Espanha
2010	Xangai	China
2012	Yeosu	Coréia
2015	Milão	Itália

Podemos perceber que no século XIX os países que mais se destacaram na promoção desses eventos foram Estados Unidos, com seis exposições internacionais, França com cinco e Inglaterra com três. No século XX, os Estados Unidos também superaram os demais países, contando com quinze exposições, seguido de Bélgica com sete e Itália com três.

Como já afirmamos anteriormente, é a partir do desenvolvimento da sociedade industrial que surgem as primeiras exposições. E as exposições internacionais são descendentes das exposições industriais. A Inglaterra apresentava um campo fértil para dar início a esses eventos, já que a Revolução Industrial nascera neste país. A seguir procuraremos apresentar de que maneira a Royal Society of Arts foi fundamental para o incentivo desse recente interesse que eram os novos feitos tecnológicos.

1.1. A *Royal Society of Arts*

Já afirmamos que o surgimento das exposições internacionais está intimamente ligado com a indústria. Para entender esse processo é necessário falarmos antes sobre a importância da *Royal Society of British Arts* dentro desse contexto.

William Shipley, um mestre desenhista morador de Northampton, Inglaterra, teve a idéia de organizar uma entidade capaz de estimular o desenvolvimento de inventos artísticos e científicos que favorecessem o bem comum, através de concursos onde os prêmios em dinheiro eram concedidos por mérito. Dessa forma, em 1754 surge a “Sociedade”, que seria fundamental para o desenvolvimento das primeiras exposições internacionais.

Inicialmente chamada de “Sociedade de Incentivo às Artes, Manufaturas e Comércio”, a entidade teve sua primeira reunião sediada num café chamado Rawthmell’s Coffee House, em Covent Garden.

Em 1755 é atribuído o primeiro prêmio da Sociedade, concedido para “produções, invenções e melhorias” na Agricultura, Química, Artes Plásticas, Manufatura, Mecânica e Comércio. Um dos requisitos do concurso era que os objetos não poderiam ser protegidos por patentes, podendo ser reproduzidos livremente ao alcance de todos.

A atividade dessa entidade se concentrou nos seus primeiros anos na premiação de uma série de objetos relativos a “artes, manufaturas e comércio”, e rapidamente tornou-se desejável estender os efeitos da premiação de artes através de uma exposição informal dos desenhos dos objetos vencedores. É possível que a inscrição de alguns vencedores de outras categorias da competição, incluindo as áreas ligadas à agricultura e indústria, também foram somadas a essa exposição. Nesse caso, pode-se dizer que as exposições industriais tiveram início nesse evento, aproximadamente em 1756. Mas não há nenhuma evidência concreta que comprova tal fato.

Em 1761, entretanto, algo mais definitivo aconteceu. Nos primeiros anos de existência, a Sociedade decidiu que iria adquirir todas as máquinas, ou modelos de máquinas, que fossem premiadas em competições futuras. Após a competição ocorrida no início de 1761, a entidade viu-se apossada de uma série de exemplares.

Decidiram então colocar as novas aquisições em bom estado e exibi-las adequadamente. Para tanto, um galpão anexo a sede da Sociedade foi alugado por quinze dias em abril de 1761. Willian Bailey, um homem com considerável conhecimento mecânico, foi encarregado de tomar conta da coleção e de explicar os modelos para o “público”, além dos próprios premiados que foram convidados a demonstrar suas invenções.

No final da quinzena, o dono do galpão solicitou o imóvel de volta e as máquinas acabaram sendo levadas para um depósito da entidade. A pequena exposição gerou um interesse tão grande que durou por pelo menos mais cinco semanas.

Seu conteúdo era pequeno em número, mas muito relevante tendo em vista o desenvolvimento mecânico alcançado até 1761, período em que o país iniciava a revolução industrial.

Nenhum catálogo da exposição de 1761 sobreviveu, nem impresso, nem manuscrito, mas uma boa idéia desse panorama pode ser deduzida através das minutas e correspondências da própria Sociedade⁶.

A grande quantidade de protótipos e máquinas expostas e o sucesso do evento fizeram com que os organizadores definissem uma exposição permanente, onde toda a coleção seria exibida e cresceria a cada ano. Para essa exposição, decidiu-se alugar outro grande galpão anexo com uma área considerável, e decorá-lo e equipá-lo como uma sala de exposição permanente.

Esse acontecimento, juntamente com as competições realizadas por essa entidade, gerou um profundo efeito de transformação na Inglaterra, particularmente no desenvolvimento de maquinário para agricultura.

No ano de 1770 a Sociedade começa a se interessar por questões ambientais, criando prêmios para reduzir as emissões de poluentes pelas indústrias. Em 1774 a entidade muda-se de endereço. A organização que não tinha uma base fixa nos seus primeiros anos, passando por diversos locais, resolve aceitar o convite do arquiteto Robert Adam e de seus irmãos, que haviam oferecido uma casa às margens do Rio Tâmisa, cujo projeto é de sua autoria, para abrigar a nova sede da Sociedade. Inicialmente tratava-se de apenas duas casas em Adelphi; no entanto, com o passar dos anos a entidade cresceu consideravelmente e ainda continua no mesmo endereço até hoje.

É somente a partir de 1783 que a Sociedade começa a registrar suas atividades, através da publicação de projetos premiados que poderiam ser consultados pelo público em geral. Em junho de 1847, o príncipe Alberto, então presidente da Sociedade, condecora a entidade com o título Real, passando a se chamar *Royal Society of Arts*.

Já em 1851 a *Royal Society* dá início a Grande Exposição, que foi a primeira exposição internacional inglesa: uma celebração da “moderna tecnologia e do design internacional”. Sediada no Crystal Palace, localizado no Hyde Park em Londres, a exposição teve início em 1 de maio de 1851 e terminou no dia 15 de outubro do mesmo ano.

⁶ LUCKHURST, Kenneth W. *The History of Exhibitions*. The Studio Publications. London & New York. 1951. p.63

A organização foi responsável por angariar fundos para a premiação da exposição. Foram distribuídos aproximadamente quatro milhões de libras⁷, convertidos para os valores atuais.

⁷ Informação disponível na internet através do site oficial da Royal Society of Arts através do endereço: <http://www.thersa.org/about-us/history-and-archive/rsa-history-timeline>.

Figura 1: Sede da Sociedade das artes na metade do século XIX. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

1.2. A corrida pela modernidade: a Inglaterra sai na frente

A história começa com duas pequenas exposições realizadas na sede da Sociedade das Artes, organizadas por Francis Whishaw, secretário da entidade, em dezembro de 1844 e janeiro 1845. Patrocinada pelo próprio Whishaw, as exposições foram praticamente eventos insignificantes, porém através delas ele conseguiu atrair a atenção de alguns membros da Sociedade para realizar algo melhor.

Whishaw conseguiu convencer seu amigo, W. F. Cooke, a propor formalmente para o Conselho da Sociedade a instituição de uma exibição nacional de produtos industriais.

A proposta de Cooke foi bem recebida, e depois de muita discussão uma resolução foi adotada numa reunião realizada em maio de 1845.

Cooke resolveu dar sequência a sua proposta e aproveitou a visita anual do príncipe Alberto, presidente da Sociedade, para divulgar sua idéia, que propôs um comitê organizador a fim de estabelecer um plano de metas. A questão do local onde seria realizado o evento foi discutida e de maneira unânime decidiram que seria melhor construir um pavilhão temporário no Hyde Park.

Percebeu-se que para obter sucesso no evento era necessário ter apoio tanto do poder público como dos industriais da época. Os primeiros convites para a participação do evento não foram muito bem recebidos. John Scott Russell, sucessor de Wishaw no cargo de secretário da Sociedade foi encarregado de chamar os participantes.

Em carta escrita ao próprio Wishaw, Russell informa que o “público estava indiferente, principalmente os industriais, inclusive demonstrando uma posição hostil frente à exposição.” O comitê responsável pelo evento não havia proposto o valor da premiação, não havia articulado a cooperação entre os industriais e muito menos junto ao poder público a fim de alcançar os meios necessários para a realização da exposição.

Dessa forma, no final do ano de 1845 decidiu-se aumentar o valor da premiação oferecida aos vencedores da exposição, onde a arrecadação desse montante continuava sendo de responsabilidade da Sociedade. Definiu-se também que a competição seria uma maneira de preparar material suficiente para pequenas exposições anuais, que abririam caminho para a grande exposição nacional proposta.

As inscrições para a primeira competição não foram animadoras. Henry Cole (posteriormente ganhador do título Sir), um típico “produto do século XIX”, filho de uma classe média em ascensão ligada à indústria, foi premiado com uma medalha de prata num concurso de 1845

com um jogo de chá e tornou-se membro da Sociedade. Esse acontecimento fez com que ele se aproximasse do príncipe Alberto que fez questão de utilizar sua peça no Palácio de Buckingham no verão do mesmo ano, e o encarregou de produzir mais objetos.

A Cole ficou instituída a missão de organizar a grande exposição nacional. Sua articulação entre os industriais e o próprio governo era vista como estratégica para o sucesso do evento. Em 1846 e em 1847 são realizadas duas pequenas exposições. Entretanto o material coletado ainda não era suficiente para a grande exposição. Cole e Scott Russell passaram alguns dias visitando alguns industriais com o objetivo de convencê-los a participar da exposição. Os dois conseguiram reunir 200 peças.

Apesar de seu tamanho diminuto, a primeira “exposição de artes da indústria” em 1847 foi um grande sucesso, sendo visitada por 20 mil pessoas. Nesse momento, a Sociedade, através do talento de Henry Cole, viu-se encorajada a planejar seriamente a grande exposição, que havia sido definida como um grande objetivo desde 1845.

Foi proposto que a Sociedade continuasse com as exposições anuais e que seu conteúdo percorresse as Escolas de Design a fim de incentivar seus alunos. A seleção desse material poderia ser transformada em outra exposição nacional periódica, maior que as exposições anuais e que também seriam organizadas pela Sociedade das Artes. Entretanto essa exposição específica seria financiada pelo governo, responsável pela construção de um edifício de exposição. A princípio foi sugerida a Trafalgar Square como local mais apropriado.

No início de 1848, Cole escreveu ao príncipe Alberto solicitando o apoio a esta ideia, que não foi bem recebida. O governo não daria nenhuma assistência e muito menos financiaria tal evento. Cole então convenceu a Sociedade de aproximar-se mais diretamente ao governo.

Em março de 1848, algumas pessoas do governo simpáticas a ideia reuniram-se com o Chefe de Serviços Públicos solicitando pelo menos um local público para a realização do evento. A Trafalgar Square foi descartada, porém foi oferecida a área externa da Somerset House. Essa conquista foi um grande avanço e a Sociedade achou oportuno anunciar a competição e a exposição de 1849.

A segunda exposição nacional ocorrida em 1848 foi ainda maior que a primeira. Cerca de 700 expositores participaram do evento que foi visitado por mais de 73 mil pessoas. Isso fez que a expectativa para a terceira exposição de 1849 aumentasse ainda mais.

Realizada na sede da Sociedade, a exposição de 1849 teve seu escopo reduzido dada a limitação de espaço físico. Nesse momento a Sociedade já sentia-se mais segura em anunciar a grande

exposição nacional. Influenciados pelo grande sucesso obtido com a Exposição Industrial Francesa realizada no ano de 1844, os ingleses decidiram que as suas exposições nacionais seriam realizadas a cada cinco anos, tendo como base de início a primeira exposição de 1846. Dessa forma foi estipulada a data da grande exposição nacional que seria realizada em 1851.

A fim de aproveitar o entusiasmo que tomava conta de todos nesse momento, os organizadores da terceira exposição de 1849 resolveram colher assinaturas dos visitantes para que o Parlamento estabelecesse formalmente essa data e financiasse esse projeto, com a construção de um grande edifício.

A articulação da Sociedade mostrava-se cada vez mais eficiente, com a conquista da confiança dos industriais participantes das exposições, com a atração de um número cada vez maior de visitantes e agora com a participação mais efetiva do governo na organização desse evento.

Para criar um atrativo ainda maior e diferenciar do modelo estabelecido pelos franceses em 1844, decidiu-se que a exposição de 1851 seria a primeira grande exposição internacional. A apresentação e divulgação das muitas conquistas realizadas apenas na Grã-Bretanha excluiria muitos outros feitos tecnológicos descobertos pelos ingleses em suas colônias. Assim, decidiu-se pela primeira vez, fazer uma exposição com os convites sendo estendidos a quase todo o mundo colonizado.

Assim, em junho de 1849 uma exposição internacional era apenas um sonho, e cabia ao príncipe Alberto e a Sociedade das Artes torná-lo realidade. Nesse mesmo mês foi realizada uma conferência no Palácio de Buckingham para expor os planos da “Grande Exposição Industrial de todas as Nações de 1851”. Participaram dessa conferência quatro personagens fundamentais na preparação do evento: Scott Russell, Henry Cole, Francis Fuller e Thomas Cubbit.

O príncipe Alberto acreditava que essa exposição seria um grande acontecimento e para tanto sugeriu que fosse erguido um edifício permanente em Leicester Square. Entretanto, Henry Cole conseguiu convencer a todos que o local mais apropriado para o evento seria o Hyde Park. A sugestão de Cole foi acatada por todos, e o próprio encarregou-se definir a melhor implantação dentro do parque.

Francis Fuller, membro do comitê da Sociedade, e Scott Russell foram nomeados pelo presidente, príncipe Alberto, para discutir os aspectos financeiros, em busca de alternativas para o financiamento da obra.

Thomas Cubbit, um empreendedor, dono de uma famosa construtora, já havia feito algumas obras de reforma para o príncipe na sua Osborne House, ficou responsável pelas questões

relativas ao edifício que seria construído.

Os quatro membros passaram suas visões ao príncipe Alberto separadamente. Quando todos se reuniram para chegar às conclusões finais, o presidente nomeou Scott Russell como Secretário do conselho, que ficou encarregado de redigir as minutas formais dos encontros. Essas minutas podem ser consultadas atualmente nos arquivos da *Royal Society of Arts*, e configuram um dos mais importantes manuscritos dessa grande exposição.

Seis pontos fundamentais foram discutidos nesse encontro. O primeiro deles é que o príncipe levantou a questão dos tipos de expositores participantes, e considerou que deveriam existir quatro categorias básicas: materiais, maquinário, produtos manufaturados e “escultura e artes plásticas em geral”. Ficou acordado que um edifício temporário seria utilizado e os locais Somerset House, Leicester Square e outras sugestões recebidas anteriormente estavam descartadas. Finalmente, como resultado de uma rápida investigação realizada por Henry Cole, percebeu-se um local disponível no Hyde Park, situado na parte sul do parque.

Após a definição do local decidiu-se aumentar substancialmente o valor dos prêmios oferecidos para fomentar o interesse dos participantes e para que seus produtos expostos tivessem uma alta qualidade, sem apresentar um risco comercial. Devemos lembrar que a Sociedade das Artes adquiria os produtos premiados e já que não eram aceitos produtos patenteados, sua reprodução poderia ser feita livremente.

As questões financeiras também foram discutidas e percebeu-se que a comissão não poderia contar com a ajuda do governo para esse assunto. Dessa forma, uma grande quantia de dinheiro deveria ser arrecadada através de doações voluntárias. A premiação de medalhas também foi substituída por prêmios em dinheiro, o que aumentou ainda mais o desafio financeiro. O fato do então presidente ter cedido o título Real para a Sociedade ajudaria na aquisição dessas doações para a organização geral do evento. Entretanto, uma “Comissão Real” seria de fundamental importância para atingir esse objetivo.

O aval do governo era necessário para a aprovação dessa comissão. O príncipe participou de alguns encontros com membros do governo a fim de viabilizar tal votação. Foi sugerido que, para tanto, seria necessária uma maior divulgação do evento, principalmente nas cidades que configuravam-se como centros industriais no país.

Uma campanha foi organizada para tal divulgação. Industriais e autoridades foram chamados em aproximadamente 65 cidades na Inglaterra, Escócia e Irlanda e Scott Russell ainda visitou um número considerável de cidades da Alemanha.

Após as visitas o príncipe decidiu fazer um grande ato público em sua mansão em Londres no dia 17 de Outubro. Nesse evento, tornou-se pública a ideia de organizar uma exposição internacional, que deveria ter comissões locais de avaliação dos participantes do evento. A notícia foi bem recebida e criou-se um grande interesse pelo projeto.

O conselho da Sociedade ainda tinha uma pendência. A questão financeira ainda não estava resolvida. Francis Fuller acabou assumindo essa responsabilidade e coube a ele apresentar a Sociedade dois “contratantes”, que fizeram uma oferta generosa que acabaria todos os problemas. Eles ficariam responsáveis por todo o dinheiro necessário para a realização do evento e assumiriam todo o risco dessa empreitada, que não era pequeno. Em troca, ficariam com cinco por cento dos juros sobre os montantes adiantados e uma parte do lucro que seria definido posteriormente.

Além disso, quando as negociações foram concluídas e o contrato estava prestes a ser assinado, mostraram mais um exemplo de espírito público ao concordar com uma cláusula, sugerida por Henry Cole que, dentro de um prazo determinado, o Tesouro assumiria o risco, dando aos contratantes devida compensação.

Através da assinatura do contrato, juntamente com uma pequena quantia para as despesas preliminares, a Sociedade criou o mecanismo necessário para lidar com a nova situação – financiadores para o prêmio, tesouros para o fundo geral e um comitê executivo, o qual Robert Stephenson tornou-se responsável.

Por conta desses dois avanços concretos, o apoio dos industriais e os arranjos financeiros necessários, a Sociedade convenceu o governo, que em outubro indicou que pelo menos uma Comissão Real estaria garantida. Após um longo período de preparação, realizado principalmente por Henry Cole, a Comissão foi finalmente publicada e, portanto, a Sociedade cumpria suas metas.

1.3. A Exposição Internacional de Londres de 1851

Inaugurada no dia 1 de maio de 1851, a capital inglesa amanhecera em festa para a celebração da primeira exposição universal. A rainha Vitória recordaria em seu diário a cerimônia de abertura do evento que lhe lembrava sua festa de coroação.

O príncipe Alberto, patrocinador do evento, ressaltou que a humanidade passava por um momento de transformações maravilhosas e que estava concretizando aquela que seria a grande finalidade da história: a realização da unidade dos povos. Enfatizava o príncipe que as criações da arte e da indústria não eram privilégio de uma nação, mas de toda a humanidade.

Assim, a “Grande Exposição de trabalhos da indústria de todas as nações” (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*) se apresentava revestida de uma missão quase sagrada: dar oportunidade ao conagraçamento entre os povos e estreitar os laços de solidariedade das nações dentro dos novos tempos de progresso e civilização. A indústria era apresentada como a fase superior do desenvolvimento do espírito humano, em que se manifestava a presença de Deus.

Para a concepção do pavilhão que seria construído no Hyde park optou-se por um concurso, onde o antigo horticultor/jardineiro do Duque de Devonshire, John Paxton venceu. De origem humilde, Paxton atingiu a notoriedade graças a seu gênio e perseverança. Apresentando uma concepção arrojada que jogava com novos materiais de ferro e vidro, Paxton concebeu uma construção em ferro de grande altura combinada à leveza e transparência do uso do vidro. Com 564 metros de comprimento por 124 metros de largura, a surpreendente obra de Paxton converteu-se logo no símbolo do progresso da indústria e do desenvolvimento do engenho humano.

Figura 2: Estudo apresentada por Paxton para o concurso do *Crystal Palace*. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

Nikolaus Pevsner classifica o *Crystal Palace* como sendo um marco da segunda metade de século XIX, “que não só revelava que pertencia inteiramente ao século XIX”, mas também indicava “características do século seguinte”.⁸

Além do arrojo de sua concepção e do belo efeito que causara aos milhares que o visitaram, o *Crystal Palace* demonstrou ser um símbolo da capacidade criadora do homem, vencendo as barreiras de classe. Um humilde jardineiro fora capaz de vencer a concorrência de arquitetos, evidenciando o valor do esforço individual e do talento nato.

Paxton havia construído anteriormente uma estufa também em ferro e vidro para abrigar exóticas plantas tropicais do duque.

Quando o Hyde Park foi escolhido como lugar para a exposição, a população londrina reagiu ante a possibilidade de abater algumas árvores frondosas que ali existiam, o que obrigou Paxton a construir se palácio com uma nave capaz de abrigar árvores em seu interior.

⁸ PEVSNER, Nikolaus, *The sources of Modern Architecture and Design*. Londres. Ed. Thames and Hudson, 1973. p.11.

Figura 3: Estudo apresentada por Paxton para o concurso do *Crystal Palace*. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

Figura 4: Corte do *Crystal Palace* apresentado por Paxton para o concurso do edifício. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

Figura 5: Montagem do *Crystal Palace* no Hyde Park. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions. The Studio Publications* London & New York. 1951.

Figura 6: Montagem do *Crystal Palace* no Hyde Park. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions. The Studio Publications* London & New York. 1951.

A natureza dos materiais empregados e a rapidez da construção causavam de imediato uma sensação de insegurança logo desfeita pelo maravilhamento que seguia à entrada do recinto.

A obra em si figurava-se como mágica para todos que a viam: o suporte de ferro, o vidro translúcido deixando passar a luz, as árvores no interior misturando-se a máquinas e produtos de todo o mundo. No centro da construção erguia-se uma fonte de cristal, produzida por um fabricante de Birmingham, que configurava um cenário ou uma moldura que permitia apreciar inventos, processos, máquinas, produtos.

Como já mencionado anteriormente, a exposição não se limitou à exibição de máquinas e objetos manufaturados, mas reuniu também obras de arte e projetos. Plum ressalta que os efeitos mais impressionantes das exposições mundiais foram dados pela apresentação das máquinas e construção de aparelhos inovadores:

*“Em 1851 foram apresentados ao público modelos de máquinas a vapor com motores de impulsão para máquinas de fiar e tecer, assim como numerosas máquinas para construção de ferramentas”.*⁹

As máquinas ainda eram relativamente simples em relação às que viriam depois, mas mesmo assim encantavam o público. Os processos obtidos pela aplicação da ciência a tecnologia, tais como esboço da comunicação telegráfica, o uso do gás e uma nova viatura pública receberam destaque especial. A exposição ainda apresentava, ao lado de novos modelos de locomotivas, prensas hidráulicas e martelos-pilão a vapor, curiosidades como um piano que tocava violão e uma máquina de fabricar envelopes.

A imaginação dos visitantes era suscitada através da exposição de produtos exóticos trazidos pelas colônias britânicas. As diversas nações européias apresentavam produtos de luxo que provocavam a admiração dos consumidores e a inveja mal disfarçada dos fabricantes ingleses: porcelanas e tapetes franceses, móveis da Áustria, pistolas da Espanha...

A classificação dos produtos não era feita de maneira tão racional. Trabalhos em metal, por exemplo, ocupavam uma outra seção, diferente da de produtos manufaturados, o que pressupõe não uma divisão baseada na origem da matéria-prima. Mesmo assim, o resultado final foi um espetáculo de proporções nunca vistas para o povo que esteve presente no *Crystal Palace*.

Por conta desse grande acontecimento a Inglaterra se julgava destinada a cumprir a sua missão de liderança mundial. Aos contemporâneos parecia que a humanidade havia atingido uma etapa

⁹ PLUM, op. cit., p.101.

dourada, em que tudo era possível mediante um prodigioso progresso técnico.

A Grã-Bretanha constituía na época a primeira potência econômica internacional, e Londres era a maior metrópole da época. O sistema de fábrica aí tivera início e sem dúvida alguma, com as suas indústrias de Liverpool e Manchester, a nação inglesa liderava o progresso material do mundo. Sua supremacia naval, aliada a uma hábil diplomacia, não apenas lhe valera uma série de tratados comerciais favoráveis como também fizera da nação inglesa a herdeira da maior parte das áreas coloniais do globo.

No domínio do mercado internacional, a Inglaterra se colocava no papel de arauto do liberalismo econômico, alardeando a morte aos monopólios, a superioridade do livre-câmbio e a necessidade de extirpar do mundo as formas primitivas de exploração do trabalho humano, tais como a escravidão da raça africana que ainda subsistia em certas áreas do mundo.

Os produtos da indústria britânica atingiram a América, a África e a Ásia, e parecia que o domínio inglês sobre o mundo não encontrava concorrentes. Ao atingir a primeira metade do século, a Inglaterra contava com o maior parque industrial do mundo, desenvolvera rapidamente a navegação a vapor, construíra estradas de ferro que velozmente encurtavam distâncias e possuía ricas jazidas de carvão.

O espírito do século, orientado pela crença no progresso ilimitado e nas potencialidades criadoras da raça humana, encontrou, na sociedade vitoriana, um centro propulsor de novos empreendimentos.

Pesavento cita uma série de autores que enfatizam a “predestinação” da Inglaterra para o pioneirismo tanto industrial quanto ao fato de que “tinha de ser ela” a nação a realizar a primeira exposição internacional¹⁰.

A autora também insere outro ponto de fundamental interesse. A imagem que se difundiu a respeito da primeira exposição internacional, citada até o momento como sendo uma grande consagração das nações e de progresso humano, não teria uma outra leitura?

Pesavento faz uma análise das charges e caricaturas da época e concluiu que o afluxo de estrangeiros de todos os países e os problemas gerados pelo tráfego geraram uma grande desordem em Londres. A “sacralidade” da imagem é rompida, a máquina é despida de seu caráter absoluto como expressão de progresso e se introduz a crítica social.

¹⁰ PESAVENTO, op. cit., p. 78.

Marx identificava no evento de 1851 a carga de modernidade que o diferenciava de outros encontros: com seu Palácio de Cristal, a Inglaterra fornecia a chave para as demais exposições burguesas do progresso técnico e da exemplaridade do capitalismo.

*“[...] esta exposição é uma prova gritante da violência concentrada com a qual a grande indústria moderna modifica por tudo as barreiras nacionais, apagando mais e mais as particularidades locais na produção, as relações sociais e o caráter de cada povo [...] Com esta exposição, na Roma moderna, a burguesia mundial edifica o seu Panteon, onde ela mostra, orgulhosamente satisfeita de si mesma, os deuses que ela se criou [...] a sua maior festa no momento onde a derrocada de todo o seu esplendor está próximo [...]”.*¹¹

11 MARX, Karl. Apud Bejamin, Walter. *Paris, capitale Du XIX siècle*. Le livre des passages. Paris, Cerf, 1989, p.18.

Figura 7: *Crystal Palace* na abertura da exposição. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

Apesar do tom profético, teológico e panfletário das colocações finais, que não se concretizariam, fica o registro do pensador socialista sobre as exposições universais, revelando o “outro lado da história”.

A ascensão do movimento socialista não passou despercebida pela burguesia européia, que se escandalizava ante a possibilidade de que seus operários tão engenhosos, verdadeiros artistas pudessem seduzir-se por um programa que acabaria com a prosperidade.

Figura 8: *Crystal Palace* na abertura da exposição. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

1.4. A Exposição Internacional Francesa de 1855

Oficialmente chamada de Exposição Universal de produtos da agricultura, da indústria e das Belas Artes de Paris de 1855, foi a primeira de várias exposições internacionais realizadas em Paris. A cidade viria a realizar exposições em 1867, 1878, 1889, 1900 e 1937.

Nesse período da história, a rivalidade franco-britânica era muito forte. A França, que não atingira o nível de desenvolvimento industrial da Inglaterra, surpreendera o público com algo mais que produtos de luxo na exposição de 1851: uma grande turbina e o novo aparelho fotográfico de Louis Daguerre. O forte de sua indústria eram os tais produtos de luxo: as porcelanas Sèvres e Limoges, os tapetes de Aubusson, os trabalhos de ourivesaria.

Se por um lado os franceses consideravam que não tinham rivais de gosto e refinamento, por outro, os ingleses os viam como uma nação aristocrática, que priorizava sua indústria para as classes mais abastadas. As comparações eram inevitáveis.

As exposições dedicadas à indústria haviam acontecido na França desde o final do século XVIII quando, sob a influência da razão e do desenvolvimento científico, teriam sido derrubados os preconceitos contra as atividades manuais. Transformações econômico-sociais e a palavra dos pensadores como Voltaire, Diderot e Rousseau haviam ressaltado a importância da indústria e dos diferentes ofícios, dignificando o trabalho braçal. A primeira exposição industrial francesa deu-se em 1798, sob o Diretório e pela ação do ministro do Interior, François de Neufchâteau.

A exposição revelava a clara rivalidade franco-britânica e ao mesmo tempo demonstrava a intenção de favorecer o desenvolvimento industrial do país, instruindo e educando o público nesse sentido.

De 1798 a 1849, sucederam-se onze exposições nacionais, pelas quais se pode medir tanto a ação das autoridades públicas na obtenção de suas metas quanto o próprio progresso da produção industrial francesa. Neste ano de 1848, Turret, ministro do Comércio, representando um voto emitido por Boucher de Perthes em 1834, apresentou a proposta de convidar todas as nações para a exposição de 1849. As Câmaras de Comércio, todavia, zelosas pela manutenção de uma política protecionista, assim como os industriais franceses, temerosos da concorrência estrangeira, protestaram e a proposta não foi aprovada. A ideia, contudo, seria recolhida pelos ingleses e concretizada na exposição londrina de 1851.

O historiador Werner Plum, considera que, por ocasião da primeira exposição internacional, os ingleses, haviam podido verificar que a França e a Alemanha se encontravam “*mais*

desenvolvidas no terreno da capacitação técnico-científica”¹², apesar de nestes países a indústria não ter o rendimento da inglesa. O historiador fundamenta essa diferenciação – Inglaterra com maior potencial de produtividade e França e Alemanha com melhor conhecimento científico e habilitação técnica – na ação do governo no processo industrial.

Enquanto a Inglaterra havia deixado tudo a cargo da iniciativa privada, nos outros dois países as autoridades públicas haviam investido na habilitação profissional como forma de responder às necessidades da indústria. Esse impulso educacional teria a função de não apenas capacitar a própria burguesia, mas também a mão-de-obra para as fábricas.

Em resumo, a França compensava, pela instrução técnico-profissional de seu quadro, o que lhe faltava em carvão, por exemplo, ou de um maior parque industrial. Da mesma forma, a relativa debilidade da burguesia francesa diante da inglesa era também balanceada pela maior intervenção governamental no processo.

Após a exposição de 1851 articulou-se a exposição universal de Paris em 1855, nascida da experiência francesa das exposições nacionais da indústria e do êxito da exposição internacional londrina. A primeira exposição internacional francesa realizou-se durante o reinado do imperador Napoleão III no Champ de Mars em Paris desde 15 de Maio de 1855 a 15 de Novembro do mesmo ano, contou com a presença de 5.162.330 visitantes e com 34 países participantes

Se o *Crystal Palace* foi o símbolo do progresso técnico na exposição de 1851, o *Palais de l'Industrie* de Paris pretendeu também marcar época.

O edifício foi construído segundo o plano do engenheiro Alexis Barrault e do arquiteto Viel, e erguia-se em um dos locais mais belos de Paris – o *Champs Elysées* -, cobrindo uma superfície de 50.737 metros quadrados, com 250 metros de comprimento e 108 metros de largura. Construção mista de ferro e pedra, não daria a imagem de leveza e transparência do Palácio de Cristal, mas antes se constituía numa mistura de grandeza e solidez, com aspecto pesado e frio.

Muitas críticas foram feitas a construção. Como a exposição francesa ocorreu em pleno verão, o edifício apresentava terríveis problemas de ventilação. Outros diziam que a fonte de inspiração para o edifício tinha sido a Roma antiga, o que parecia um contrasenso em meio ao progresso tecnológico da época.

Os elogios também se fizeram presentes, respondendo ao orgulho francês diante do rival britânico. O fato dos franceses terem construído um edifício com características de permanência, inovando a sua construção foi exaltado por alguns jornais locais.

¹² PLUM, op. cit., p.92.

O pórtico monumental do Palácio da Indústria lembrava aos visitantes o sentido e o espírito da primeira exposição universal parisiense: uma das estátuas representava a ciência na atitude de meditação e a outra, com um facho na mão e o olhar dirigido para o alto, parecia ler, em êxtase, uma palavra escrita com letras de ouro no frontispício do monumento: “futuro”.

A obra escultórica de Elias Robert era completada com uma terceira figura que representava a França coroando a Arte e a Indústria, sentadas a seus pés.

O otimismo nas potencialidades da razão e do trabalho humano, a fé no futuro, na ciência e no progresso pareciam incitar os visitantes a se engajarem nesta corrente que conduzia a um novo tempo.

Figura 9: Vista geral da Exposição de Paris em 1855. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

As galerias de Paris não teriam sido possíveis sem certo desenvolvimento industrial e conhecimentos técnicos que permitissem a utilização do ferro e do vidro nas construções, dando ao mesmo tempo a impressão de luz e de intimidade, onde se trazia a rua para dentro e o que se produzia dentro (as mercadorias) era trazido para fora (expor para a venda). Da mesma forma, o desenvolvimento do grande comércio era também condição prévia para as passagens, numa Paris que se tornava o centro da moda e da novidade, a cidade que fervilhava com os mais variados tipos: banqueiros, industriais, ricos comerciantes, funcionários públicos, militares, artistas e operários.

Vale lembrar também que a proliferação das passagens e a remodelação urbana de Paris apoiaram-se no poder do capitalismo bancário, o que tornou possível a incorporação de terrenos parcelados, que, por sua vez, permitiram a construção daquelas “ilhas de consumo e sedução”, aliviando o velho centro da cidade. Eixo de circulação, espaço comercial, para as pessoas verem e serem vistas, as passagens, habitualmente, situavam-se próximas a pontos de aglomeração, como os “panoramas”, a ópera ou as estações ferroviárias.

A emergência da indústria e o desenvolvimento comercial e financeiro faziam de Paris o centro urbano de maiores proporções da França, onde a concentração populacional superpunha famílias em velhos prédios. A proximidade vicinal facilitava os contatos e as comunicações e tornava os centros populosos surgidos na esteira da industrialização focos de tensão social.

Nesse momento Haussmann tomou uma série de medidas para remodelar a capital francesa. O senso estético conjugado ao arrojo técnico tinha seus interesses econômicos implícitos. As medidas favoreciam o capital financeiro, que lucrava com a especulação imobiliária e os altos aluguéis. Num processo de modernização e higienização da cidade, os pobres se viam obrigados a morar em novos lugares mais facilmente controláveis pelo poder público. As barricadas de 1848 ainda estavam bem presentes na lembrança da burguesia e era preciso que se abrissem avenidas mais amplas para que as tropas da repressão pudessem atuar. Afinal, era preciso “limpar” o centro da cidade da miséria e reordenar o espaço de acordo com a assimetria social vigente. Os mesmos promotores da “haussmanização”, que retirava os subalternos da vista das famílias de bem, eram muitas vezes os proprietários de imóveis e terrenos nos arrabaldes.

O governo francês, através de Napoleão III, estava imbuído da ideia de apresentar ao mundo um país que abandonasse a sua imagem agrária e o seu contingente de pequenas empresas para se voltar para a grande indústria.

Na França, a industrialização acabou sendo relativamente morosa, devido a uma abundante mão-de-obra barata que limitava o recurso a máquinas, fazendo com que os investidores não se

interessassem pelo processo mecanizado.

Essas observações, se comparadas com o caso britânico, são realmente procedentes e já se viu qual a forma que o governo francês encontrava para remover por meio de tal ordem: a qualificação da mão-de-obra pelo ensino técnico, aliado a um estágio ainda manufatureiro artesanal, que se baseava na destreza do operário ou no emprego de engenhosas máquinas-ferramentas. O apoio do estado teria sido decisivo para esta qualificação e as numerosas exposições industriais realizadas após a Revolução Francesa apontam para a intenção oficial de promover o desenvolvimento da indústria num país ainda predominantemente agrário. Em torno da primeira metade do século já se havia se generalizado o uso das máquinas nas maiores empresas, que teria a intenção de garantir ao capital as condições de dominação sobre o trabalho.

Embora essa necessidade pudesse realmente obedecer às condições concretas e objetivas de obter a dominação política sobre os trabalhadores, no plano do discurso, a exposição de 1855 em Paris inauguraria o culto a máquina.

As poderosas e fascinantes máquinas, produzidas pelo maravilhoso esforço humano eram as grandes atrações do evento. Em Londres as máquinas se encontravam expostas de maneira dispersa. Em Paris, elas encontravam-se concentradas e em funcionamento, o que se convertia numa atração ainda maior. Dessa forma, ao visitante que ingressava no anexo construído para esse fim no *Quai de La Conférence* era dado a ver, numa extensão de duzentos metros, o movimento que se estendia por toda a galeria.

A ideia do movimento, que sem dúvida alguma causava impacto e tinha maior efeito visual, tornou impraticável sediar máquinas no *Palais de l'Industrie*, com seu teto de vidro.

A máquina tornava-se a chave do progresso e a generalização do seu uso passava a ser um caminho natural. A exposição de 1855 apresentou técnicas inovadoras, como a proposta de utilização do alumínio como material do futuro, prático e de mais baixo custo¹³ ou a apresentação especial que mereceu a fotografia, que revelou novos processos, garantindo maior durabilidade e reprodução em série. Os novos e curiosos inventos também tiveram o seu lugar, como um combustível feito à base de folhas secas prensadas; um carrinho de mão com carga equilibrada, que permitia render mais com menor esforço; caldeiras a vapor que não explodiam; o uso do ar comprimido como força motriz. Outros inventos descortinavam-se ainda como probabilidades, como o carrinho de ferro elétrico, a locomotiva de ar comprimido que se alimentava andando, a sugestão da locomoção aérea, a criação de enormes telescópios, as primeiras pesquisas a aplicação da técnica do concreto armado.

¹³ PLUM, op.cit., p.110.

O início das experiências com cabos transatlânticos despertaram grande curiosidade e parecia que o mundo se tornava cada vez menor, tal a rapidez das comunicações. Exaltada, o espírito nacionalista francês comentava que o novo invento faria chegar mais rápido as notícias. Causou sensação no evento parisiense o pêndulo de Foucault, aparelho eletromagnético para provar a rotação da terra. Grandes máquinas colheitadeiras, a máquina de costura Singer, novas máquinas de tecer, de fazer chocolate e café misturavam-se a apreciações maravilhadas sobre uma nova fonte de energia: a eletricidade.

Diante de tal complexidade de mostras, a classificação propriamente industrial era mais complexa do que a utilizada por ocasião do evento de Londres: os produtos eram classificados segundo força-motriz, matéria-prima e profissões.

A exposição esforçava-se por apresentar seus produtos cuidadosamente classificados, de maneira metódica e científica, tal qual um museu ou uma enciclopédia. Nesse sentido a exposição de 1855 apresentava-se como o próprio espetáculo da modernidade, sob o influxo do progresso, da máquina e da novidade, explicitamente bela e racional, porém ao mesmo tempo mistificadora da realidade em curso.

Na inauguração do evento, Napoleão III saudou o *Palais de l'Industrie* como o “templo da paz” quando a nação se encontrava envolvida na Guerra da Criméia, lutando contra a Rússia, em meio a uma Europa agitada por convulsões sociais e políticas. Por outro lado, o príncipe Napoleão, primo do imperador e presidente da comissão organizadora, proclamava que a exposição era um chamado à harmonia dos sentimentos e dos interesses dos povos, a despeito das nacionalidades. Entretanto, a exposição, na verdade, conciliava um arraigado nacionalismo e uma declarada fé no internacionalismo.

O seu discurso ideológico tinha a capacidade de refletir a realidade de maneira invertida. A exposição de 1855 teria mostrado ao mundo que o governo francês podia fazer a guerra e montar, ao mesmo tempo, com igual sucesso, uma obra de paz, consagrando Napoleão III como soberano legítimo. O Segundo Império, que se tinha inaugurado com um golpe de Estado e que se enfrentara, nas vésperas da abertura da exposição, um atentado ao imperador, dava assim, aos olhos da Europa, uma demonstração de preocupações civilizatórias, firmando o prestígio do regime e da casa reinante.

O nacionalismo operava-se como um elemento de coesão nacional e dos problemas políticos internos e externos, para o que se valia da exposição universal. A exposição de 1855 foi um mecanismo de efeito-demonstração, consolidando a idéia da superioridade francesa em refinamento e destreza artística perante a Inglaterra.

Apesar das greves operárias que ocorreram em Paris, em agosto, a exposição pretendeu apresentar-se como uma festa do trabalho, que glorificasse o engenho humano e uniformizasse, no mesmo patamar, as contribuições dos industriais e as dos operários. Nesse sentido, foram distribuídas recompensas tanto aos chefes de indústria quanto aos operários que se ressaltaram.

O setor mais esclarecido da burguesia tinha a consciência do peso que havia assumido o proletariado com a emergência da industrialização, assim como também tinha diante de seus olhos o espetáculo de uma cidade prestes a ter uma tensão social eclodida. As barricadas de Paris, as greves, os movimentos eram dados muito eloquentes para que o proletariado urbano deixasse de ser considerado. Outra parece não ter sido a intenção de Napoleão III, que não queria ignorar as classes trabalhadoras.

O imperador quis remediar essa situação e alegava que os operários eram “colaboradores dos industriais”, “cooperadores da produção”. Com tais mensagens, a exposição se alardeava como “democrática social”, não apenas vulgarizando o conhecimento para um público popular, mas também dando a oportunidade para que os inventos produzidos pelos operários viessem à luz. Não seria demais lembrar que foram frequentes na exposição os inventos apresentados por homens simples, operários e artesãos, que com a sua prática cotidiana haviam aperfeiçoado seus métodos de trabalho e chegando a soluções inovadoras.

Ao mesmo tempo, recomendava-se ao capital que viesse dar apoio a essas iniciativas, financiando a produção daqueles inventos que haviam comprovado a sua novidade, utilidade e uso social.

Os novos produtos e novos materiais eram enfatizados quanto ao seu baixo custo, possibilitando o uso popular e a melhoria das condições de vida da classe trabalhadora. É o caso, por exemplo, do alardeado alumínio ou a recente indústria dos sapatos, que ampliariam aos humildes a materialização da sociedade do bem-estar.

Outra ambiguidade presente na exposição de 1855 foi a conciliação, no plano das ideias, entre as noções de utilidade e beleza, ou entre a indústria e a arte. A exposição de Paris inovara em relação à exposição londrina precedente com a incorporação de um Palácio de Belas-Artes.

Todavia, certas questões abriram-se ao debate para as elites cultas na época, tal como o verdadeiro sentido da arte. No relatório da exposição, dizia-se que a construção dos prédios monumentais do evento, tal como o Palácio das Indústrias, não se tratava da realização da arte, mas sim representavam a vitória do espírito científico e do senso político sobre o pensamento estético. O desenvolvimento das chamadas artes decorativas, presentes na exposição com lugar próprio, também aponta esse caminho.

A França considerava que as belas-artes não haviam merecido a importância que lhes era devida na exposição precedente, e assume uma missão, perante aos outros povos e a si mesma, de espelhar os progressos no campo do gosto (o bom gosto) e de estimular o papel de elevação moral passível de ser desempenhado pela arte.

Paris acolhe assim uma gigantesca exposição de arte no âmbito da exposição universal, reunindo mais de 2.000 artistas selecionados e 5.000 obras de arquitetura, escultura, gravura e pintura francesas e ainda inglesas, belgas e alemãs. Cumpre assinalar o caráter retrospectivo da mostra, que deveria espelhar a riqueza e variedade da produção artística em cada um desses países, sobretudo na França. A partir de então, os franceses afirmam cada vez mais a sua supremacia no campo da arte.

O ano de 1855 marca, assim, o triunfo das belas-artes nas exposições universais, mas revelando uma dicotomia no entendimento das produções nos campos da técnica e da arte, estas associadas a uma postura bem mais conservadora. A proposta francesa, além disso, divergia totalmente dos esforços realizados pelos ingleses no sentido de aproximar arte e técnica. Se Ingres e Delacroix eram homenageados, ainda que de forma diferenciada, na exposição de 1855, a recusa de um tela “realista” de Coubet daria início a uma longa tradição: as exposições paralelas, famosos salões dos recusados, que marcaram a oposição e as rupturas das vanguardas artísticas frente à arte oficial prestigiada pelo Estado.

O conjunto de todas essas ambiguidades e contradições e o esforço de conciliar princípios que a prática revelava de difícil conjunção davam o tom geral dessa festa da modernidade e da vitória do sistema de fábrica.

1.5. A Exposição do Centenário da independência americana de 1876 na Filadélfia, Estados Unidos

Em 1853 os Estados unidos organizam a sua primeira exposição internacional: a New York World's Fair. Sob influência da exposição britânica, os americanos também constroem o seu *Crystal Palace*. A arquitetura européia baseada numa fantástica mistura de elementos góticos e orientais vai permanecer por algum tempo como referência para o desenvolvimento arquitetônico americano em suas exposições¹⁴.

Como sua repercussão não foi muito grande, analisaremos com maior ênfase a primeira exposição considerada como sendo universal dos Estados Unidos, ocorrida em 1876.

Por ocasião do centenário de sua independência os Estados Unidos viram a possibilidade de fazer sua primeira exposição internacional. A ideia dessa realização, levada a feito graças aos recursos privados dos cidadãos americanos e secundados pelo auxílio do governamental – o governo federal, o estado da Pensilvânia e a municipalidade da Filadélfia – foi capaz de articular não apenas uma exposição internacional, mas toda uma visão da América. O título oficial do evento era: Exposição do Centenário - Exposição Internacional de Artes, Manufatura e Produtos do Solo e de Minas.

14 LOHSE, Richard P., *Nouvelles conceptions de l'exposition*. FAU USP, s. d., p.14

Figura 10: Crystal Palace de Nova York em 1853. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

A “*Centennial*” atuou como um poderoso elemento de reafirmação de uma identidade coletiva nacional, articulando um conjunto de ideias, crenças, valores e mitos, socialmente desejável e intelectualmente compreensível.

Berço acolhedor dos ingleses, a América, fora capaz de erguer-se como nação que surpreendia o mundo com seu desenvolvimento tecnológico e sua bem-sucedida experiência de um governo democrático. Em resumo, o mito do progresso, tão presente no imaginário do século XIX, encontrava a sua materialização inquestionável em terras americanas. A jovem nação conseguira alçar-se ao nível tecnológico de outras potências em tempo recorde. Nessa trajetória de desenvolvimento, fortalecia-se a auto-imagem, consolidando-se noções tais como o “gênio inventivo” do povo americano ou seu “senso prático”, capazes de presentear o mundo com novos inventos e descobertas que contribuíam para tornar a vida mais fácil e consolidar a sociedade do bem-estar.

Dessa forma, elaborava-se um processo de construção de uma identidade coletiva, articulada em torno da ideia do Estado-nação. O cidadão americano era herdeiro das tradições gloriosas de um povo de desbravadores, numa saga à que, no presente, davam continuidade. Dentro de tal visão evolutiva e ufanista, o futuro da América era previsível: a sua supremacia, a sua missão civilizatória, progressista e moralizadora eram os passos de um destino inexorável. O povo americano era soberano e nada poderia afastá-lo do caminho natural que ele próprio construía.

Dentro desse contexto, a exposição da Filadélfia de 1876 foi um dos momentos privilegiados da construção da nacionalidade e que obteve os resultados desejados: propagou as ideias e os valores dos líderes nacionais do mundo da política, das finanças, das corporações e da intelectualidade do país.

Pesavento aponta que as ideias de progresso tecnológico e afirmação da nacionalidade não podem ser isoladas da noção de supremacia racial:

“Haviam sido os brancos, superiores cultural, moral e tecnicamente, os responsáveis pelo desenvolvimento econômico, pela construção da nação e pelo estabelecimento de uma sociedade democrática e civilizada. Para isso, não apenas contribuíram os avanços das leis evolucionistas, o que dava ao racismo um caráter científico, como os próprios elementos da realidade histórica objetiva. Escravizar os negros, dominar os índios, arrebatando-lhes a terra, não era apenas um direito, mas um dever dos brancos, civilizados e superiores, de instaurarem uma ordem social mais ‘avançada’ [...] caberia referir que a América, consagrando o mito do self-made man e da capacidade individual,

*tornava viável. No mundo dos negócios, a lei da sobrevivência e vitória dos mais aptos presentes na teoria evolucionista”.*¹⁵

Vale lembrar que os preparativos e a inauguração da *Centennial* se deram no momento de apogeu da luta vitoriosa dos brancos contra os índios e mesmo anos antes da Guerra Civil que expôs ainda mais a questão da escravidão dos Estados Unidos.

A exposição de 1876 foi acompanhada de publicações de uma série de obras ilustrativas e explicativas do que fora capaz a nação ao longo de cem anos de sua vida independente. A América é apresentada como a terra da promessa, o maior exemplo de democracia já constituído na terra, a nação que, a partir de uma origem modesta e tímida, fora capaz de igualar-se após um século com as maiores potências do mundo.

Inaugurada em maio de 1876, a exposição foi revestida de toda pompa e solenidade. Ao som de Wagner, que compôs um hino especialmente para a ocasião, o evento foi aberto com a presença do presidente Grant e do imperador do Brasil, D. Pedro II, que juntos, puseram em funcionamento a gigantesca máquina Corliss, produzida em Rhode Island. Ocupando o centro da Machinery Hall, com um motor de 1.500 HP, mas podendo atingir a potência de 2.500 HP, pesando setecentas toneladas, o engenho Corliss era a mais representativa prova da

¹⁵ PESAVENTO, op. cit., p.148.

Figura 11: Edifício principal da Philadelphia Centennial Exhibition. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

audácia norte-americana. Colocado em movimento, o engenho Corliss e seus enormes pistões conectaram com todas as máquinas do Machinery Hall, que principiaram a mover-se.

Esse não seria o único grande acontecimento da exposição. Nesse evento, Alexander Graham Bell apresentou ao mundo o seu telefone. Além disso, outros aparelhos como a primeira máquina de costura, a primeira máquina de escrever prática e outras inovações para a agricultura foram apresentadas.

Figura 12: Philadelphia Centennial Exhibition: o presidente americano Grant, ao lado de D. Pedro II, dando início ao engenho Corliss. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

Figura 13: A Tocha da Liberdade, Centennial Exhibition, 1876. Fonte: LUCKHURST, Kenneth W. *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

A *Centennial* ainda apresentava um Pavilhão das Mulheres, onde puderam ser apreciados trabalhos executados por estas que extrapolavam as costumeiras habilidades manuais. As mulheres americanas surpreendiam os visitantes com inventos mecânicos para aplicação doméstica e industrial, terreno até então dominado pelos homens.

Além dos avanços técnicos a exposição também trazia uma amostra do exótico. O povo americano entrou pela primeira vez em contato com produtos, gente, estilos arquitetônicos e costumes de povos e países distantes. Muitos viam pela primeira vez um japonês ou um turco, revelando um verdadeiro espanto e mesmo repulsa. Nesse sentido, o fascínio pelo exótico fortaleceu a crença na superioridade racial dos brancos. Mais do que isso, tornou-se viável uma espécie de imagem distorcida de índios que, apesar de ocuparem uma parte significativa na exposição, não eram olhados com simpatia, e mesmo reforçou-se a ideia de que a solução correta seria a sua extinção. Os negros eram vistos como exemplo da natureza humana num determinado estágio do seu desenvolvimento, mas precisamente a infância da humanidade...¹⁶

A inferioridade racial dos asiáticos consagrava, em tese, o direito e o dever dos civilizados brancos de ampliar seus negócios sobre tais regiões do globo, se os europeus dominavam a África dentro de um processo de expansão colonialista, a fatia de exploração que cabia aos americanos localizava-se no Oriente, mais especificamente no Japão, que cabia ser tutelado pelos Estados Unidos.

Os Estados Unidos não só haviam dado ao mundo uma demonstração do seu gênio, como a América comprovara ser uma nação de “primeiro mundo”. A ideia de que a jovem nação americana havia superado a velha Europa transparecia.

A concepção do gênio americano tinha a competir com o gênio francês e as críticas se fizeram sentir: se a América levava vantagem no seu senso prático, a genialidade do bom gosto e da arte ainda permaneciam com a França.

Pontos positivos da exposição americana eram resgatados pela França que via os americanos como “europeus do outro lado do oceano”, concluindo que os franceses haviam sido sua fonte de inspiração. Para selar essa união, foi exposto o braço e a tocha da futura Estátua da Liberdade, encomendada a Bartholdi, com que o governo francês pretendia presentear os Estados Unidos rememorando o auxílio prestado por ocasião dos conflitos da independência.

16 RYDELL, Robert. *All the World's Fair. Visions of Empire at the American International Expositions*. 1876 – 1916. Chicago, The University of Chicago Press, s. d., p. 24 a 29.

1.6. A atual regulamentação das exposições internacionais

A proliferação das exposições internacionais durante o último quartel do século XIX e nas primeiras décadas do século XX deu origem a numerosos conflitos de interesses, ao mesmo tempo que trouxe à evidência a necessidade de uma regulamentação que pudesse organizar as disparidades ocorridas no planejamento desses eventos. A ideia de uma regulamentação internacional foi lançada pela França e pela Alemanha ainda antes da Primeira Guerra Mundial, mas a ideia só viria a ser retomada em 1920, conduzindo a redação da Convenção Internacional de 1928, que estabelecia a frequência e a periodicidade destas exposições, ao mesmo tempo em que estabelecia um estatuto de direitos e obrigações de organizadores e participantes. Os protocolos adicionais de 1948 e 1966 vieram alterar, de forma bastante restritiva, a frequência das exposições internacionais.

Simultaneamente com a Convenção de 1928, criou-se *Bureau International des Expositions*, cuja experiência viria a revelar-se decisiva na preparação do protocolo de 1972, que constitui a carta regulamentadora das exposições internacionais.

A Convenção de 1928 define, no seu parágrafo primeiro, o conceito de exposição:

*“Uma exposição é uma manifestação que, qualquer que seja sua denominação, persegue o objetivo fundamental de educação do público, procedendo ao inventário dos meios de que o homem dispõe para satisfazer as necessidades de uma civilização e pondo em relevo, em um ou mais domínios da atividade humana, os progressos alcançados ou as perspectivas de futuro”.*¹⁷

Da definição que precede ressalta que uma exposição é acima de tudo, uma obra de informação e de educação, o que permite distingui-la da feira, com a qual muitas vezes é confundida.

A Convenção estabelece duas grandes categorias de exposições: as “exposições universais” e as “exposições especializadas”.

As “exposições universais” põem em relevo os progressos realizados ou a realizar em numerosas áreas da atividade humana. É comum adotarem temas muito amplos, muitas vezes de inspiração filosófica: “Balanço do Mundo para um Mundo mais Humano”, (Bruxelas, 1958); “Terra dos Homens” (Montreal, 1967); “Progresso Humano em Harmonia”, (Osaka, 1970); “A Era do Descobrimento”, (Sevilha, 1992).

¹⁷ *Memorando sobre a Exposição Internacional de Lisboa de 1998* in Documentos para a história da Expo’98 (1989-1992), Lisboa, dez. 1999. p.24.

As “exposições especializadas”, pelo contrário, têm um tema limitado, e são consagradas a uma só área da atividade humana: “Os Transportes”, (Munique, 1965); “A Caça”, (Budapeste, 1971); “O Meio Ambiente”, (Spokane, 1974); ‘A Tecnologia ao Serviço do Homem’, (Tsukuba, 1985); “O Lazer na Era na Nova Tecnologia”, (Brisbane, 1985).

Universais ou especializadas, as exposições podem ser, segundo a Convenção, oficiais ou oficialmente reconhecidas. Uma exposição “oficial” é uma exposição organizada sob a autoridade do governo, enquanto uma exposição “oficialmente reconhecida” é uma exposição organizada por uma pessoa moral oficialmente reconhecida pelo governo, o qual garante a execução das obrigações desta pessoa moral.

A Convenção também estabelece que a duração máxima de uma exposição internacional é de seis meses. Quanto à frequência, o quadro geral estabelecido em 1972 foi de tal forma alterado pelas resoluções de 1985, 1987 e 1988 da Assembléia Geral da BIE, que as normas gerais aí estabelecidas só servem de referência a partir de 2001. vejamos qual foi o dispositivo geral estabelecido pelo protocolo de 1972:

Natureza da Exposição	Intervalo	
	Mesmo país	Países diferentes
Exposição Universal	20 anos	10 anos
Exposição especializada da mesma natureza	10 anos	5 anos
Exposição especializada de natureza diferente	5 anos	2 anos
Exposição universal e Especializada	5 anos	-

O registro de uma exposição realiza-se em três etapas:

- inquérito prévio;
- a atribuição da data;
- o registro propriamente dito.

Na primeira fase, o governo de um país que deseja organizar uma exposição internacional deve notificar o BIE, através de um documento que mencione o tema da exposição, a data da

proposta, a duração e o estatuto jurídico de seus organizadores. O Bureau deve avisar todos os Estados-membros da intenção expressa pelo país candidato, concedendo-lhes um prazo de seis meses para entrarem em concorrência com o candidato. O BIE só desencadeia o processo acima descrito quando a notificação é feita com uma antecipação mínima de cinco anos e máxima de nove.

Após o cumprimento de seis meses, o secretário-geral do BIE é encarregado de proceder a um inquérito que visa esclarecer a organização sobre os seguintes pontos:

- tema da exposição;
- características;
- data e duração;
- localização;
- área (área global e área mínima e máxima atribuídas a cada participante);
- número de visitantes previsto;
- modalidades segundo as quais a exposição assegurará o seu equilíbrio financeiro;
- elementos que permitam calcular o custo da participação;
- atitude das autoridades responsáveis e dos meios interessados.

Em caso de mais de uma inscrição para a mesma data, cabe à Assembléia Geral pronunciar-se sobre a atribuição da data, através de voto secreto.

Uma vez concedida a data, o governo do Estado em cujo território vai se realizar a exposição deve apresentar um pedido oficial de inscrição, que deve ser acompanhado pelo Regulamento Geral e pelo depósito de uma soma mínima estipulada pela Assembléia Geral.

Uma exposição internacional continua a ser uma operação de “propaganda nacional”. Sobre tudo nos nossos dias, os trabalhos preparatórios devem ser conduzidos com coerência e rigor porque, desde que é anunciada, a montagem de uma exposição é seguida atentamente pelo público.

Distinguem-se normalmente na vida de uma exposição quatro fases, de duração e intensidade desiguais: preparação, realização, exploração e liquidação. O conjunto dessas fases abarca um período de tempo cada vez mais longo, e cobre facilmente dez anos, para uma duração de seis meses.

O Ministro da Indústria ou do Comércio é encarregado da execução do decreto ou da lei que cria a exposição. Depois, e muito rapidamente, são nomeados os homens e construídos os organismos (a constituição da Sociedade de Promoção da Exposição de Osaka de 1970 demorou apenas um mês): é nomeado um secretário-geral, bem como uma Comissão ou Conselho da Exposição.

A gestão do projeto varia conforme os países. Na França é inteiramente assumida pelo Estado, enquanto nos Estados Unidos e na Bélgica é confiada a uma sociedade privada.

A escolha do local é uma das condições preliminares. Normalmente, é escolhida a capital do país, mas nos casos em que assim não se passa, são os municípios, caucionados com um capital mínimo que assegura a credibilidade financeira da candidatura, que solicitam o patrocínio indispensável do Estado.

Os trabalhos de preparação dos terrenos das exposições são quase sempre gigantescos: a exposição de Nova York em 1939 foi construída sobre terrenos pantanosos que obrigaram a enormes trabalhos de drenagem; a criação da ilha de Notre-Dame é um dos aspectos mais espetaculares da construção da exposição de Montreal de 1967.

Os sistemas de financiamento variam, conforme as épocas e os países. Para cobrir as despesas previstas (administração, trabalhos e exploração) as receitas agrupam o produto das entradas estimadas, o das concessões atribuídas pela exposição, e a revendo dos materiais. A fórmula dos patrocinadores oficiais, bastante comum a partir da exposição de Montreal, constitui uma outra importante fonte de financiamento. O excedente é coberto pelo Estado, com ou sem participação do município.

Um aspecto fundamental dos trabalhos preparatórios é o dos convites aos países participantes, bem como às entidades privadas que queiram fazer-se representar.

Uma vez encerrada a exposição, inicia-se o processo de liquidação, fundamental para o sucesso financeiro da operação. A redação do relatório administrativo pelo comissário-geral e do balanço da manifestação pelo júri internacional constituem as tarefas de encerramento do processo organizativo. A fase de liquidação tem normalmente a duração de dois anos.

Capítulo 2 - Os pavilhões das exposições internacionais

As exposições internacionais, desde seu início em 1851 na Inglaterra, têm sido palco para a divulgação de importantes descobertas. A concepção e a construção de pavilhões nos dá a possibilidade de inserir a arquitetura como uma grande conquista humana, envolvendo capacidade criativa e técnica, que também é apresentada ao mundo nesses eventos.

Depois de atraírem tamanho interesse e atuarem como protagonistas durante o curto espaço de tempo das exposições, os pavilhões desaparecem repentinamente. Alguns são desmontados, outros são demolidos e, em alguns casos viajam de exposição em exposição enquanto sua frágil estrutura permitir.

Algumas reconstruções recentes de pavilhões emblemáticos perderam sua magia como o Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, o da República Espanhola de J. L. Sert e L. Lacasa, L'Espirit Nouveau de Le Corbusier e Pátio & Pavilion de A. P. Smithson ¹, que retornou a Londres depois de mais de três décadas da sua edificação. Réplicas mumificadas do que já foram, não sobrevivem em tempo ao qual não pertencem; em um lugar que embora lhes corresponda do ponto de vista arqueológico, já não é o seu, em um entorno que não reconhecem.

Moisés Puente em Pavilhões de Exposição – 100 anos, relata que a história da arquitetura sempre foi narrada através de arquiteturas estáveis e utiliza a imagem da cabana primitiva em busca das origens da arquitetura. O arquiteto ressalta que poderia ser traçada a história de “arquiteturas sem solo fixo” e que os pavilhões se enquadrariam nessa categoria. De certa forma eles perpetuam toda uma tradição que, assim como as tendas de acampamento dos povos nômades, se instala de forma transitória.

Em uma feira ou exposição, o pavilhão evita o solo onde se situa, nunca funda. Segundo o autor:

“[...] o pavilhão [...] nunca possui a terra onde não chega a se estabelecer: é o solo do passageiro. Não há lugar para estabelecer raízes, não há nenhuma fundação. O solo é impermeável, intransponível; estabelece-se sobre ele por um momento breve para desaparecer sem deixar rastros e instalar-se da mesma maneira em qualquer outro lugar. No entanto, ao contrário das tendas nômades, as regras de organização de assentamento são bem diferentes. Seja qual for o solo sobre o qual se estabelecem,

¹ O Pavilhão de Barcelona (1929) foi reconstruído na sua antiga localização no Parque de Montjuïc de Barcelona, entre 1981 e 1986; o Pavilhão da República Espanhola da Exposição Internacional de Paris de 1937 é reconstruído para os Jogos Olímpicos de Barcelona, em 1992; L'Espirit Nouveau (1925) é abandonado em um parque de Bolonha para ser novamente restaurado e Patio & Pavilion (1956) visita Londres mais uma vez, em 1990, e instala-se no Institute of Contemporary Arts (ICA), e o pavilhão do Centenário do Alumínio (1954) reconstruído em 1999 em Paris Nord, Villepinte.

os povoados nômades repetem o mesmo esquema de organização dos espaços comuns: entre as tendas sempre existem as mesmas relações. Por outro lado, o pavilhão se estabelece em lugares com organizações já estabelecidas. A sua presença não responde a organizações hierárquicas estabelecidas; instala-se como pode, sem dar grande importância aos seus vizinhos, estabelecendo apenas a relação que o planejamento do recinto obriga. Poucas vezes a organização de uma exposição permite saber quais serão os seus vizinhos. Em muitos casos, o arquiteto deve projetar com a condição prévia de uma comunidade variável, podendo montar e desmontar o pavilhão em diversas ocasiões; qualquer localização é válida”².

Como as exposições e as feiras são temporárias, os pavilhões tornam-se territórios de representação e espaços de passagem.

Durante o século XIX, as feiras locais e os mercados deram lugar às exposições industriais. Essas primeiras exposições conseguiram estimular o desenvolvimento dos países anfitriões, incentivando a população a criar novos artefatos para apresentá-los ao público. As exposições começaram a fazer parte do mecanismo da sociedade industrial, preparando o público para o que se aproximava, aproveitando o tempo de lazer da população para reconduzi-lo novamente para a produção industrial. As exposições apresentam uma cidade paralela à cidade industrial e criam um modelo de uma nova sociedade de consumo.

Na Exposição Universal de Paris em 1867, diversos pavilhões foram dispostos como satélites no parque construído ao redor do *Palais du Champs de Mars*. A França tentava demonstrar nesse momento o seu poderio mundial através da organização de pequenas representações de todas as suas colônias, como anexos do pavilhão central. O conceito de pavilhão nacional surgiu neste parque e passou a ser uma das características fundamentais das futuras exposições universais.

As exposições exibiam uma coleção de expressões arquitetônicas do mundo inteiro, onde cada pavilhão representava o seu país em miniatura. Em certas ocasiões, cidadãos de determinadas partes do mundo encenavam situações cotidianas de seu estilo de vida, numa tentativa de transmitir a experiência de uma viagem real, exaltando uma atmosfera emotiva da nacionalidade. Visitar uma exposição era praticamente dar uma volta ao mundo; uma maneira de conhecer em seu próprio país, lugares e culturas diferentes apenas pagando um ingresso.

O grande palácio central de todas as exposições (o *Crystal Palace* de Londres 1851 ou o *Palais Du Champs de Mars*, em Paris 1867) tem a função didática de mostrar o mundo sob uma atitude pacífica dos povos. Enquanto o grande edifício principal da exposição possui um caráter educativo, o parque que normalmente o rodeia, com seus pavilhões anexos, diversas atrações

² PUENTE, Moisés. *Pavilhões de Exposição – 100 anos*. Barcelona:Editorial Gustavo Gili, 2000. p.11.

e toda a sua parafernália festiva, diverte e entretém ao público. Dessa forma, as exposições assistem ao nascimento da metrópole, exemplificada na cidade anfitriã como capital do império colonial.

A predominância do lúdico em relação ao didático aumentaria nas exposições do século XX até serem convertidas em parques temáticos, apresentando-se de forma mais direta do que as primeiras exposições pretendiam. Os pavilhões das nações, como espetáculos típicos de um bazar, recorriam a estereótipos isentos de complexidade, convertendo-se em cenários que saciassem a sede de espetáculo do público.

No século XX ocorreu uma verdadeira transformação no conceito de exposição. Durante o século XIX, os engenheiros eram os responsáveis pelo projeto das exposições. Os grandes avanços das técnicas de construção concentraram-se nos edifícios de exposições e nos monumentos à engenharia (o *Crystal Palace*, a *Galerie des Machines* ou a Torre Eiffel), deixando ao arquiteto a função de um simples decorador. Ao longo do século XX, os arquitetos foram ganhando espaço e papéis cada vez mais fundamentais nas exposições. Seus edifícios, embora fossem pequenos pavilhões efêmeros, foram monopolizando a atenção dos visitantes mais seletivos.

Apesar de sua contribuição nem sempre ser a mais correta, não há feira ou exposição importante ao longo do século XX que não tenha contado com uma destas obras-primas da arquitetura, mesmo que fosse apenas uma. Não podemos deixar de destacar que as exposições internacionais serviram de grande laboratório para a arquitetura, principalmente para a arquitetura moderna.

Nesses casos referidos, apesar da evidente densidade programática e formal sobressaem a clareza com relação aos valores e objetivos a afirmar ou alcançar em cada um dos projetos e a propriedade dos meios empenhados para tal. Trata-se de projetos simples, nitidamente configurados, com dimensões relativamente modestas e cuja monumentalidade é obtida exclusivamente através da apropriação de recursos disciplinares da arquitetura: proporções, relações funcionais, ritmos e tensões, implantação e inserção, jogo de materiais, texturas e cores etc. Seguindo a lição renascentista, não é pela enormidade nem pelo rebuscamento ornamental que a arquitetura se qualifica.

Do entusiasmo inicial diante das inovações técnicas (embora com um pouco de atraso em relação ao engenheiro) à consagração das exposições como local de encontro e disputa de nações nos anos vinte e trinta do século XX; de uma visão otimista do futuro nas exposições depois das duas guerras mundiais à era da eletrônica, à sociedade do espetáculo e do consumo de massas e ao grande desenvolvimento dos sistemas de informação e informática; o arquiteto foi adaptando-se às diversas necessidades das exposições para continuar utilizando-as como laboratórios de novas arquiteturas.

A democratização dos meios de comunicação e seus avanços tecnológicos fizeram com que as exposições passassem por uma crise ao longo do século XX. O que era apresentado aos cidadãos no século XIX nas primeiras exposições universais, temos hoje em nossas casas.

2.1. As exposições nacionais

Antes de nos aprofundarmos na participação brasileira nas exposições internacionais é necessário analisarmos de que maneira o Brasil se preparava para tais eventos. Após o primeiro convite para a participação da exposição de 1862 em Londres, o país resolveu organizar a sua primeira Exposição Nacional na tentativa de fazer um inventário das riquezas naturais e da indústria nacional.³

Inaugurada em dezembro de 1861, a exposição permaneceu aberta durante 45 dias, atraindo mais de 50.000 visitantes. Teve como sede o edifício colonial da Escola Central de Engenharia Militar, com 9.962 objetos expostos. Os 732 expositores da Província do Rio de Janeiro e da capital formaram o grupo majoritário entre o total dos 1.136 participantes, ocupando 85% dos 3.000 m² do espaço destinado à exposição. O evento foi considerado fundamental no caminho do progresso industrial brasileiro, apesar de sua dimensão modesta e da parcial representatividade do conjunto do país.

A segunda Exposição Nacional de 1866, que antecedeu a Exposição Universal de Paris de 1867, foi sediada na Casa da Moeda do Rio de Janeiro. Com 57 dias de duração, ela contou com 53 mil visitantes. A terceira edição ocorreu na Escola Central no Rio de Janeiro em 1873 e recebeu 42 mil visitantes durante 33 dias.

Em 1875, a Secretaria Nacional de Agricultura no Rio de Janeiro abriga a quarta Exposição Nacional, com 67 mil visitantes em 45 dias. A quinta exposição acontece em 1881 e conta com a participação de 449 expositores “fabris”. Já a sexta Exposição Nacional ocorre nos anos 1888 e 1889, com quase 300 expositores de todo o país.

Com o início da república em 1889, as exposições nacionais desaparecem do calendário. É somente em 1908 que o país volta a organizar outra exposição nacional. Entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro, na cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, ocorreu uma grande exibição de bens naturais e produtos manufaturados, oriundos de diversos estados brasileiros.

A chamada Exposição Nacional de 1908 foi promovida pelo Governo Federal, com a justificativa de celebrar o centenário da Abertura dos Portos (1808) e de fazer mais um inventário da economia do país. Seu principal objetivo, porém, era o de apresentar a nova Capital da República - urbanizada pelo Prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz - a diversas autoridades

3 BURLAMAQUE, Frederico Leopoldo Cesar. “Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861, lido no ato solenne da distribuição dos prêmios no dia 14 de março de 1862”. In CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da. *Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e relatórios dos jurys especiaes. Colligidos e publicados por deliberação da Comissão Diretora*. Rio de Janeiro, Typ. do Diário do Rio de Janeiro, 1862, p. 07.

nacionais e estrangeiras que a visitaram. Seus edifícios, refletindo uma arquitetura eclética, erguiam-se na antiga Praia da Saudade, hoje Avenida Pasteur (Urca).

A modernização do Rio de Janeiro foi considerada estratégica para a atração de capitais externos e mão-de-obra estrangeira qualificada, pois a Capital da República, antes das reformas, era conhecida como Cidade da Morte. Depois das reformas, em 1908, há o primeiro registro, feito por Coelho Netto, da nova denominação do Rio de Janeiro: Cidade Maravilhosa.

Dr. Antonio Olyntho dos Santos Pires presidiu a Comissão da Exposição Nacional. Para participar da exposição, o prefeito Souza Aguiar nomeou, em 27 de julho de 1907, uma comissão responsável pelo pavilhão do Distrito Federal, o qual teve uma área de 4.109 metros quadrados, com um pavilhão em dois pavimentos, com 1.088 metros quadrados de superfície, destinado à exibição de trabalhos relativos à administração municipal, instrução primária e profissional, higiene e assistência pública, melhoramentos materiais da cidade e estatísticas dos vários serviços municipais; no pavimento superior também foram realizados bailes e recepções. Um terreno contíguo, medindo 1.400 metros quadrados, foi destinado à exposição especial da Inspectoria de Mattas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca.

As Exposições Nacionais serviram de base para o levantamento do que seria mostrado ao mundo. Elas impulsionaram o desenvolvimento de produtos manufaturados e permitiram uma análise do que tínhamos de melhor no país naquele momento. A escolha dos produtos nacionais

Figura 01: O edifício da Academia Militar do Rio de Janeiro, utilizado temporariamente para abrigar a I Exposição Nacional Brasileira em 1861. Fonte: Recordações da Exposição Nacional de 1861. Rio de Janeiro: Lídio Ferreira Júnior, 1977.

2.2. A participação brasileira nas exposições internacionais

O estudo de arquiteturas efêmeras como é o caso de pavilhões de feiras universais esbarra sempre na impossibilidade do contato direto com a obra. Ficamos sempre restritos à iconografia remanescente: documentos, plantas, relatos e fotografias. Algumas vezes tem-se a sorte de vermos o objeto em questão reconstruído. Outras vezes enfrentamos a ironia da dupla demolição - como o Pavilhão do Brasil, construído para a feira de Saint Louis, em 1904, remontado no Rio de Janeiro em 1906, batizado de Palácio Monroe e demolido pela segunda e definitiva vez em 1976. A importância desses edifícios reside muitas vezes no seu caráter experimental, dada sua transitoriedade.

As lembranças das “Expos” são marcantes para os seus visitantes. O contato com as inovações tecnológicas e científicas, com a cultura e história dos mais diversos povos, fazia dessas exposições universais grandes acontecimentos lúdico-instrutivos. Principalmente num momento histórico onde a divulgação do conhecimento não era tão veloz e eficaz como nos dias de hoje. Talvez seja por esse motivo que atualmente podemos encontrar um farto material na internet através de sites e blogs com imagens das exposições, seus catálogos e mapas postados pelos admiradores desses eventos.

Este capítulo busca inserir o Brasil neste contexto, ao fazer um levantamento sobre a participação do país nesses eventos. A análise dos pavilhões brasileiros revela o desenvolvimento da sociedade brasileira, através do seu amadurecimento político e da busca de sua cultura nacional. E essa reflexão nos indica o desenvolvimento da arquitetura brasileira e dos caminhos de sua crítica.

O Brasil participou de 17 exposições internacionais e em 2010 participará de mais uma em Xangai, China. Em alguns casos esteve presente com a exposição de seus produtos em um pavilhão coletivo, e em outras com pavilhão próprio. A partir deste levantamento descobriremos os exemplares mais relevantes, que geraram maior debate no meio arquitetônico.

Ao identificar a trajetória brasileira nas exposições internacionais, percebemos que, através da arquitetura, o Brasil reflete os percursos de sua própria história. Suas primeiras participações como nação convidada, com a exposição seus produtos num pavilhão coletivo já demonstrava uma tentativa de destaque junto à comunidade internacional.

Para facilitar a análise e a leitura do Brasil neste panorama internacional estabelecemos um quadro resumo, com a data e local da participação brasileira nesses eventos:

Quadro Resumo I

Ano	Local	Coletivo/Próprio	Construído/Não construído
1862	Londres	Pavilhão coletivo	construído
1867	Paris	Pavilhão coletivo	construído
1873	Viena	Pavilhão coletivo	construído
1876	Filadélfia	Pavilhão próprio	construído
1889	Paris	Pavilhão próprio	construído
1893	Chicago	Pavilhão próprio	construído
1904	Saint Louis	Pavilhão próprio	construído
1910	Bruxelas	Pavilhão próprio	construído
1916	San Diego	Pavilhão em parceria com a Rússia	construído
1922	Rio de Janeiro	Pavilhão próprio	construído
1926	Filadélfia	Pavilhão próprio	não-construído
1928	Sevilha	Pavilhão próprio	construído
1939	Nova York	Pavilhão próprio	construído
1939	São Francisco	Pavilhão próprio	construído
1958	Bruxelas	Pavilhão próprio	construído
1970	Osaka	Pavilhão próprio	construído
1992	Sevilha	Pavilhão próprio	não-construído
2010	Xangai	Pavilhão próprio	em desenvolvimento

É interessante notar as diferentes “imagens brasileiras” transmitidas ao longo da historiografia das exposições internacionais. O objetivo deste trabalho é analisar essas imagens. É explorar através da arquitetura de seus pavilhões, a imagem brasileira que era construída externamente.

1862 – Exposição Internacional da Indústria e das Artes de Londres - Inglaterra

O Brasil inicia sua participação na Exposição Internacional da Indústria e das Artes de Londres em 1862. Aberta em 1 de maio de 1862, a exposição contou com 36 países participantes, 6 milhões de visitantes e 28.653 expositores. Localizada em South Kensington, Londres, numa área de 18,61 hectares, o evento durou seis meses.

Embora existam especulações sobre a participação do Brasil na primeira exposição londrina (1851), a maioria das fontes pesquisadas afirma datar de 1862 a primeira participação oficial do Brasil numa exposição internacional. Através de sua primeira Exposição Nacional realizada em 1861 na Escola Central de Engenharia do Rio de Janeiro, o Brasil escolheu os produtos que o representariam na exposição londrina.

Toda a exposição realizou-se dentro de um só grande edifício: O *Exhibition Building* também conhecido como Palácio da Cromwell-Road. O grande edifício, projeto do capitão Francis Fowke (1823-1865), tinha 11.000 metros quadrados e era formado por um corpo principal com duas galerias laterais anexas separadas pelos jardins da Sociedade Real de Horticultura.

Figura 02: *Exhibition Building*, da Exposição Internacional de 1862. Fonte: disponível na internet via <http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

Ao desenvolver esse projeto, Fowke procurou criar uma obra com a mesma grandiosidade do Palácio de Cristal da exposição de 1851. Esse edifício receberia um novo uso após o término da exposição; não se tratava de uma edificação temporária como a que havia sido projetada por Paxton. Dessa forma, as fachadas e as entradas possuíam um caráter mais sólido e receberam decorações escultóricas. O engenheiro-arquiteto Fowke trabalhava no departamento do governo para a Ciência e Arte, e já havia supervisionado a construção do Palácio de Cristal além de ter sido o responsável pela seção britânica na Exposição Universal de Paris de 1855.

Figura 03: Planta do *Exhibition Building* da Exposição Internacional de 1862. Fonte: disponível na internet via <http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

Figura 04: Elevações do *Exhibition Building* da Exposição Internacional de 1862. Fonte: disponível na internet via <http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

O Palácio, com 350 metros de comprimento, estava situado na Cromwell Road e sua elevação principal consistia de uma linha quase infinita de altas janelas em arco e uma entrada principal decorada com colunas e bandeiras. O edifício de conformação simétrica possuía um amplo hall de entrada, altamente decorado. A partir dele uma nave era formada no eixo longitudinal do edifício, com 26 metros de largura e 35 metros de altura, sendo toda a sua estrutura metálica, com um fechamento de vidro na cobertura, situação semelhante ao Palácio de Cristal. Em cada extremidade da nave, uma grande sala octogonal configurava-se, e acima de cada um destes ambientes, enormes cúpulas de vidro faziam o seu fechamento.

Figura 05: *Exhibition Building*, imagem interna.

Fonte: disponível na internet via

<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

Figura 06: *Exhibition Building*, imagem interna.

Fonte: disponível na internet via

<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

Figura 07: *Exhibition Building*, imagem interna.

Fonte: disponível na internet via

<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

As cúpulas, feitas de ferro e vidro, estavam destinadas a ser a atração principal da edificação, mas de acordo com alguns críticos da época, a obra parecia ser “pouco atraente”. Com um diâmetro de 49 metros, as cúpulas não possuíam muita altura, fazendo com que a visão desses elementos ficasse prejudicada por quem as observasse do exterior. Por esta razão, só se poderia obter uma visão de ambas as cúpulas simultaneamente através do terraço superior dos jardins.

O custo da sua construção estava fora de qualquer proporção de seu real benefício. A imprensa nacional fez várias críticas, chamando a principal atração de “tigelas de sopa colossal” e “uma desgraça nacional”. No entanto, o arranjo interior recebeu elogios de alguns comentaristas estrangeiros.

Construído em apenas um ano, o edifício era uma demonstração do poder da arquitetura do ferro inglesa. Dentro dele o Brasil ocupava um espaço pequeno, mas muito bem localizado, no eixo transversal central do edifício, entre os estandes da Grécia e Turquia, em frente ao balcão de informações. O Brasil ocupava um espaço de 115 metros quadrados, onde foram expostos produtos como armas, pedras preciosas, artesanato indígena, café, mate e pequenas máquinas.

Nessa primeira participação o país recebeu 46 medalhas e 34 menções honrosas na Exposição Internacional. A coleção brasileira foi admirada, mas criticada por ser mais “mineralógica do que tecnológica”. Cabia às Grandes Nações industrializadas e principalmente a sede da Exposição “condecorar” as nações produtoras da matéria-prima necessária na nova Distribuição Internacional do Trabalho. De fato, o cultivo do café movia o país, dentro de uma economia agrária exportadora.

Figura 08: *Exhibition Building*, imagem interna.

Fonte: disponível na internet via

<http://rbkc.gov.uk/vmgallery/general> (acesso em 10/12/2009).

1867 – Exposição Universal de Paris - França

Realizada no *Venue Parc Du Champ-de-Mars* em Paris, a Exposição Universal de 1867 teve início no dia 1 de abril e encerrou no dia 3 de novembro do mesmo ano. A abertura foi realizada pelo Imperador Napoleão III e contou com a participação de 41 países.

O sistema de classificação recém-desenvolvido para a segunda Exposição Universal francesa, abrangendo todos os produtos industriais e culturais, bem como todas as formas de atividade humana, foi acompanhado por uma arquitetura revolucionária. O enorme Palácio de Exposições com seu formato oval inovou tanto na arquitetura como na exposição dos produtos.

No parque ao redor do palácio, as nações do mundo erguiam seus pavilhões próprios, pela primeira vez. Espetáculos artísticos foram apresentados na água, barracas de restaurantes estrangeiros e cafês foram erguidos, dando ao público a oportunidade de relaxar após a desgastante visita pelo grande palácio de exposições. Esta Exposição Universal também foi um grande sucesso na frente diplomática e foi visitada por quase toda a aristocracia européia.

A fim de apresentar ao mundo o brilho do imperador do Segundo Império, os organizadores queriam dar uma ênfase especial no progresso tecnológico e econômico da França naquele período. A localização da Exposição Universal foi estratégica, ressaltando a paisagem urbana de Paris, radicalmente renovada pelo Barão Haussmann.

Figura 09: Cartaz da Exposição Universal Francesa de 1867. Fonte: disponível na internet via <http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> (acesso em 10/12/2009).

Figura 10: Corte transversal e planta do pavilhão de exposições. Fonte: disponível na internet via <http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> (acesso em 10/12/2009).

Figura 11: Vista aérea do pavilhão de exposições. Fonte: disponível na internet via <http://www.promos-pub.com/textes-et-sources/2009/08/24/exposition-universelle-de-paris-1867> (acesso em 10/12/2009).

Mas não foi só em termos de tamanho e números de visitantes que esta exposição internacional ofuscou as demais edições anteriores. O conceito do comissário da exposição, Frédéric Le Play, caracterizado por abordagens inovadoras, influenciou decisivamente as exposições mundiais. Pela primeira vez, usando um sistema de classificação abrangente, foi feita uma tentativa de setorizar todas as áreas da atividade humana em apenas dez grupos, que por sua vez foram divididos em várias outras classes. As categorias definidas foram:

1. Objetos de arte;
2. Materiais e aplicações nas artes liberais;
3. Móveis e eletrodomésticos;
4. Vestuário, materiais e outros objetos usados por pessoas (por exemplo, jóias e armas);
5. Produtos industriais e máquinas para a produção de matérias-primas;
6. Instrumentos e processos em artes aplicadas;
7. Gêneros alimentícios;
8. Produtos agrícolas;
9. Produtos de horticulturas;
10. Objetos para a melhoria da situação física e moral das nações.

Este décimo grupo não só apresentou produtos, mas também levou em consideração as atividades humanas e suas condições na sociedade. Pretendia-se que o visitante da exposição ganhasse uma visão sobre os processos de fabricação através de apresentações de artesanatos e produções de máquinas. O imperador Napoleão III apresentou o projeto de uma casa para um trabalhador que, como era de se esperar, foi premiado com um *Grand Prix* pelo júri.

Le Play desenvolveu um conceito espacial para esta avaliação do estado, o qual reuniu todos os temas e os países sob um mesmo teto. Os visitantes foram capazes de fazer o seu caminho no palácio, quer através de um país ou de uma categoria de produto, seguindo uma solução racional do espaço. A planta gigante oval era a escolha óbvia, onde zonas concêntricas acomodavam os produtos do mesmo grupo de todas as nações, e onde as seções radiais foram atribuídas a cada nação.

No entanto, a França ocupava quase a metade do palácio e, em última análise, as áreas remanescentes foram também atribuídas de acordo com o prestígio das respectivas nações. Além disso, o conceito de Le Play foi concebido através da negação das “arquiteturas palacianas”, uma tradição em que estilos históricos eram adaptados e um arranjo espacial hierárquico era típico.

O Brasil, que enfrentava a Guerra do Paraguai (1865-1870), encontrou dificuldades para organizar a sua Segunda Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Mesmo assim não deixou de participar da exposição francesa, ainda num pavilhão coletivo e, segundo o relatório do império do Brasil na Exposição de Universal de 1867:

“(...) a organização da Segunda Exposição Nacional encontrou condições desfavoráveis. (...) o Império está neste momento envolvido numa guerra que se desencadeou por atos de hostilidade injustificáveis e inesperados, sendo que toda a atenção do país está voltada para a reparação de sua honra nacional... mesmo assim gostaríamos de aproveitar a oportunidade da Exposição Internacional de Paris para mostrar as riquezas naturais do país, suas forças produtivas e sua imensa fonte de recursos naturais. A fim de se tornar uma das maiores nações do mundo, o Brasil está em busca de pessoas (...) e para atraí-las basta conhecer um pouco o nosso país.”

1873 – Exposição Mundial de Viena - Áustria

A primeira exposição austríaca foi sediada no Parque do Prater em Viena, numa área de 100 hectares. A *Weltausstellung* foi aberta do dia 1º de maio de 1873, contou com 25.760 expositores de 35 países participantes e encerrou no dia 31 de outubro do mesmo ano.

O evento foi realizado para as comemorações do 25º aniversário da coroação do Kaiser Franz Joseph. Com um custo de 11 milhões de dólares, atraiu um público de 7,25 milhões de visitantes.

A exposição de Viena realiza-se num momento de grande disputa entre as potências europeias que começam a sentir os limites da Revolução Industrial. É o início da corrida imperialista. Depois do conflito com os alemães, a Áustria promove a exposição para fortalecer sua nacionalidade. Pretende mostrar ao mundo a modernização de Viena e seu “boom” industrial.

Em Viena, pela primeira vez, os países orientais se fazem representar em uma exposição internacional. Provavelmente para reforçar a extensão do então Império Austro-Húngaro. A multiplicação dos pavilhões é outra inovação da “*Weltausstellung*”. Antes concentradas em um só grande palácio, as exposições passaram a partir de Viena, a contar com vários pavilhões.

Apesar do sucesso, a exposição dá grande prejuízo financeiro ao governo austríaco, em parte devido à crise bancária que a Europa atravessava no momento e à epidemia de cólera que se abatia sobre o continente.

Figura 12: Cartaz da Exposição Internacional de Viena. Fonte: disponível na internet via http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=4&lang=1 (acesso em 10/12/2009).

No Brasil, a Guerra do Paraguai havia recém terminado (1865-1870) e o país buscava dar novo impulso, tanto à sua economia quanto ao seu novo quadro político (surgiam as inquietações das classes intelectuais, os republicanos). Com a política escravista em decadência, o Brasil procurava atrair mão-de-obra imigrante, por se encontrar no auge do ciclo cafeeiro. Assim, importava que a nação se fizesse representar bem nas Exposições Internacionais a fim de atrair novos trabalhadores.

Como em 1861, realizou-se a Terceira Exposição Nacional (1873), ainda na Escola Central do Rio de Janeiro, a fim de escolher os produtos que representariam o Brasil na feira. Araújo Porto Alegre foi o comissário do Império Brasileiro na exposição.

Figura 13: Implantação do Weltausstellung realizada em Viena em 1873. A exposição de Viena foi a primeira a abrigar diversas categorias de produção em edifícios separados, enquanto as exposições nacionais permaneceram em uma única estrutura. Fonte: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung*, erstes Heft, p. 6. 1873.

O Palácio Prater, ou da “Indústria”, obra do arquiteto Carl von Hasenauer, tinha 950 metros de comprimento e era cortado por 28 galerias transversais. A rotunda que cobria o espaço central era a maior do mundo na ocasião, com 108 metros de diâmetro e 84 de altura, obra do engenheiro Scott Russel. O confronto das velhas tipologias com os novos materiais começava a se tornar nítido, ainda que na arquitetura do grande pavilhão se levasse em conta as imposições de uma linguagem clássica.

Dentro do Palácio os países eram acomodados de acordo com sua posição no globo terrestre. A entrada da seção do Brasil era feita por uma das esquinas do Palácio Prater. No edifício em estilo eclético, combinando elementos clássicos com vidro, cúpulas de metal e grades de estilo “noveau”, as contribuições brasileiras na fachada limitavam-se ao letreiro (“Brazil”), e ao brasão do império, colocado no tímpano do frontão.

Figura 14: Rotunda da Exposição Mundial de Viena de 1873. Fonte: disponível na internet via http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=4&lang=1 (acesso em 10/12/2009).

Figura 15: Entrada da seção do Brasil. Fonte: disponível na internet via <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> (acesso em 10/12/2009).

Figura 16: Vista geral do estande do Brasil. Fonte: disponível na internet via <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> (acesso em 10/12/2009).

Figura 17: Vitrines no estande do Brasil. Fonte: disponível na internet via <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos/1873.html> (acesso em 10/12/2009).

1876 – Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos da América - Filadélfia

A Exposição da Filadélfia, a primeira feira internacional dos Estados Unidos, inaugura a era das grandes exposições americanas, as maiores do mundo. Após a Guerra Civil (1861-1865), os Estados Unidos passaram a competir com as nações européias pela supremacia tecnológica e industrial. Com esta exposição (organizada por uma empresa particular e subvencionada pelo governo americano), os Estados Unidos entravam pela disputa do mercado internacional.

Figura 18: Vista aérea da Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos. Fonte: disponível na internet via <http://www.nga.gov/resources/dpa/1876/panorama.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 19: Implantação geral da Exposição de 1876. Fonte: disponível na internet via <http://www.nga.gov/resources/dpa/1876/map.htm> (acesso em 10/12/2009).

Realizada no *Fairmount Park*, Filadélfia, contou com 60 mil expositores de 33 países participantes. Inaugurada no dia 10 de maio de 1876, teve duração de oito meses, com um público de 10,165 milhões de visitantes.

A exposição contava com 45 edifícios oficiais: os três principais (*Memorial Hall*, *Machinery Hall* e *Main Building*), 11 nacionais (entre estes o do Brasil), 7 do governo federal americano, 24 de estados americanos. As máquinas, junto à pipoca, foram as grandes atrações da “*Centennial*”. Ali foram apresentadas ao mundo a máquina de escrever, o telégrafo duplo de Edison e o telefone.

Figura 20: Imagem da construção do Edifício Principal. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 21: Imagem da construção do *Machinery Hall*. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours-mainbuilding.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 22: Imagem da construção do *Machinery Hall*. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours-mainbuilding.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 23: Imagem do *Machinery Hall*. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours-mainbuilding.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 24: Imagem do Edifício Principal. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 25: Vista interna do *Machinery Hall*. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> (acesso em 10/12/2009).

A participação do Brasil na exposição da Filadélfia representou o estreitamento das relações entre Brasil e Estados Unidos. Os americanos, entrando na disputa imperialista, pretendiam ocupar no Brasil o espaço até então ocupado pelas potências européias, para participar de novos mercados consumidores.

A Família Imperial brasileira esteve presente à inauguração da exposição. Dom Pedro II é citado várias vezes nos jornais americanos da época, às vezes de forma elogiosa, outras burlesca. Na charge de *Harper's Bazar* de 27/05/1876, os “acompanhantes” do imperador são chamados de “*Bray-silly-uns*”, onde a palavra bray significa “zurrar” e silly, “estúpidos”. Durante a exposição, o dia 7 de setembro foi dedicado ao Brasil. Assim como das duas vezes que participou das feiras internacionais, o Brasil havia promovido em janeiro do mesmo ano a 4ª Exposição Nacional, na Casa da Moeda, preparatória para sua participação na Filadélfia.

Na exposição da Filadélfia, o Brasil ocupou dois espaços distintos. Junto aos estandes de outros países, no Main Building (Pavilhão Principal), o Brasil construiu um estante de inspiração mourisca, com arcos globulados e arabescos, utilizando esses motivos num coroamento inspirado na coroa imperial.

O Pavilhão do Brasil, por sua vez, tem inspiração eclética e simetria quase total. Projetado por H. J. Schuarzmann, arquiteto americano, recebeu elementos típicos da arquitetura eclética norte-americana, como as *bay-windows*, a estrutura em madeira, as colunas esbeltas da varanda elevada e perfis em relevo marcando “almofadas” na parede. A identificação com o Brasil estava, mais uma vez, no Brasão Imperial colocado na entrada principal.

Figura 26: Estande do Brasil no Edifício Principal. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 27: Estande do Brasil no Edifício Principal. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/tours.htm> (acesso em 10/12/2009).

Figura 28: Pavilhão Brasileiro da Exposição de 1876. Fonte: disponível na internet via <http://libwww.library.phila.gov/CenCol/Details.cfm?ItemNo=c011101> (acesso em 10/12/2009).

1889 – Exposição Universal de Paris - França

Através da grande exposição de 1889, a França pretendia exaltar seu espírito nacional e justificar sua superioridade européia, tanto no campo cultural como no tecnológico. Realizada no *Champs de Mars* em Paris, numa área de 96 hectares, a exposição comemorava o Centenário da Revolução Francesa. Sua abertura foi realizada no dia 6 de maio de 1889 e encerrou no dia 31 de outubro do mesmo ano, atraindo 33 milhões de visitantes.

A grande exposição francesa deu lucro aos cofres públicos. Com um custo de 9 milhões de dólares, o evento contou com 61.722 expositores. O complexo contava com 3 pavilhões franceses, 24 temáticos, 18 pavilhões coloniais, 35 pavilhões nacionais e 30 privados.

As grandes atrações da feira eram a Torre Eiffel, com 300 metros de altura, e a Galeria das Máquinas, com vão de 115 metros e 420 metros de comprimento. Mas havia também o Palácio de Belas Artes, o Palácio das Artes Liberais e a *Rue du Caire*, uma rua “temática”, onde 160 egípcios animavam os visitantes.

Figura 29: Implantação geral de Exposição Universal de 1889. Fonte: disponível na internet via <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> (acesso em 21/11/2009).

Fizeram tanto sucesso as demonstrações públicas do telefone e do fonógrafo, além das fotos-souvenir e dos passeios de balão. A exposição contava também com uma mostra sobre “história da habitação humana”, contada através de casas construídas pelo arquiteto Charles Garnier. O tema da habitação começava a preocupar a Europa Industrial, graças à precariedade das residências do proletariado.

Figura 30: Torre Eiffel com os pavilhões de exposições ao seu redor. Fonte: disponível na internet via

<http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/06eiffel.htm> (acesso em 21/11/2009).

Figura 31: Torre Eiffel vista do Rio Sena com os pavilhões de exposições ao seu redor. Fonte: disponível na internet via

http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/07te_seine.htm (acesso em 21/11/2009).

Figura 32: Vista
aérea da Exposição Universal de Paris de 1889.
Fonte: disponível na internet via
<http://memory.loc.gov/service/pnp/cph/3b40000/3b40000/3b40700/3b40739r.jpg> (acesso em 21/11/2009).

Figura 33: Palácio
das Artes Liberais visto da Torre Eiffel. Fonte:
disponível na internet via
http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/08artsliber_te.htm (acesso em 21/11/2009).

Figura 34: Vista aérea do Champ de Mars. Fonte:
disponível na internet via
http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/08artsliber_te.htm (acesso em 21/11/2009).

Figura 35: *Esplanade des Invalides*. Fonte: disponível na internet via <http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/19invalide.htm> (acesso em 21/11/2009).

Figura 36: Interior do Palácio de Belas Artes. Fonte: disponível na internet via <http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/10artsliberint.htm> (acesso em 21/11/2009).

Figura 37: Interior do Palácio das Máquinas. Fonte: disponível na internet via <http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/11machines.htm> (acesso em 21/11/2009).

O Brasil, tendo recém-libertado seus escravos, pretendia então entrar para o mundo industrial, moderno. Ao mesmo tempo, as críticas ao Império previam a República (que seria proclamada pelos militares logo após o desmonte da exposição de Paris) como solução imediata. O Brasil foi a única monarquia presente na exposição, mas a Família Imperial brasileira se absteve de participar oficialmente da comemoração pela Revolução Francesa.

Para que nossa participação se concretizasse, foi formado um comitê organizador franco-brasileiro. No Rio de Janeiro, neste ano, foi fundada a Escola de Belas Artes. A França exercia forte dominação cultural sobre o Brasil e era tida, entre nossos intelectuais, como ícone de civilidade, exportadora de cultura.

Entre os propagandistas mais destacados na representação do país na exposição de Paris, estavam os senhores Amedée Prince, Santa-Anna Nery e Eduardo Prado que atuaram na França para a Exposição Brasileira, recebendo apoio da comissão Central do Rio de Janeiro e patrocínio do ex-imperador D. Pedro II.

Figura 38: Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de 1889. Fonte: disponível na internet via: <http://www.nga.gov/resources/dpa/1889/13brazil.htm> (acesso em 21/11/2009).

Além do seu pavilhão com três pavimentos, o Brasil participou da exposição com uma estufa de plantas tropicais e lago com vitórias-régias, um pavilhão de degustação de café e um pavilhão do Amazonas contendo a exposição “Arqueologia e Etnografia no Brasil”.

O Brasil ocupou no total uma área de 2.500 metros quadrados. A composição do pavilhão principal, colado à Torre Eiffel, projetado pelo arquiteto francês Louis Dauvergne, não é simétrica, contrastando com os pavilhões do entorno. A torre, com desenho que lembra a arquitetura mexicana, marca a composição. A fachada é francamente clássica, com medalhões, cúpula de metal e estátuas de mulheres (símbolos característicos da República), representando os rios do Brasil. No coroamento da cúpula, o globo do Império. Na entrada principal, um arco que lembra uma ferradura e dois elementos laterais que lembram cavalos faziam uma possível alusão aos militares que, dentro de poucos meses, governariam o Brasil.

A comissão brasileira lutou para viabilizar um “Pavilhão Amazônico”, onde a exposição dos estados dessa região ficaria concentrada. De acordo com o artigo de Anna Coelho⁴:

“Os estados amazônicos enfrentaram problemas logo de início, porque não receberam um pavilhão próprio e teriam que dividir o espaço com o destinado aos objetos incas, o pavilhão amazônico foi montado um pouco antes do início da exposição; outro problema foi que os “vinhos” amazônicos foram considerados de baixa qualidade diante dos outros estados do país, além disso, um quadro feito com folhas levado pela comissão do Pará não teria sido bem recebido (...) é bom frisar que os comentários teriam sido feitos pelos delegados de outros estados brasileiros. As exposições mostravam-se um palco perfeito para intrigas e competições entre os estados e entre países, nesse sentido, a elite intelectual amazônica nesses momentos se unia, compartilhando dos mesmos valores e querendo fazer uma boa apresentação em Paris”.

4 COELHO, Anna. *A Participação da Amazônia na Exposição Universal de Paris em 1889*. Disponível na internet via <http://www.webartigos.com/articles/4068/1/a-participacao-da-amazonia-na-exposicao-universal-de-paris-em-1889/pagina1.html> (acesso em 21/11/2009).

o sucesso da Exposição Universal de Paris em 1889, o projeto visava superar todas as edições anteriores.

Quando as subcomissões foram estabelecidas no Congresso dos Estados Unidos até o final de 1889, a Câmara dos Deputados logo optou por Chicago e, em 25 de abril de 1890, o Congresso oficialmente decidiu realizar uma exposição internacional de artes, indústria, comércio, produtos agrícolas, mineração e dos mares, em Chicago. Três dias depois, Benjamin Harrison, o presidente norte-americano, aprovou o projeto de lei.

Os preparativos começaram quando foi fundada uma empresa de financiamento para a Exposição Universal. Em 6 de agosto de 1890, o Congresso aprovou empréstimos e uma Comissão Nacional, criada pelo presidente, foi encarregada de organizar a Feira. Em 24 de dezembro de 1890 os países estrangeiros foram oficialmente convidados a participar.

Em 1891 os promotores da Feira viajaram para a Europa e Ásia para incentivar os países a participar do evento. No mesmo ano foi decidido o local para a realização da Exposição de Chicago: uma área chamada de Jackson Park, com 2,9 quilômetros quadrados às margens do Lago Michigan, na sequência de uma série de recomendações feitas pelo renomado arquiteto paisagista Frederick Law Olmstedt, que vinha trabalhando desde 1871 para desenvolver essa zona pantanosa da cidade.

Figura 40: Vista aérea da Exposição de Chicago de 1893. Fonte: disponível na internet via: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_gplan.jpg (acesso em 23/11/2009).

Ao contrário das Exposições Internacionais européias do século XIX, que sempre tinham sido integradas aos centros das cidades, a Feira de Chicago estava situada a 11 quilômetros ao sudeste do centro, em uma área completamente vazia e na qual foi possível implantar todos os pavilhões sem obstáculo. De acordo com o ambiente natural, a água tornou-se o elemento chave do projeto para o parque. Canais e lagoas, que estavam ligados ao lago, distribuídos através das terras como grandes veias, garantiu um sistema eficaz de distribuição dos edifícios.

O escritório de arquitetura Burnham & Root Olmstedt, sediado em Chicago, desenvolveu o plano de implantação da feira em quatro zonas. Tendo em conta o grande número previsto de exposições, foi decidido não construir um único palácio gigantesco. De acordo com um sistema de classificação, realizado por uma comissão, cada categoria de produto tinha seu próprio edifício. O centro da base era formado por uma enorme bacia de água entre o terminal da estrada de ferro que tinha sido construído especificamente para a Feira, o Tribunal de Honra e as colunatas com dois edifícios separados.

Figura 41: Vista aérea da exposição. Fonte: disponível na internet via: http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2784217831/in/set-72157606873382962 (acesso em 23/11/2009).

Figura 42: Vista aérea da exposição. Fonte: disponível na internet via: http://www.flickr.com/photos/brooklyn_museum/2785071048/in/set-72157606873382962 (acesso em 23/11/2009).

Outro canal amplo estendia-se de norte a sul em frente ao Tribunal de Honra. Os palácios de exposições principais foram agrupados simetricamente ao redor da bacia e estes poderiam ser alcançados por água através de gôndolas, que tinham sido importadas de Veneza além de pequenas lanchas. A fim de tornar a bacia hidrográfica principal o centro simbólico da Feira, os organizadores decidiram criar uma espetacular estátua de gesso dourada da República com 22 metros, criada pelo escultor Daniel Chester French com fontes de acionamento elétrico desenvolvidas por Frederick William Macmonnies que representou a embarcação do Estado da Columbia acompanhada por remadores e alegorias.

Ao norte do Tribunal de Honra, Olmstedt implantou uma grande lagoa com uma ilha arborizada no seu centro, apresentando os produtos agrícolas, em um ambiente quase natural. Salas pequenas de exposição foram agrupadas em torno da lagoa. Os pavilhões de países estrangeiros e do governo americano foram colocados mais ao norte deste. Ao lado da bacia de água havia o Palácio de Belas Artes, e este foi rodeado por edifícios que representam os Estados americanos.

Figura 43: Tribunal de Honra. Fonte: disponível na internet via:

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893basn.jpg (acesso em 23/11/2009).

Figura 44: Tribunal de Honra. Fonte: disponível na internet via:

http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_02.jpg (acesso em 23/11/2009).

A clara disposição dos setores da Exposição recebeu elogios. Em particular, o projeto do parque, com os amplos eixos de visão, que terminava com uma estrutura abobadada, uma colunata ou um obelisco, o que facilitava para os visitantes encontrar o seu caminho.

A exposição teve duração de seis meses, com sua abertura sendo realizada no dia 1 de maio e seu encerramento em 30 de outubro de 1893. Com um público de 27 milhões de visitantes e 45 países participantes, a exposição contou com 70 mil expositores.

Uma importante inovação na Exposição de Chicago foi a *Midway Plaisance*, um parque de diversões que estava destinado a se tornar o modelo para todos os estabelecimentos permanentes desse tipo. Ao longo de uma rua de cerca de 1,5 quilômetros de comprimento havia atrações populares, restaurantes, cervejarias, shows ao vivo, circo e outras formas de diversão.

As pessoas poderiam comer e beber em um vilarejo alemão e contra o fundo de papelão a imagem da cidade velha de Viena. Um bazar turco e um modelo de rua do Cairo também proporcionaram emoções exóticas, como o fizeram as aldeias “nativas” do Mar do Sul e da África. Onde as pessoas poderiam se atrever a andar de camelo, ver dança do ventre, beber cerveja irlandesa, assistir a um concurso de beleza e fantasia, admirar a domesticação de animais selvagens e patinar no gelo artificial dentro de poucos metros um do outro?

Figura 45: Vista da cobertura do Edifício dos Transportes. Fonte: disponível na internet via: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_from_trans.jpg (acesso em 23/11/2009).

Figura 46: Vista da do Edifício da Agricultura. Fonte: disponível na internet via: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_lagoon2.jpg (acesso em 23/11/2009).

Figura 47: Vista do Edifício das Máquinas.
Fonte: disponível na internet via:
[http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/
fa267/1893/1893_machinery.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_machinery.jpg) (acesso em
23/11/2009).

Figura 48: Vista do Edifício de Horticultura.
Fonte: disponível na internet via:
[http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/
fa267/1893/1893_jenney.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893_jenney.jpg) (acesso em
23/11/2009).

Figura 49: Vista do Edifício de Administração.
Fonte: disponível na internet via:
[http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/
1893/1893admin.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893admin.jpg) (acesso em 23/11/2009).

No final do parque de diversões, a 80 metros de altura, uma grande roda gigante tornava-se o símbolo da Feira. Com suas 36 gôndolas, a atração transportou 1.600.000 pessoas, a um preço de 50 centavos de dólar, de onde havia uma magnífica vista sobre todo o recinto da Feira e da cidade de Chicago. A roda gigante foi tão bem sucedida que foi erguida novamente para a Feira Mundial de St. Louis em 1904.

Outra grande atração da exposição conhecida como “*White City*”, compunha-se de prédios monumentais que formavam uma grande “parede” branca. A *White City* tornou-se o símbolo da *Beaux-Arts* americana e influenciou os planos das cidades de Washington D. C., Cleveland, San Francisco e Chicago.

À Burnham & Root foi confiada a seleção de arquitetos para os projetos dos palácios e dos edifícios de exposição da exposição de Chicago. Cinco empresas líderes da costa leste foram trazidas para projetar os prédios ao redor do Tribunal de Honra, e cinco empresas de arquitetura de Chicago receberam ordens para os edifícios restantes.

Burnham & Root, entretanto, ficaram encarregados de desenvolver o projeto global e assegurar que um padrão uniforme básico fosse cumprido, especialmente no Tribunal de Honra. Eles especificaram a altura, a largura, os arranjos de fachada e, acima de tudo, a cor dos palácios. Originalmente, havia planos para tornar cada edifício inconfundível por meio da elaboração de uma pintura multi-colorida.

Após a súbita morte de John Root, em janeiro de 1891, Burnham designou um arquiteto de Nova York chamado Charles Atwood Bowler como designer-chefe. Na sequência de uma sugestão feita por Charles McKim, um arquiteto de Nova York, o estilo neoclássico francês *Beaux-Arts* com seus portais monumentais, estuques com decorações e esculturas extravagantes foi declarado como estilo oficial, e outra decisão tomada foi a de pintar todas as fachadas dos palácios de exposição de branco.

Figura 50: Roda gigante da Exposição de 1893.
Fonte: disponível na internet via:
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/1893/1893ferr.jpg (acesso em 23/11/2009).

Todas as fachadas do Tribunal de Honra foram estruturadas por diferentes matizes, mas o branco dominou a impressão geral de tal forma que o povo logo começou a se referir à “Cidade Branca” (*White City*). O uso de fogos de carvão foi proibido por decreto para se certificar de que esta impressão seria mantida durante todo o verão, período que durou a Feira.

As fachadas foram feitas de uma mistura de estuque, cimento e fibras de juta, moderadamente durável, mas facilmente inflamável. Nada lembrava a arquitetura dos arranha-céus modernos de Chicago, com suas estruturas metálicas aparentes. A iluminação elétrica, que nunca tinha sido utilizada de tal forma antes, resultou em efeitos impressionantes à noite.

Os palácios eram maiores do que em qualquer outra exposição precedente. Um elevador, construído pela empresa Otis levou os visitantes para o telhado do salão de onde se podia olhar toda a Feira.

Nesse momento o Brasil enfrentava um momento difícil. Floriano Peixoto substituíra o Marechal Deodoro na Presidência da República e enfrentava vários conflitos. Neste mesmo ano eclodiriam no a Revolta da Armada no Rio de Janeiro e a Revolta Federalista do Rio Grande do Sul. A economia cafeeira começa a demonstrar sinais de fraqueza, com a crise da superprodução. Porém, a República, recém inaugurada não poderia deixar de participar da grande exposição americana, onde o Brasil mereceria destaque.

O Pavilhão do Brasil, primeira importante representação internacional do governo republicano, era um edifício monumental e simétrico, em estilo eclético classicizante. Mas pela primeira vez, um arquiteto brasileiro era responsável pela nossa representação. Francisco Marcelino de Souza Aguiar o projetou segundo a tendência construtiva dos demais pavilhões, com revestimento em gesso branco, de acordo com a grande atração da feira, a *White City*, mas deu aos pináculos do coroamento um “leve toque de exotismo”. Nas cúpulas, uma enorme quantidade de bandeiras brasileiras demonstrava o orgulho do espírito republicano.

Figura 51: Pavilhão Brasileiro. Fonte: disponível na internet via: <http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> (acesso em 23/11/2009).

A experiência construtiva de Souza Aguiar resultou no sucesso dessa obra. Nascido em Salvador em 1855 assumiu aos 22 anos, o cargo de instrutor-geral da Escola de Tiro de Campo Grande, no qual permaneceu até ser promovido a capitão e transferido para o Rio Grande do Sul, em 1879, onde demarcou as fronteiras brasileiras com o Uruguai, no período de 1880 a 1888, e construiu os quartéis de Bagé e São Gabriel.

Ainda no Rio Grande do Sul, foi promovido a major, em 1888. Ao retornar ao Rio de Janeiro, foi promovido, em 1891, a tenente-coronel, quando foi nomeado comandante do Batalhão de Engenharia e projetou os quartéis dos batalhões de Infantaria e Cavalaria; assumiu, em 1892, o cargo de secretário do ministro da Guerra, até integrar, no mesmo ano, a comissão que representou o Brasil em Chicago. Antes de partir, a pedido do marechal Floriano Peixoto, em poucos dias projetou o Hospital Central do Exército.

Em 1894, assumiu o cargo de diretor-geral dos Telégrafos. Em 1896, tornou-se comandante da Escola Militar do Rio Grande do Sul e, em 1897, comandante do Corpo de Bombeiros, na capital da República, quando projetou o Quartel Central da corporação, cuja construção iniciou no ano seguinte.

Souza Aguiar também foi o responsável pelo pavilhão brasileiro na Exposição de Saint Louis, que abordaremos a seguir.

Figura 52: Pavilhão Brasileiro. Fonte: disponível na internet via: <http://flickr.com/photos/dickinsonlibrary/2494927302> (acesso em 23/11/2009).

1904 – *Louisiana Purchase Exposition* - Saint Louis – Estados Unidos

Exposição de Saint Louis realizada no Forest Park é ainda hoje a maior que o mundo já viu. Ocupando uma área de 500 hectares, equivalente ao dobro da área recordista da exposição de Chicago, a nova exposição inaugura a era da informação e da propaganda. Além dos 1.500 edifícios erguidos para a feira, havia um enorme parque de diversões (com a roda gigante que estivera na exposição de Chicago em 1893), o Pike, que contava com uma avenida que desfilavam 8 mil figurantes.

Sua abertura deu-se em 30 de abril e encerrou no dia 1 de dezembro de 1904. Teve um custo de 20 milhões de dólares e atraiu 20 milhões de visitantes. O tema da exposição era a comemoração dos 100 anos da aquisição do Estado da Louisiana à França.

O monumento à Louisiana era uma enorme coluna com conjuntos escultóricos a beira do grande lago. O mais completo Departamento de Antropologia já existente em uma exposição contava com "vitrines vivas" de povos primitivos trazidos para a feira. Talvez uma referência ao processo de colonização nos continentes asiáticos e africano, ainda atuante. Diz-se que nessa feira foram inventados o sorvete em cone e o "ice tea".

Figura 53: Implantação da Exposição de Saint Louis de 1904. Fonte: disponível na internet via: <http://www.lib.umd.edu/artarch/exhibition/1904/gallery1.html> (acesso em 24/11/2009).

A terceira Exposição Mundial americana destinava-se a dar uma contribuição para a formação do cidadão “ideal”. No sistema de classificação da Exposição Mundial de St. Louis, portanto, o ensino ocupou o cargo mais importante. Essa ênfase na educação pode servir para justificar a expansão colonial que foi representada pela construção de uma “escola indígena” e uma cópia exata de um vilarejo filipino.

Os palácios de exposições e o “Pavilhão das Nações” não possuíam uma arquitetura muito emocionante, e suas estruturas básicas eram, convencionalmente, apenas cobertas com estuque.

O diretor da exposição, Frederico J. V. Skiff, que em seu discurso de abertura sublinhou o valor educativo da Feira, desenvolveu um sistema de classificação que se destinava a melhorar os sistemas de ordenação das exposições passadas. A classificação científica do mundo destinava-se a tornar o cidadão receptivo à ideia de progresso. Para educar esse cidadão ideal, as exposições foram organizadas de forma a demonstrar a sequência dos acontecimentos que ali representavam o progresso humano.

Figura 54: Vista aérea da Exposição de Saint Louis de 1904. Fonte: disponível na internet via: <http://www.lib.umd.edu/artarch/exhibition/1904/gallery2.html> (acesso em 24/11/2009).

Figura 55: Festa de abertura da exposição. Fonte: disponível na internet via: <http://www.crawforddirect.com/worldfair13.htm> (acesso em 24/11/2009).

Figura 56: Palácio das Minas e Metalurgia. Fonte: disponível na internet via: <http://www.crawforddirect.com/worldfair13.htm> (acesso em 24/11/2009).

Para isso, a ampliação das categorias foi destinada a ilustrar o ideal do “recém-constituído ser humano”. Este cenário consistiu em dezesseis categorias que correspondiam aos departamentos da exposição: educação, arte, artes liberais e ciências aplicadas. Estes foram seguidos pelos serviços dedicados às matérias-primas, como a agricultura, horticultura, mineração, silvicultura e pesca o que ilustra como a humanidade tinha conservado as forças da natureza para seus propósitos.

As três últimas categorias foram dedicadas à antropologia, economia social e educação física. Embora todas as categorias fossem consideradas de igual importância, uma das ênfases nesta exposição foi aplicada a Etnologia e Antropologia.

No Brasil, a capital vive sua febre modernizadora, graças às intenções de lançar o Rio de Janeiro no cenário das grandes cidades, elegantes e civilizadas, com seus boulevards, cafés e outros tipos de construções e modos, adequados à cultura européia. O prefeito Pereira Passos promove as Reformas Urbanas, à luz do urbanismo e da arquitetura francesas, tendo Paris como símbolo dessa modernidade almejada. Oswaldo Cruz é o sanitarista responsável pelas reformas na Saúde e enfrenta resistência popular com a Revolta da Vacina, quando tenta sanar os males das precárias instalações e habitações na cidade. A demolição de cortiços na cidade provoca uma grave crise habitacional, que dará origem a várias favelas. No norte do país, tem seu apogeu o ciclo da borracha.

Souza Aguiar presidiu a Comissão de Representação do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis em 1904 e foi responsável pelo projeto do novo pavilhão. Para a participação da delegação brasileira, o presidente Rodrigues Alves enviou mensagem ao Congresso Nacional, solicitando o crédito necessário para a construção de um pavilhão que marcasse a presença do Brasil na Exposição, respeitada a condição de que, ao final da mostra, o edifício pudesse ser desmontado e reconstruído, no Rio de Janeiro, conforme determinação do Aviso nº 148 de 3 de julho de 1903, cláusula 1ª:

“Na construção do Pavilhão se terá em vista aproveitar toda a estrutura, de modo a poder-se reconstruí-lo nesta capital”.

Sua estrutura, totalmente metálica, foi a grande novidade tecnológica da época. O edifício inspirado na arquitetura francesa, representou a ruptura da arquitetura brasileira com a tradicional arquitetura portuguesa, os elementos de composição inscrevem-se na linguagem geral do ecletismo, num estilo híbrido, caracterizado por uma combinação liberal de diversas origens que marcou uma época de transição na arquitetura, no qual se misturam elementos neoclássicos e *art nouveau*. Os jornais americanos da época elogiaram a técnica de engenharia e o perfil arquitetônico do edifício, destacando o Pavilhão do Brasil pela beleza, harmonia das

linhas e qualidade do espaço, premiado com a Medalha de Ouro da exposição.

Comparado ao projeto anterior de Souza Aguiar para a exposição de Chicago em 1893, o Monroe se baseia também em uma linguagem clássica, mas agora adequando as formas às curvas, imprimindo um ritmo diferenciado nas fachadas e assumindo o elemento da rotunda como ponto focal. É, da mesma forma, branco e simétrico, mas a curva lhe dá proporções mais harmônicas. Ele é mais leve e elegante.

Esse pavilhão marca uma mudança na arquitetura dos pavilhões brasileiros, projetados agora por arquitetos nacionais, que passarão a se destacar por sua originalidade e pela busca de uma linguagem arquitetônica compatível com a desenvolvida no âmbito nacional.

A entrada do pavilhão brasileiro foi coroada com uma imensa cúpula, com mais de 12 metros de altura, uma das maiores dentre os pavilhões internacionais. O edifício estava localizado no trecho sudoeste da área de pavilhões estrangeiros, cercado a leste e a oeste pelos bem-arrumados jardins de flores. Ao norte encontravam-se os pavilhões da Bélgica e Cuba, e a leste, o pavilhão da Nicarágua.

Outras três cúpulas eram visíveis acima da linha do telhado. Todo o perímetro do edifício era apoiado por 36 colunas coríntias, ornamentadas apenas no terço inferior do eixo com o brasão de armas brasileiras entre festões de flores. Entre cada delas, um brasão de armas representava cada um dos 20 estados que compunham o Brasil.

O pavilhão, com 191 metros de comprimento por 132 metros de largura, tinha dois andares. No primeiro, com um amplo espaço para exposições, foi apresentada uma exposição sobre o café brasileiro, que incluía árvores produtoras de café, o café na casca e uma imensa máquina importada de descascar café.

A cúpula central do edifício tinha formato octogonal e possuía em cada canto um contraforte, decorado com uma grande estátua de um anjo em seu topo. Em torno da base do domo, uma galeria espaçosa também em formato octogonal ocupava o centro da sala.

A iluminação do edifício durante a noite era realizada através da utilização de 1.500 lâmpadas elétricas, distribuídas a partir do topo da cúpula até o porão, e ressaltavam a imponência do Pavilhão Brasileiro

No retorno ao Brasil, Souza Aguiar foi promovido a general-de-brigada e encarregado da construção do edifício da Biblioteca Nacional, que havia projetado a pedido do ministro do Interior, e do pavilhão brasileiro no Rio de Janeiro.

Em solo brasileiro, o pavilhão foi batizado de Palácio Monroe e remontado no fim da Avenida Central, com 1.700 metros quadrados de área construída, num espaço que fora parte da Rua do Passeio, cujas casas foram demolidas na reforma urbana do governo anterior.

A construção, com prazo inicial de 12 meses, durou quatro meses e o Palácio Monroe foi oficialmente inaugurado em 23 de julho de 1906, com a instalação solene, em suas dependências, da Terceira Conferência Pan-Americana, marco na história da diplomacia brasileira, presidida por Joaquim Nabuco, que congregou os chanceleres das três Américas e foi um dos pontos altos da carreira do Barão do Rio Branco.

Este palácio abrigou a Câmara dos Deputados (1914 a 1922), integrou-se à Exposição comemorativa do Centenário da Independência e serviu a diversos órgãos públicos, dentre eles, o Senado Federal, de 1925 a 1960, exceto entre 1945 e 1946 quando o Senado foi fechado e o prédio foi a sede provisória do Tribunal Superior Eleitoral.

Com a transferência da Capital da República para Brasília, o Palácio Monroe sediou o Estado Maior das Forças Armadas. Por causas jamais esclarecidas, o Palácio Monroe foi demolido em 1976. É falsa a alegação de que foi por causa da construção do metrô, pois o mesmo teve seus túneis desviados em 1974 para não comprometerem a estrutura do Palácio Monroe.

Da demolição, escaparam vitrais preciosos, assoalhos em madeira de lei, estátuas – inclusive os leões que decoravam a escadaria de entrada –, vendidos a particulares pela empresa demolidora, além de móveis e objetos que integram o acervo histórico do Senado.

Figura 57: Pavilhão Brasileiro.
Fonte: disponível na internet via:
<http://atthefair.homestead.com/Nations/Brazil.html> (acesso em 24/11/2009).

Figura 58: Vista interna do Pavilhão Brasileiro.
Fonte: disponível na internet via:
<http://atthefair.homestead.com/Nations/Brazil.html> (acesso em 24/11/2009).

1910 – Exposição Universal de Bruxelas - Bélgica

A primeira grande exposição Belga foi inaugurada pelo Rei Alberto em 23 de abril e durou até novembro de 1910. A feira foi realizada no mesmo local onde futuramente seria sediada a exposição de 1958. O equilíbrio europeu chegava ao seu ponto crítico, e logo seria derrubado pela primeira grande guerra. Já na própria exposição, um violento incêndio, que destruiu parte dos edifícios corroborava para abalar a crença dos homens na modernidade do século XIX. A ausência dos Estados Unidos na exposição foi clara demonstração de que uma nova política estava sendo preparada para a América.

A primeira década do século foi de muitos conflitos no Brasil. Enquanto a burguesia cultuava ainda os valores franceses (neste mesmo ano foi inaugurado o Teatro Municipal do Rio de Janeiro), a população começava a manifestar suas insatisfações: no Rio, a Revolta da Chibata; em São Paulo, os movimentos grevistas. Preparava-se o cenário da Revolução Cultural da década de 20.

Figura 59: Entrada principal da Exposição Universal de Bruxelas de 1910.

Fonte: disponível na internet via:
<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>
 (acesso em 15/10/2009).

Figura 60: Praça principal da Exposição Universal de Bruxelas de 1910.

Fonte: disponível na internet via:
<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>
 (acesso em 15/10/2009).

O pavilhão brasileiro, idealizado pelo arquiteto belga Franz Van Ophem segue ainda o estilo Eclético Francês, com pretensões monumentais. Sua fachada principal reproduz um arco triunfal, encimado por uma cúpula situada a 52 metros de altura. As cúpulas das alas laterais possuem também clara influência francesa. As fachadas laterais reproduzem uma linguagem classicista. Decorado pelo escultor parisiense François Cogne, o edifício possuía uma área de 1.500 metros quadrados.

O material encontrado sobre este pavilhão resume-se a duas imagens: uma seria de sua perspectiva artística e outra, uma foto do fundo da edificação, mostrando a entrada de uma área destinada a um salão de dança, batizado de Pavilhão do Rio de Janeiro.

Figura 61: Imagem da proposta para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas de 1910.

Fonte: disponível na internet via:
<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>
 (acesso em 15/10/2009).

Figura 62: Pavilhão Brasileiro da Exposição Universal de Bruxelas de 1910.

Fonte: disponível na internet via:
<http://users.telenet.be/expo1910/expofirst.html>
 (acesso em 15/10/2009).

1916 – Exposição Internacional Panamá – Califórnia – Estado Unidos

A exposição americana realizada para celebrar a abertura do Canal do Panamá foi inicialmente uma exposição nacional. Em 1916 os Estados Unidos convidaram algumas delegações estrangeiras, entre elas a do Brasil, e esta passou a ser uma exposição internacional. A exposição teve um resultado espetacular, o qual a arquitetura contribuiu para a reconstrução da área de *San Diego Park Central*, renomeado Balboa Park para o evento.

A cerimônia de abertura foi marcada por desfiles militares na manhã de 9 de março de 1915. No período da tarde, mais de 15 mil pessoas puderam presenciar a Madame Ernestine Schumann-Heink e Madame Ellen Beach Yaw cantando no Pavilhão do Órgão. Seu término ocorreu em 01 de janeiro de 1917.

Ao tornar-se internacional no ano de 1916, a Exposição de San Diego assumia um caráter publicitário. O calendário de janeiro e fevereiro consistiu de apresentações de bandas e concertos de órgão nas tardes, em palcos montados na Praça do Panamá. Alguns edifícios do condado da Califórnia e outros prédios comerciais ficaram abertos, mas os principais foram fechados para reforma.

Figura 63: Cartaz da Exposição de San Diego de 1915.

Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/logo1.jpg> (acesso em 15/07/2009).

As expectativas de San Diego para 1916 foram elevadas. No entanto, os problemas foram surgindo. A Primeira Guerra Mundial na Europa estava se tornando cada vez mais destrutiva, as viagens domésticas estavam em declínio e as viagens comerciais, através do Canal do Panamá, não foram tão produtivas como se esperava. Em meados de janeiro, chuvas excessivas causaram enormes danos. Tropas americanas foram enviadas para as áreas inundadas da exposição para proteger pessoas e bens.

As exposições foram iniciadas logo que os novos edifícios foram instalados. O primeiro entre eles, o da Ciência e Educação, teve seus salões abertos em 6 de fevereiro de 1916 com a história arqueológica e cultural do Alasca e índios da Guiana Inglesa, com novas exposições dos esquimós.

O pavilhão de produtos nacionais e estrangeiros (o mesmo que abrigou em 1915 os produtos alimentícios e os artigos da indústria) recebeu em 1916 as exposições da Holanda e Suíça. Para não ser confundido com o edifício dos produtos estrangeiros e nacionais, o edifício das Artes Estrangeiras, situado ao lado sudeste da Praça de Panamá, manteve o nome de 1915 em 1916 e acomodava uma grande variedade de arte e exposições industriais da Itália, Alemanha, Espanha, Japão, Pérsia e Egito.

Figura 64: Vista aérea do Balboa Park.
Fonte: disponível na internet via:
www.sandiegohistory.org/.../98summer/photos.htm (acesso em 15/07/2009).

Figura 65: Vista aérea da Exposição de 1915.
Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/plazview.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Do outro lado da Praça, o edifício que abrigou em 1915 as Artes Indígenas, tornou-se o pavilhão da Rússia e do Brasil. Não ficou claro o que aconteceu com a exposição de artes indígenas, que antes abrigava esse conjunto, embora parte dela tenha sido transferida para a o edifício de Ciência e Educação.

A exposição do Brasil que inicialmente estava localizada no Palácio do Comércio e Indústrias em 1915, passou a dividir o espaço com a Rússia em 1916. Ao ser transferida de edifício, a área expositiva foi aumentada consideravelmente, chegando a totalizar, juntamente com a Rússia, 3.300 metros quadrados.

Figura 66: Apresentação musical no Pavilhão do Órgão.

Fonte: disponível na internet via:
www.sandiegohistory.org/.../98summer/photos.htm (acesso em 15/07/2009).

Figura 67: Pavilhão do Órgão.

Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/750512.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Figura 68: Edifício Botânico.

Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/670botal.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Sua abertura realizou-se no dia 6 de julho de 1916, O Dr. Eugenio Dahne, um engenheiro especialista em obras hidráulicas, financiou os custos da exposição brasileira a fim de gerar negócios em solo brasileiro. Alguns expositores brasileiros mostraram como borracha e café eram produzidos. Armários feitos de madeira de lei do vale do Amazonas apresentavam as mais diversas tonalidades de madeiras. Atendentes serviram café puro de São Paulo gratuitamente aos visitantes. Garçonetes também vendiam chocolates, charutos, cacau, guaraná, farinha de mandioca, castanha, borracha, fumo e madeiras.

Dentro do pavilhão foi criada uma réplica de uma casa de um seringueiro da região amazônica com cabeças e peles de cervos brasileiros, javalis, gatos, onças selvagens, lontras, preguiças, macacos, pássaros e outros animais além de uma coleção de arcos indígenas , flechas e lanças.

Figura 69: Vista dos sinos da torre do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/160tbell.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Figura 70: Vista externa do Pavilhão Brasileiro.
 Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/750512.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Figura 71: Vista externa do Pavilhão Brasileiro.
 Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/pancal/expo/160russ.jpg> (acesso em 15/07/2009).

Figura 72: Interior do Pavilhão Brasileiro.
 Fonte: disponível na internet via:
<https://www.sandiegohistory.org/bpbbuildings/images3/84-15263-138.jpg> (acesso em 15/07/2009).

1922 – Exposição do Centenário da Independência do Brasil – Rio de Janeiro – Brasil

Alguns episódios marcaram definitivamente o ano de 1922: em fevereiro, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo; o heróico episódio dos 18 do Forte, em julho, na praia de Copacabana; a Exposição do Centenário, em setembro, na Capital Federal. Três fatos aparentemente distintos, geralmente abordados separadamente pela história oficial, porém com um definitivo ponto em comum: o sentimento de brasilidade.

A Semana de Arte Moderna expressa a temática de uma profunda preocupação com a atitude de “ser nacional”. “*Tupi or not tupi*”, como escreveria Oswald de Andrade no seu manifesto de 1928, retrata essa questão.

Contando com formas de representação inovadoras para a linguagem acadêmica nacional, nos campos da pintura e escultura, a arquitetura representada na semana oscilou entre um indefinido neocolonial, produzido por Pzyrambel, e uma produção vinculada à arte pré-colombiana, em projetos de Moya, semelhantes a algumas obras de Frank Lloyd Wright.

Ainda em 1914, o engenheiro português Ricardo Severo constitui, na conferência A Arte Tradicional no Brasil, realizada na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, o marco inaugural de um movimento que tentava propor novas bases para a modernização da arquitetura no Brasil, o neocolonial⁵:

“Não procurem ver, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de saudosismo romântico e retrógrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e de nosso tempo cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro”.

Severo defende o estudo da arte colonial para a “perfeita cristalização da nacionalidade”, por meio do rastreamento das origens portuguesas da cultura brasileira. A orientação nacionalista do movimento se explicita, entre outros aspectos, na defesa das manifestações artísticas tradicionais como expressões da nacionalidade e elementos de constituição da arquitetura nacional.

O culto à tradição e a exaltação das raízes culturais e étnicas portuguesas estão na base da defesa de uma arte brasileira e de um “renascimento arquitetônico”, nos termos de Severo. Contrapondo-se ao ecletismo arquitetônico reinante nos séculos XIX e XX, o movimento

⁵ Disponível na internet via www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia (acesso 20/11/2009).

neocolonial propõe uma arquitetura de cunho nacional cujas raízes remontam ao Brasil colônia. Reação nacionalista que se quer, ao mesmo tempo, tradicional e moderna.

Com o término da Primeira Guerra Mundial em 1919, o surto internacional de nacionalismo respaldava diversos movimentos políticos e já apreciava seus frutos. O interesse renovado pelo estilo colonial nas primeiras décadas do século XX pode ser observado não apenas no Brasil, mas em diversos países da América Latina, de modo geral associado às comemorações dos movimentos de independência nacional.

No México, Peru, Colômbia, Venezuela e países da América Central nota-se a retomada de motivos decorativos, elementos ornamentais e estilos presentes na tradição e cultura dos povos autóctones (incas, maias, astecas etc.), numa tentativa de substituir o vocabulário eclético importado da Europa no século XIX.

No Brasil, a ausência de uma arquitetura indígena que pudesse ser resgatada impõe a retomada do barroco e do rococó. Severo prega a necessidade de um retorno às obras de Metre Valentim e de Aleijadinho, bem como às construções do século XVIII portugueses.

A campanha neocolonial, impulsionada por publicações como o jornal *O Estado de S. Paulo* e a *Revista do Brasil*, encontra ampla acolhida num contexto intelectual fortemente marcado pelo nacionalismo, reverberando em eventos posteriores importantes como a Exposição do Centenário da Independência no Rio de Janeiro.

Aberta em 7 de setembro de 1922, contou com a presença de pavilhões nacionais e internacionais, que ocuparam a Avenida das Nações. Essa nova via foi aberta em área conquistada ao mar, entre o Palácio Monroe e a Ponta do Calabouço, pelos aterros provenientes do arrasamento do Morro do Castelo e alguns quarteirões do velho bairro da Misericórdia.

De acordo com o então Prefeito do Rio de Janeiro, Carlos Sampaio, que também era o presidente da Comissão Organizadora do evento, o principal objetivo da Exposição era fazer ver ao Mundo Civilizado não só que nós tínhamos arquitetos de valor, mas que também tínhamos uma arte nacional que podia ser devidamente apreciada por nacionais e estrangeiros.

Para o setor brasileiro, foram encomendados a alguns dos mais renomados arquitetos da cidade os projetos de diversos pavilhões e palácios, perfazendo quase duas dezenas de edificações erguidas nos mais variados estilos.

Coube a Carlos Sampaio também tomar a decisão de aproveitar o antigo complexo militar desativado que abrigara nos tempos coloniais a Casa do Trem, o Arsenal de Guerra e o Forte do Calabouço e transformá-los no Pavilhão das Grandes Indústrias, através de uma reforma executada pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Neste pavilhão em estilo neocolonial, ainda durante a Exposição, foi instalado o Museu Histórico Nacional, criado pelo presidente Epitácio Pessoa.

O sistema de mangueiras hidráulicas, auxiliado por trens e vagões que levavam o entulho até onde seria o futuro Aeroporto Santos Dumont, foi o responsável pela demolição do Morro do Castelo. Não por acaso, a nova Esplanada foi o palco escolhido para a edificação dos pavilhões da Exposição, um projeto no qual se destacaram os arquitetos Morales de Los Rios e Archimedes Memória.

Ao final da mostra, a área resultante, muito valorizada e próxima a avenida Rio Branco, seria loteada atendendo a necessidades, não somente de ordem higienista e estética mas, sobretudo, da reprodução do capital.

Figura 73: Vista aérea. À direita, o Morro do Castelo - berço da cidade - sendo desmontado para a realização da exposição. À esquerda, o aterro do desmonte, onde seriam levantados os pavilhões e que décadas depois daria origem ao Aeroporto Santos Dumont. Fonte: disponível na internet via <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

A Exposição de 1922 ficou conhecida como uma grande mostra, onde não faltaram os principais países mundiais. Em seus pavilhões vislumbravam-se estilos arquitetônicos específicos e, mais do que isto, aspectos culturais, produtos e particularidades que transformaram a exposição num imenso mostruário das nações, como nunca antes havia sido visto no Brasil.

Da imensa mostra restam, hoje, apenas os pavilhões da Administração e do Distrito Federal (atual Museu da Imagem e do Som), da França (a réplica do *Petit Trianon*, ocupado pela Academia Brasileira de Letras), da Estatística (Serviço de Saúde dos Portos, muito modificado) e o Palácio das Indústrias (Museu Histórico Nacional).

Figura 74: Porta Monumental na Avenida Rio Branco. À esquerda, o Palácio Monroe, que acomodou a Comissão Executiva da exposição, e ao fundo, a Cinelândia.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 75: Entrada principal com o Palácio Monroe à esquerda.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 76: Pavilhão dos Estados.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 77: Pavilhão das Grandes Indústrias.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 78: Pavilhão da estatística, à esquerda, e da caça e Pesca, à direita.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 79: Fachada frontal do Pavilhão de festas.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 80: Vista do mar. Fonte: disponível na internet via <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

Figura 81: Vista aérea do conjunto. Fonte: disponível na internet via <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=837422> (acesso em 18/07/2009).

A Exposição do Centenário pode ser vista como uma tentativa, ainda que efêmera, de substituir, no plano oficial, o ecletismo dominante por um estilo mais próximo da realidade nacional, através do estilo neocolonial. Da mesma forma, essa atitude adotada também foi adotada por outros países como Estados Unidos, Japão, México, Tchecoslováquia, Noruega, e revelavam que esta afirmação não estava restrita a um continente específico.

De acordo com Willian Bittar:

*“(...) a versão que aborda cada um dos eventos de forma distanciada obstrui a plena compreensão do fato que, em 1922, ser moderno era cultuar a tradição. Não surge como mero acaso o desdobramento verde-amarelo da semana de arte moderna, que desaguardaria em sentimentos de nacionalismo exacerbado, origem da Ação Integralista Brasileira de Plínio Salgado. Dentro da formação dos governos autoritários que se apresentavam em plena gestação pelo mundo, esta atitude tornava-se um elemento de ligação fundamental para aplacar as dúvidas e os sentimentos de perda que a Guerra havia provocado. Podemos considerar que a adoção do movimento neocolonial como modelo oficial durante os anos de 1920 não foi mais do que um resultado esperado que refletia os sentimentos represados (...)”.*⁶

José Mariano Filho, médico de profissão, mecenas das artes e admirador da arquitetura nacional, atuou de maneira intensa na campanha neocolonial. Na condição de presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, patrocina viagens de arquitetos às cidades mineiras (Costa visita Diamantina; Nestor de Figueiredo, Ouro Preto; e Nereu Sampaio, São João Del-Rey e Congonhas do Campo).

Além disso, sua influência no governo faz com que o neocolonial vire uma espécie de pauta obrigatória nos concursos e construções oficiais, como mostra, entre outros, os projetos dos pavilhões do Brasil na Exposição da Filadélfia, 1925, e na Exposição de Sevilha, 1928, diretamente inspirados na arquitetura tradicional brasileira, que veremos a seguir.

⁶ BITTAR, Willian. *Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920 - 1940)*. Disponível na internet via www.docomomo.org.br/seminario/.../Bittar (acesso em 18/07/2009).

1926 - Exposição Internacional Comemorativa do 150º Aniversário da Declaração da Independência Norte-americana – Filadélfia – Estados Unidos

Em 1926, a Filadélfia recebeu numa área de 182 hectares chamada *League Island*, a exposição em comemoração aos 150 anos da independência dos Estados Unidos. Vencedores da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos surgem como grande potência mundial.

O exemplo da moderna civilização ocidental passa a ser o “*Americam Way of Life*”, a sociedade consumista que tão bem se encaixava ao perfil dos frequentadores de uma grande exposição, mais uma vez comemorando sua independência e sua “superioridade” frente às outras nações. A exposição, no entanto, fracassou ao tentar o sucesso da outra de 1876. O crescimento exacerbado do consumo preparava a grande crise de 1929. Com um custo estimado de 26 milhões de dólares, a exposição contou com a presença de 6 milhões de visitantes.

O Brasil passa por vários movimentos revolucionários na década de 1920. O Tenentismo se firma como expressão da oposição, as oligarquias entram em crise, e a Coluna Prestes é o maior esforço militar já feito no Brasil para derrubar um governo (1923).

Nas artes, o Brasil busca sua identidade. Em contraponto ao Neocolonial, preconizado por José Mariano Filho, inicia-se o Movimento Moderno. Warchavichik lançara, em 1925, seu Manifesto Futurista. Neste mesmo ano de 1926, o Rio de Janeiro recebe a primeira visita de Le Corbusier. O modernismo toma corpo durante toda a década de 20, para tornar-se o estilo oficial do país na década de 1930.

O Instituto Central de Arquitetos do Brasil decide realizar em 1925, um concurso público para a escolha do projeto do pavilhão brasileiro que representaria o país no evento. A entidade promotora do concurso foi o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio.

Figura 82: Mapa da Exposição de 1926.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401> (acesso em 27/07/2009).

Figura 83: Construção do grande sino, símbolo da *Sesquintecennial*.

Fonte: disponível na internet via www.libertybellmuseum.com/.../giantbell.htm (acesso em 27/07/2009).

Figura 84: O grande sino localizado na entrada principal da exposição. Fonte: disponível na internet via

www.libertybellmuseum.com/exhibits/giant-bell/... (acesso em 27/07/2009).

Figura 85: O dirigível de Los Angeles sobrevoando a entrada principal da *Sesquintecennial*.

Fonte: disponível na internet via <http://www.phillyhistory.org/PhotoArchive/Search.aspx?type=address&address=S%20Broad%20St%20and%20Bigler%20St> (acesso em 27/07/2009).

O edital, lançado no dia 21 de setembro de 1925, estipulava apenas um mês para a entrega das propostas. Deveria ser considerado um terreno de 60 metros de frente por 30 metros de fundos, contemplando uma área construída de 1.200 metros quadrados excluídos os terraços. O valor da premiação era de 20 mil contos de réis e o concurso teve mais de 20 trabalhos inscritos.

Como programa, o edital solicitava um pavilhão com dois pavimentos, além de um porão para depósito, sendo que o 1º pavimento deveria abrigar: **vestíbulo, balcão de informações, sanitários, salão para conferências** com 200 metros quadrados de área. Além disso, mais quatro salas de exposições, com 100 metros quadrados cada uma, com dois terraços. Já o segundo pavimento deveria contemplar duas salas com 150 metros quadrados cada.

Foram solicitadas plantas, cortes, elevações e perspectivas. Os desenhos deveriam ser feitos à lápis e aquarelados, estirados em pranchas de papelão ou quadros de madeira. Todos os participantes deveriam apresentar suas propostas em estilo neocolonial.

O júri era composto por: José Mariano Filho, João Moreira Maciel, Arquiteto Adolfo Morales de los Rios Filho, Arquiteto Silvio Rebecchi e pelo Arquiteto A. Monteiro de Carvalho.

A proposta vencedora foi a do arquiteto Lúcio Costa, que recebeu como prêmio 12 contos de réis. O segundo prêmio ficou com os arquitetos Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes, que receberam 5 contos de réis. Outros concorrentes que participaram do concurso foram: Elisiário Bahiana com dois projetos, Angelo Bruhns, Rafael Galvão, Edgar Vianna e Olavo Caiuby.

Enquanto Le Corbusier lançava o seu livro “Por uma arquitetura”, em 1923, o concurso para o projeto do pavilhão brasileiro na exposição exigia o “estilo colonial”. Lúcio Costa descobriu o estilo neocolonial brasileiro, influenciado pelo precursor José Mariano e venceu o concurso propondo um edifício que recorria a elementos tais como a portada neocolonial com frontão barroco, os beirais pronunciados, os pináculos no coroamento, as arcadas e o pavimento térreo elevado com uso de porão. O projeto do pavilhão, renegado depois por seu próprio autor (assim como suas outras obras neocoloniais), é uma obra pouco citada nos anais da arquitetura nacional.

O júri concluiu que nenhuma das propostas preenchia todas as condições solicitadas no edital. Dessa forma, o pavilhão não foi construído e o Brasil deixou de participar dessa Exposição Internacional.

Figura 86: Planta do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf000.jpg?sequence=20> (acesso em 27/07/2009).

Figura 87: Cortes do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf003.jpg?sequence=23> (acesso em 27/07/2009).

Figura 88: Perspectiva externa do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.jobim.org/lucioxmlui/bitstream/handle/123456789/3401/III%20A%2048-03158%20L.pdf001.jpg?sequence=21> (acesso em 27/07/2009).

Figura 89: Perspectiva externa do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via:

<http://www.fau.ufrj.br/brasilexpos> (acesso em 27/07/2009).

1929 – Exposição Ibero-Americana – Sevilha – Espanha

A Exposição Ibero-Americana de 1929, realizada em Sevilha, Espanha, foi inaugurada em 9 de maio de 1929 e durou até 21 de junho de 1930. Os países presentes na exposição foram: Portugal, Estados Unidos, Brasil, Uruguai, México, Peru, Argentina, Chile, República da Colômbia, Cuba, Venezuela, República Dominicana, Bolívia, Panamá, El Salvador, Costa Rica, e Equador. Cada região espanhola e cada uma das províncias da Andaluzia, também estiveram representadas. O objetivo da exposição foi o de melhorar as relações entre a Espanha e os países presentes, muitos dos quais eram ex-colônias espanholas.

A cidade de Sevilha havia se preparado para a exposição ao longo de 19 anos. Os edifícios de exposições foram construídos no Parque Maria Luisa ao longo do rio Guadalquivir. A maior parte deles foi construída para permanecer após o encerramento da exposição. Muitos dos edifícios estrangeiros seriam usados como consulados após o encerramento das exposições.

A Exposição Ibero-americana de 1929 e as obras a ela relacionadas transformaram profundamente a Sevilha das primeiras décadas do século XX. O concurso de anteprojetos realizado em 1911 foi ganho pelo arquiteto sevilhano Anibal González, autor da Plaza América e seus três pavilhões construídos entre 1911 e 1919 – Mudéjar, Renascentista e Real – hoje sede do Museu de Artes e Costumes Populares, Museu Arqueológico e dependências municipais, respectivamente. A Praça de Espanha foi desde o princípio a obra culminante deste arquiteto, e sua construção se estendeu de 1914 até 1928.

Na abertura da exposição todos os edifícios estavam completos, embora muitos já não eram novos. Pouco tempo antes de sua inauguração, o governo espanhol também deu início a uma modernização da cidade, a fim de preparar-se para a multidão esperada construindo novos hotéis e alargando as ruas medievais para permitir a circulação de automóveis.

Em 1929, a Europa registraria uma nova tendência, que pode ser observada na exposição sevilhana, considerada um magnífico exercício de arquitetura com “estilos tradicionais”. Devido à crise econômica, a presença do público ficou muito aquém do previsto, com pouco registro e documentação, que certamente poderia ilustrar a exuberância dos pavilhões influenciados pela arquitetura espanhola. Tratava-se de “*El Triunfo del Estilo Hispánico*”⁷, como ficou conhecida por muitos críticos.

⁷ LORDA, Joaquín. *El triunfo del estilo hispánico: La época de los descubrimientos. (1892-1930)*. Disponível na Internet via www.unav.es/teohistarq/histarq/MEb/triunfo/triunfo-hispanico.html (acesso em 30/07/2009).

Figura 90: Praça da Espanha e edifício principal da exposição.

Fonte: disponível na internet via:
<http://photos-seville.com/exhibition-1929.php>
 (acesso em 30/07/2009).

Figura 91: Praça da Espanha.

Fonte: disponível na internet via:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Espagne_S%C3%A9ville_Place_d%27Espagne.JPG
 (acesso em 30/07/2009).

Figura 92: Pavilhão Real da Exposição Ibero-Americana de Sevilha.

Fonte: disponível na internet via:
<http://two.archiseek.com/archives/7007> (acesso em 30/07/2009).

A Exposição Ibero-americana de Sevilha constituiu-se num dos maiores mostruários de arquitetura historicista espanhola e americana, conservando-se na atualidade a maior parte dos pavilhões dos países. Piqueras Cotelí, idealizou o projeto do pavilhão do Peru em estilo neo-peruano e Martín Noel, desenvolveu o pavilhão argentino em estilo neocolonial. O movimento neocolonial transpunha a fronteira atlântica, mesmo com o predomínio do ecletismo internacional em diversos países americanos.

Outros dois pavilhões “indigenistas” foram o da Guatemala, construído pelo sevilhano José Granados de la Veja, coberto por revestimentos cerâmicos da Fábrica de Ramos Rejano; no caso da Colômbia, também foi construído por Granados de la Veja porém inspirando-se na arquitetura religiosa desse país, limitando-se o “indígena” ao puramente decorativo.

No Brasil, o Ministério da Agricultura juntamente com o Instituto Central de Arquitetos resolveu realizar em 1928 um concurso para o pavilhão brasileiro. Faziam parte do júri um engenheiro do Ministério, um arquiteto indicado pelo Instituto e um professor da Escola de Belas Artes.

Como discutimos anteriormente, nesse concurso entrava em pauta novamente a questão do estilo neocolonial, que era obrigatório no edital do concurso. Pedro Paulo Bernardes Bastos foi o classificado em 1º lugar no concurso que também contou com a participação de uma proposta de Victor Dubugras.

A participação do Brasil na exposição Ibero-americana deve-se à mudança na denominação da mesma, antes chamada de Exposição Hispano-Americana. Essa alteração realizada por motivos políticos, foi promulgada por um Decreto Real em 9 de Novembro de 1922. Este fato, propiciado pelo advento da Ditadura de Primo de Rivera, foi apresentado pelo Comissário Regional Condado de Columbia, que alegando razões históricas, pretendia ampliar a participação de Portugal e do Brasil no evento.

Aparentemente, os primeiros contatos entre o governo espanhol e o brasileiro sobre a possível participação do país na Expo Sevilha, não foi muito receptiva. Em 1924, o representante espanhol no Rio de Janeiro informou ao Ministro de Estado espanhol que os pareceres dos círculos políticos e patrióticos eram contra a participação do Brasil no evento, já que a Espanha havia se ausentado na comemoração do Centenário da Independência, em 1922, bem como a falta de informações sobre a mentalidade ibero-americana que estava presente no país.

No entanto, de acordo com as manifestações do próprio representante, seria possível convencer o Brasil através da inserção de artigos em vários meios de comunicação, apelando ao prestígio nacional na Exposição Ibero-americana, fomentando a rivalidade com a República Argentina, que estaria presente no evento, e utilizando a campanha pró-exposição realizada pela Câmara

de Comércio Espanhola no Rio de Janeiro.

Apesar destes obstáculos iniciais, em junho de 1925, o Brasil afirmou que participaria da exposição e, mais tarde, em janeiro de 1927, se comprometeu a construir um pavilhão permanente. O terreno foi liberado em 25 de junho de 1927, para que as obras iniciassem em 1928. A área designada ao Pavilhão do Brasil situava-se na Avenida Reina Vitoria, na Glorietta do México, junto ao pavilhão deste país. A princípio essa área seria destinada ao Uruguai, mas acabou sendo concedida ao Brasil pelo Comitê Executivo da exposição.

Os dois pavilhões foram implantados de maneira independente, sem qualquer relação predeterminada, o que criava espaços residuais entre eles. Podemos perceber que a principal preocupação naquele momento não era com a implantação do edifício, muito menos com seu entorno, mas sim a elaboração das fachadas. O pavilhão brasileiro, como a maioria dos outros, pretendia ser expoente, tanto pela sua arquitetura como pelo seu conteúdo.

No pavilhão brasileiro, o estilo neocolonial era representado pelo uso de colunas retorcidas, pelas janelas tripartidas, pela profusão de linhas onduladas nos frontões, além do uso de azulejo em bancos e no hall de entrada.

O pavilhão ocupava uma área de 2.500 metros quadrados e sua planta configurava um quadrado com um pátio central. O bloco correspondente à fachada principal possuía dois pisos e um porão, enquanto os demais possuíam apenas um pavimento que circundava todo o pátio interno, além do porão. Sua inauguração ocorreu em 26 de maio de 1929 por Sua Majestade Dom Alfonso XII em uma cerimônia grandiosa.

Figura 93: Vista aérea do Pavilhão Brasileiro junto ao Pavilhão do México.
Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

O acesso ao edifício era feito através de uma escada existente em um peristilo semi-circular, constituído por quatro pares de colunas com capitéis coríntios, apoiadas em bases de pedra que levavam ao grande salão. Este foi decorado com dois bancos de cerâmica artística, a mesma utilizada na fachada, assim como uma grande lanterna central com os escudos da Espanha e do Brasil.

O pátio, instalado num nível mais baixo do que o restante do edifício, possuía um jardim onde se havia conservado as árvores existentes antes do início da obra. Ao fundo, encontrava-se um arco decorado em cerâmica com o escudo do Brasil e com o nome de todos os estados da federação. O pátio estava cercado por um claustro formado por colunas com capitel coríntio elevadas por um embasamento até a altura da planta inferior.

O pavimento superior, existente no bloco da fachada principal, contava com um grande salão central, e duas alas com terraços cobertos e outros dois descobertos nas extremidades. No salão principal estava instalado um grande vitral.

As naves que circundavam os pátios, contavam com numerosas portas de saída ao claustro que facilitava a circulação dos visitantes. No bloco direito encontrava-se um diorama do Rio de Janeiro e um quadro cerâmico que reproduzia as três cachoeiras mais importantes do Brasil. No bloco dos fundos, estava exposto um grande mostruário com as madeiras brasileiras e no bloco da esquerda, todo o maquinário necessário para a preparação e exploração do café.

Os pisos dos salões, escadas e halls, feitos com madeiras brasileiras em mosaicos combinados por cores, chamaram muita a atenção, dada sua originalidade e qualidade, e representavam mais uma vez a riqueza natural do país. No sótão, que possuía a mesma área do bloco principal, foi instalado um bar para degustação de café, mate, chocolate e cacau gratuitamente a todos os visitantes.

Os produtos expostos no pavilhão eram de grande variedade, combinando as exposições oficiais com as particulares, com a exibição de artigos alimentícios e café, madeiras, fibras, algodão, mobiliário, tapeçaria, minerais finos, pedras semi-preciosas, instrumentos musicais, frutas indígenas de cera, objetos de prata, produtos medicinais, tabaco e frutas.

Também era possível contemplar automóveis, turbinas, prensas de precisão, maquinaria têxtil e perfumaria. Havia uma seção dedicada à informação com livros, jornais e revistas que eram editados no país.

Figura 94: Elevação principal do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 95: Elevação principal do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 96: Vista externa do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via <http://www.unav.es/teohistarqu/histarqu/MEb/triunfo/barcelona-sevilla/ebs-012.JPG> (acesso em 01/08/2009).

Figura 97: Escada semi-circular que dava acesso à entrada principal do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 98: Arco com o escudo do Brasil, rodeado pelo nome dos estados brasileiro. Dia da inauguração do Pavilhão realizada pelo Rei Afonso XIII .

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 99: Vista do pátio interno.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Quatro meses antes do encerramento da Exposição, em fevereiro de 1930, o pavilhão brasileiro fechou suas portas, sendo doado à cidade que passou a utilizá-lo inicialmente como um berçário ao final do evento. Em 1935, uma série de alterações foram realizadas no edifício a fim de dar-lhe um novo uso. Dessas transformações, o que chama mais atenção são as modificações realizadas na fachada.

Com a eliminação dos elementos decorativos que adornavam as elevações e com a remoção das colunas retorcidas, o edifício perdia a linguagem barroca que o arquiteto Pedro Paulo Bernardes Bastos havia projetado.

O edifício foi utilizado como hospital, como Escola de Arquitetura, como Quartel da Polícia local, Sede da Secretaria de Segurança Pública de Sevilha e hoje ele abriga e sede da Vice-reitoria da Universidade de Sevilha.

Figura 100: Elevação do edifício após a reforma de 1935.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 101: Corte do edifício após a reforma de 1935.

Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

Figura 102: Situação atual do edifício que abrigou o Pavilhão Brasileiro da Exposição de 1929.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://two.archiseek.com/archives/6943> (acesso 05/08/2009)

Figura 103: Situação atual do edifício que abrigou o Pavilhão Brasileiro da Exposição de 1929.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://two.archiseek.com/archives/6943> (acesso 05/08/2009)

Figura 104: Situação atual do edifício que abrigou o Pavilhão Brasileiro da Exposição de 1929.
 Fonte: disponível na internet via:
<http://two.archiseek.com/archives/6943> (acesso 05/08/2009)

Figura 105: Vista do pátio interno quando o edifício tornou-se sede do Quartel da Polícia.
 Fonte: EL PABELLON DE BRASIL, Joaquín Garabito Sánchez, Javier Grondoma España, Eladio de León Carrillo. Revista APAREJADORES núm. 31 /4º trimestre 1989 .

1939 - Feira Mundial de Nova York – Estados Unidos

Realizada numa área de 493 hectares em *Flushing Meadows*, Corona Park, Nova York, a exposição atraiu um público de 57 milhões de pessoas, durante o dia 30 de abril ao dia 31 de outubro de 1939, e posteriormente de 11 de maio a 27 de outubro de 1940.

Com um custo de 155 milhões de dólares, 54 nações estiveram presentes em 22 pavilhões nacionais, 26 pavilhões dos estados Americanos foram erguidos além de inúmeros pavilhões de empresas, totalizando 300 edifícios.

A última exposição antes da grande guerra é acompanhada de várias outras: San Francisco, Liège, Zurique e Moscou. Todas as potências parecem querer mostrar sua força.

A grande atração da exposição de Nova York, a “*Perisphere*”, tinha em seu interior o modelo da “cidade do futuro”, modelo de um sonho que agonizava com a proximidade com a catástrofe da guerra. O “*Trylon*”, colocada ao lado da *Perisphere*, abrigava uma grande antena, símbolo da nascente era das comunicações. Foi exatamente na exposição de Nova York, que a televisão, aparelho recém criado, executou sua grande façanha, que a tornaria o principal meio de informação pelo mundo: a transmissão ao vivo.

Figura 106: Implantação da Feira Mundial de Nova York de 1939. Fonte: disponível na internet via: http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg (acesso 09/08/2009)

Figura 107: Cartaz da Feira Mundial de Nova York de 1939.
Fonte: disponível na internet via:
http://www.theinvisibleagent.wordpress.com/...
(acesso 09/08/2009).

Figura 108: Vista aérea da Exposição de 1939. Em primeiro plano o *Perisphere* e o *Trylon*.
Fonte: disponível na internet via http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg
(acesso 09/08/2009).

Figura 109: Vista do *Perisphere* e o *Trylon*.
Fonte: disponível na internet via
http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg (acesso 09/08/2009)

Figura 110: Vista do *Perisphere* e o *Trylon*.
Fonte: disponível na internet via
www.flickr.com/photos/40045986@N00/2348234912/ (acesso 09/08/2009)

Figura 111: Vista do *Perisphere* e o *Trylon*.
Fonte: disponível na internet via
www.flickr.com/photos/40045986@N00/2348234923/ (acesso 09/08/2009)

Figura 112: Interior da *Peryspha*: Pavilhão que abrigava a Democracy centro urbano ideal no ano de 2039, concebido pelo designer industrial Henry Dreyfus.
Fonte: disponível na internet via
www.vitruvius.com.br/.../arq026/arq026_03.asp (acesso 09/08/2009)

No Brasil, esse é um momento delicado para a Ditadura de Vargas. Com todos os partidos políticos dissolvidos, o Estado tenta manter neutralidade em relação à Segunda Guerra que começa a despontar.

Ao final de 1937, o Ministro da Indústria e Comércio designou uma comissão técnica presidida por João Carlos Vidal, juntamente com representantes do IAB⁸ Nacional e o assistente técnico, o arquiteto Rubens Porto, indicado pelo Ministério do Trabalho, que juntos anunciariam o concurso para a realização do Pavilhão Brasileiro. Entretanto, os termos do concurso foram bastante criticados pelo IAB Nacional, como a omissão dos nomes dos jurados e a não garantia de que o vencedor iria para Nova York acompanhar a execução do projeto. Mais tarde, as questões levantadas foram resolvidas em comum acordo diante do Estado.

O júri foi composto por três arquitetos indicados pelo IAB: Eduardo Souza Aguiar, Ângelo Bruhns e Rubens Porto, arquiteto também representante do Ministério do Trabalho. Dessa forma, o critério de julgamento estaria embasado na busca por uma arquitetura que traduzisse a brasilidade do país, que evitasse a qualquer custo o apego pela arquitetura tradicional e indígena. O ponto principal ressaltado era de que a arquitetura fosse preferencialmente contemporânea, já que um dos princípios da feira era estabelecer a visão do “mundo de amanhã”. As propostas foram entregues em 7 de março de 1938.

O projeto de Lúcio Costa foi classificado em primeiro lugar, seguido de Oscar Niemeyer em segundo e Paulo Camargo de Almeida em terceiro. Os projetos não foram divulgados ao público em sessão aberta.

O pouco que se pôde constatar do projeto original de Lúcio Costa foi através de algumas descrições feitas sobre a criação do pavilhão formado por um grande hall central com aberturas envidraçadas que se abriam para um pátio, cujo bar se acomodaria com visuais a céu aberto.

⁸ Quando foi aberto o concurso para o Pavilhão Brasileiro para Feira de Nova York, o Instituto de Arquitetos do Brasil fez imediatamente uma intervenção junto ao Ministro do Trabalho, mostrando as falhas contidas no edital, as quais faziam afastar da competição nossos principais arquitetos, porque não estavam de acordo com as sugestões que o mesmo instituto apresentara anteriormente ao Ministro. Feitas as devidas correções e prorrogado o prazo da sua organização, constatou-se o eixo da competição pelo número acentuado de inscrições. (O Instituto de Arquitetos do Brasil e o nosso pavilhão na Feira de Nova York. AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n.3, p.471-480, mai/jun. 1939.

Figura 113: Croqui da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939.

Fonte: disponível na internet via:
www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 114: Croqui da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939.

Fonte: disponível na internet via:
www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 115: Croqui da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939.

Fonte: disponível na internet via:
www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 116: Croqui da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939. Podemos perceber que nesse estudo há uma tentativa de utilização de elementos vazados na elevação principal.

Fonte: disponível na internet via:
www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 117: Perspectiva interna da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: disponível na internet via: www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 118: Perspectiva interna da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: disponível na internet via: www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Figura 119: Perspectiva interna da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: disponível na internet via: www.jobim.org/lucioxmlui/handle (acesso 10/08/2009).

Comas faz uma análise dessa proposta e identifica três elementos distintos: o pórtico com uma planta que configura um triângulo isósceles, o pavilhão propriamente dito de projeção retangular e um auditório trapezoidal.

“O pórtico avança num largo junto à avenida. O lado desigual da laje inclinada que o cobre se apóia no pavilhão. O vértice avançado é mais alto que a laje e, em sua ponta, um pilar define o mastro da bandeira. O pórtico leva a um grande vestibulo de pé-direito duplo, articulado com o pátio à frente e com as alas maiores da galeria de exposição. A galeria se configura em “U” sobre pilotis com balanços nas alas maiores para a rua e para o vizinho. (...) O auditório planejado à maneira do MASP se justapõe ao centro da travessa do “U”, flanqueado por corredores e rampas de acesso e saídas assimétricas (...). O restaurante independente se coloca abaixo do vão central (...) em contato com o pátio e com os pilotis abertos da galeria.”⁹

9 COMAS DIAS, Carlos Eduardo. *Precisões brasileiras sobre um estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos, a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e cia., 1936-1945*. 1999. Tese (Doutorado). Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002, p.146.

Figura 120: Planta da proposta de Lúcio Costa para o Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: COMAS, 2002, v. 2, p. 4.

O projeto de Niemeyer não recebeu o primeiro prêmio devido à consideração do júri sobre o fato deste não ter utilizado elementos “indispensáveis” à nova arquitetura. Sua proposta configurava-se através de um partido em “L”, cujo pátio interno abria-se em direção ao vizinho e ao riacho junto ao largo de acesso à avenida. O pórtico estava configurado por uma planta retangular de altura dupla, que seria envidraçada para o pátio confrontado por dois volumes opacos para o exterior. O volume opaco junto ao pavilhão vizinho abrigaria o núcleo de serviços acima da área de informações do térreo. Uma passarela chegava ao piso superior e se espelhava na forma de mezanino interno. O volume opaco e curvilíneo sobre o lago presumidamente seria o auditório.

Figura 121: Perspectiva da proposta de Oscar Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro de 1939.
Fonte: COMAS,2002, v. 2, p. 4.

Figura 122: Perspectiva da proposta de Oscar Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro de 1939.
Fonte: COMAS,2002, v. 2, p. 4.

Segundo Comas:

*“Em comparação, a proposta de Niemeyer é mais descontraída e mais singela na sua ausência de elaboração da planta livre, mais respeitosa das condições do terreno enquanto lote, embora menos resolvida construtivamente, (...) a pouca espessura da cobertura do pórtico é questionável face ao vão (...). Por trás das diferenças as duas propostas têm em comum a ideia de um largo parcialmente ocupado (...) a composição ternária face à rua retoma a ideia do vazio entre dois sólidos, um fechamento lateral mais ou menos acentuado, uma colunata limitando o pátio, uma permeabilidade maior ao fundo. A oposição não é visceral.”*¹⁰

Ao vencer o concurso, Costa renuncia à ideia original e propõe um projeto conjunto com Oscar Niemeyer. O novo projeto do pavilhão representou a oficialização da nova arquitetura como símbolo da modernidade brasileira. Nas palavras de Yves Bruand:

*“(...) de aparência simples, apesar da diversidade e modesto nas dimensões, se impunha pela leveza, harmonia, elegância e distinção. O caráter nacional não era mais perseguido na cópia esterilizante do passado, mas através de uma linguagem moderna.”*¹¹

No pavilhão estavam presentes todos os elementos que dominariam a arquitetura brasileira a partir de então: o concreto armado, os “quebra-sóis” (fixos neste caso), paredes curvas, estrutura independente. O pavilhão foi uma das primeiras obras realmente modernistas que o Brasil apresentou ao mundo.

Em abril de 1938 os dois arquitetos partiram para Nova York onde se instalaram durante um ano e realizaram uma das mais belas obras de arquitetura moderna brasileira. O sucesso da parceria foi tão grande que o resultado repercutiu internacionalmente. Segundo Segawa:

*“Procuraram fazer um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções (que o terreno não é grande), nem pelo luxo (que o país é pobre), mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível de pura arte contemporânea”.*¹²

¹⁰ COMAS, *op. cit.* p.147.

¹¹ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. SP, Perspectiva, 1981, p. 105

¹² SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. Edusp. São Paulo, 1997.p.92 -93.

Figura 123: Proposta final de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro de Nova York de 1939. Planta pavimento inferior. Fonte: PUENTE, 2000, p. 96.

Figura 124: Proposta final de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro de Nova York de 1939. Planta pavimento superior. Fonte: PUENTE, 2000, p. 96.

Apesar de suas semelhanças com o vocabulário corbusiano, o pavilhão brasileiro antecipou futuras tendências com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço externo e interno.

No capítulo 3 voltaremos a analisar esse pavilhão.

Figura 125: Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: disponível na internet via <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67576-1.asp> (acesso 11/08/2009).

Figura 126: Pavilhão Brasileiro de 1939. Fonte: disponível na internet via http://constelar.com.br/blog/index.php/dimitri/cat15/aniversariante_do_mes_oscar_niemeyer_par (acesso 11/08/2009).

Figura 127: Vista do piso superior do Pavilhão Brasileiro em Nova York.

Fonte: disponível na internet via http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg (acesso 10/08/2009).

Figura 128: Brise-Soleil do Pavilhão Brasileiro em Nova York.

Fonte: disponível na internet via http://www.som.com/resources/category/5/0/4/4/1/9/images/001_8898.jpg (acesso 10/08/2009).

Figura 129: Vista interna do Pavilhão Brasileiro em Nova York.

Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp (acesso 10/08/2009).

Figura 130: Restaurante do Pavilhão Brasileiro em Nova York.

Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp (acesso 10/08/2009).

Figura 131: Vista externa do Pavilhão Brasileiro em Nova York.

Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arqtur08_02c.asp (acesso 10/08/2009).

Figura 133: Perspectiva da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:GGIE.jpg>
 (acesso 15/08/2009).

Figura 134: Vista aérea da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> (acesso 15/08/2009).

Figura 135: Vista aérea da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> (acesso 15/08/2009).

Figura 136: Vista aérea da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.postcard.org/gie-rpp-tday.htm> (acesso 15/08/2009).

Figura 137: Vista aérea da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 138: Vista aérea da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 139: Tribunal de Pacifica. Fonte das Águas Ocidentais em primeiro plano. Estátua Pacifica ao fundo.

Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 140: Torre do Sol e Edifício do Jardim, olhando para norte através do *Treasure Garden*. Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Os antigos ornamentos ecléticos são substituídos pelos motivos geometrizados que caracterizam o art-déco. Um volume vertical, com coroamento déco e painel colorido contrasta com o corpo predominantemente horizontal, com fachada em pano de vidro. Plantas brasileiras, como as bromélias, participam da decoração interior e exterior.

De acordo com Neuhaus:

“(...) finalmente vemos a expressão moderna, tais como as recentes exposições da Europa têm de forma tão eficaz cultivado. Ao invés de simbolizar o poder do Estado e das tradições culturais por ressuscitar edifícios históricos sobrecarregados com ornamento, estes edifícios atingem um novo tipo de beleza, simples e refrescante, eficaz no uso honesto dos materiais contemporâneos (...). Estes edifícios possuem a eficácia inegável decorativa que resulta de elementos estruturais desenvolvidos como formas decorativas (...). Os pavilhões da Argentina e Brasil enfatizam as idéias de decoração através da beleza natural e de recursos agrícolas desses países (...)”.¹³

¹³ NEUHAUS, Eugen. *The Art of Treasure Island*, University of California Press, Berkeley, CA, 1939.

Figura 141: Pavilhão Brasileiro da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 142: Pavilhão Brasileiro da Exposição de São Francisco de 1939.

Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 143: Pavilhão Brasileiro da Exposição de São Francisco de 1939.
 Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 144: Vista interna do Pavilhão Brasileiro da Exposição de São Francisco de 1939.
 Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

Figura 145: Propaganda do café brasileiro apresentado na exposição.
 Fonte: disponível na internet via www.csufresno.edu/.../1939sanfranciscoa.html (acesso 15/08/2009).

1958 – Exposição Universal de Bruxelas - Bélgica

A exposição de Bruxelas foi a primeira exposição depois do fim da Segunda Guerra Mundial (1945). A exposição foi estrategicamente alocada na cidade-sede de uma importante organização recém-criada: a ONU, Organização das Nações Unidas. A idéia era amenizar as competições entre as nações nos campos tecnológicos e a crise das relações diplomáticas entre os países perdedores e vencedores da guerra. Símbolos desse desenvolvimento, os satélites Sputnik II e III, foram lançados pela União Soviética, durante o período da exposição.

Implantada numa área de 200 hectares no Heysel Park em Bruxelas, a exposição teve duração de seis meses e contou com a presença de 42 milhões de visitantes, tendo 51 países participantes.

O grande marco da feira foi o “*Atomium*”, uma gigantesca estrutura de 102 metros de altura, com a tecnologia mais moderna da época, ampliava em 165 milhões de vezes a molécula do ferro. Consistia em nove esferas, sendo uma na base onde a estrutura se apoiava, outra no centro e mais uma no topo junto a dois conjuntos de três esferas cada¹⁴.

14 EXPO'58. *The Architectural Review*, [S.I.], p.75-79, Ago. 1958.

Figura 146: Imagem do Atomium da Exposição de Bruxelas de 1958.

Fonte: disponível na internet via www.pmt.usp.br/academic/landgraf/index.htm (acesso 19/08/2009).

Figura 147: Teleférico que percorria toda a exposição.

Fonte: disponível na internet via <http://www.flickr.com/photos/all-hails/2850926326> (acesso 19/08/2009).

Figura 148: Pavilhão Philips. Projeto de Le Corbusier.

Fonte: disponível na internet via <http://www.flickr.com/photos/all-hails/2850926326> (acesso 19/08/2009).

Figura 149: Pavilhão da Noruega. Projeto de Sverre Fehn.

Fonte: disponível na internet via www.floraberlin.de/soundbag/sbimages/poeme.htm (acesso 19/08/2009).

Figura 150: Pavilhão da URSS.

Fonte: disponível na internet via www.volga.nl/medailleEN.htm (acesso 19/08/2009).

De acordo com Paul Mers:

*“O Brasil encontrava-se em 1958 numa fase fervilhante da sua história, a ‘Era JK’, sob a presidência de Juscelino Kubitschek. JK prometera 50 anos de desenvolvimento em apenas cinco. O país entrou em ritmo de trabalho acelerado: desbravaram-se acessos ao interior, criou-se um moderno parque industrial da noite para o dia e reforçou-se a auto-estima. A indústria automobilística estabeleceu-se em São Paulo e os primeiros fuscas saíram da linha de montagem. O Rio de Janeiro foi o palco de uma excitante renovação cultural, liderada por cineastas (Cinema Novo), músicos (Bossa Nova) e arquitetos. A seleção brasileira, com um Pelé ainda garoto, tornou-se campeã mundial pela primeira vez na Suécia. E no Planalto Central Oscar Niemeyer e Lúcio Costa riscaram os esboços da nova capital Brasília, símbolo de um futuro glorioso que o país tinha pela frente.”*¹⁵

Entretanto, o governo brasileiro demonstrou pouco interesse político na Exposição de Bruxelas. A delegação brasileira resumia-se a um pequeno grupo de pessoas. A falta de um concurso público nacional reafirmava o desinteresse do governo de JK, que naquele momento estava disposto a importar toda e qualquer mercadoria estrangeira, estagnando as exportações brasileiras.

Dessa forma, o pavilhão brasileiro foi viabilizado através de um contrato que incluía o desenvolvimento de quatro projetos distintos de pavilhões, todos com coberturas suspensas. Foi proposto ao arquiteto Sérgio Bernardes o desafio de projetar um pavilhão temporário em aço que demonstrasse a eficiência do material.

Essa proposta foi desenvolvida em 1954 para a Companhia Siderúrgica Nacional, no Parque do Ibirapuera, em comemoração ao IV Centenário de São Paulo. O projeto possuía duas pontes arqueadas sobre um córrego do parque, configurando um pavilhão suspenso ao meio das pontes. Um sistema de cabos, com portais inclinados nas extremidades conferia elegância à construção. Nesse mesmo ano, Bernardes projetou paralelamente o pavilhão para a Feira de São Cristóvão no Rio de Janeiro, executado somente em 1958-1960.

15 MEURS, Paul. *O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. Texto publicado originalmente no catálogo “Expo 58: the Brazilian Pavilion of Sergio Bernardes”*. Paul Meurs, Mil de Kooning, Ronny de Meyer, University of Ghent’s, Department of Architecture and Urban Planning in the 4^a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, from 19th november 1999 to 25th january 2000.

Devido ao sucesso do projeto de São Paulo, o embaixador brasileiro na Bélgica, Hugo Gouthier, convidou Sérgio Bernardes para desenvolver o projeto do pavilhão brasileiro na Expo'58, oferecendo-lhe hospedagem na embaixada brasileira em Bruxelas durante o período da construção. Após o desenvolvimento do terceiro pavilhão, Bernardes ainda desenvolveria seu quarto pavilhão dessa série em 1972, localizado no Centro de Convenções de Brasília, sendo o único preservado até a atualidade, com a manutenção do seu uso original.

Figura 151: Pavilhão da Companhia Siderúrgica Nacional, no Parque do Ibirapuera, em comemoração ao IV Centenário de São Paulo.

Fonte: disponível na internet via <http://www.arcoweb.com.br/artigos/joao-pedro-backheuser-sergio-bernardes-31-07-2002.html> (acesso 19/08/2009).

Figura 152: Pavilhão para a Feira de São Cristóvão no Rio de Janeiro.

Fonte: disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_00.asp (acesso 19/08/2009).

Figura 153: Centro de Convenções de Brasília.

Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arq026/arq026_00.asp (acesso 19/08/2009).

O pavilhão brasileiro de Bruxelas denota a força total do talento criativo dos arquitetos modernos brasileiros. Sérgio Bernardes ousou nas formas, nos materiais escolhidos, e deu ao Brasil um pavilhão premiado na exposição.

A equipe técnica era composta por engenheiros e colaboradores: Paulo Fragoso, Emmanoel Magalhães, Eduardo Anahory, Jack van de Beuque, Artur Lício Pontual, Kylzo Carvalho, Murilo C. Boabaid, Nicolai Fiffof e Roberto Burle Marx, que faria o projeto paisagístico.

O local de implantação do pavilhão brasileiro não era muito atraente. Situava-se, numa área bastante inclinada, no canto mais afastado de toda a Expo. Entretanto, o desnível do terreno serviu de partido para que Bernardes implantasse o pavilhão em níveis diferentes, onde o acesso dava-se por uma rampa em declive sinuosa e misteriosa, encoberta pela empena do pavilhão mexicano vizinho. Em artigo publicado pela *Architecture Review* comentara-se que:

“(...) A última coluna de pavilhões é a do Brasil; um prédio cujo terreno torna difícil a sua visibilidade externa”.¹⁶

16 THE FOREIGN PAVILIONS. *The Architectural Review*, [S.I.], p.87-99, Ago. 1958.

Figura 154: Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958.

Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

A preocupação de Bernardes era que ao percorrer toda a área da exposição para se chegar ao pavilhão brasileiro, os visitantes já estariam cansados. Dessa forma, o arquiteto resolveu:

“(...) desenrolar um tapete ‘vermelho’ de concreto: uma rampa preguiçosa descendo suavemente em direção ao bar, ao jardim tropical e às atrações na sala de cinema. Por cima ele estendeu um lençol de concreto, uma cobertura fina, dependurada entre quatro torres esguias. A rampa e a cobertura suspensa definiram o layout do pavilhão: um espaço amplo, sem colunas, ao redor de um jardim interno. Bernardes interpretou o Átomo como um buquê de balões no céu e acrescentou mais um ao conjunto: o símbolo do pavilhão brasileiro foi um grande balão”.¹⁷

Segundo o arquiteto, a inspiração do balão do pavilhão surgiu das festas juninas brasileiras. A esfera de hélio possuía sete metros de diâmetro e flutuava sobre uma abertura cilíndrica de seis metros de diâmetro na cobertura. De acordo com Meurs:

17 MERS, Paul. *O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes*. Arqutextos, São Paulo, Texto especial 034, dez. 2000. Disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 02/01/2010).

Figura 155: Perspectiva da rampa do segundo pavimento do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958. Fonte: FRANCK, 1961, p.233.

“Com tempo bom, o balão subia no céu por cima do pavilhão, deixando o jardim ao ar livre. Nos dias mais frios, o balão descia, puxado por uma corrente, tampando o buraco do ‘pluvium’. Quando chovia, a água escorria pelo balão e caía feito cascata no jardim interno, projetado por Roberto Burle Marx, a pedido de Bernardes”.¹⁸

Bernardes interpretou o Átomo como um buque de balões no céu e acrescentou mais um balão no pavilhão brasileiro. Seu mecanismo chamava atenção pela simplicidade e criatividade. Em diversas publicações encontramos comentários, como na *Architectural Review*:

“Acima do jardim tropical há uma abertura circular para o céu. Esta pode ser fechada quando o tempo demandar através de um mecanismo visual de entretenimento: um balão ligeiramente maior que o diâmetro da abertura, podendo ser puxado para baixo como uma rolha de uma garrafa.”¹⁹

18 MEURS, Paul. *op. cit.* 2000.

19 THE FOREIGN PAVILIONS. *The Architectural Review*, [S.I.], p.90-91, Ago. 1958.

Figura 156: Perspectiva da rampa do pavimento térreo do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958. Fonte: FRANCK, 1961, p.233.

Figura 157: Vista aérea do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958.
Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 158: Em primeiro plano o Pavilhão do México. Ao fundo, o Pavilhão Brasileiro.
Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 159: Rampa de acesso de veículos. Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 160: Vista interna do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958.
Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 161: Vista interna do Pavilhão Brasileiro da Exposição de Bruxelas de 1958.
Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 162: Vista interna do Pavilhão Brasileiro, com o *Pluvium* ao centro. Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp (acesso 19/08/2009).

Figura 163: Área destinada ao Itamaraty. Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp (acesso 19/08/2009).

Figura 164: Vista interna do Pavilhão Brasileiro, pavimento térreo. Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../arq000/esp415.asp (acesso 19/08/2009).

Segundo Meurs, a rampa configurava-se como o elemento central na proposta de Bernardes, começando logo na entrada, no ponto mais alto, percorrendo um passeio de uma volta e meia ao redor do jardim interno.

*“Para se fazer sentir o pavilhão como um espaço só, a cobertura não tinha nenhum suporte no interior e a rampa foi disposta sobre pilares de aço muito delgados. Os painéis e vitrines das mostras foram espalhados na descida pela rampa, perpendicularmente ao chão, nunca bloqueando o contato visual com o jardim.”*²⁰

A rampa interna, que promovia a circulação e ao mesmo tempo definia a composição espacial, tinha apenas três centímetros de espessura. O pavilhão é um exemplo notável da evolução da arquitetura brasileira, e de seu momento máximo, tanto aqui, quanto no exterior.

Apesar da concepção simplista (traço marcante do período), a cobertura feita com lona dava a leveza necessária para a livre circulação entre os espaços e representava, segundo o arquiteto, “a Mão de Deus repousando sobre o Brasil”. Fotos da maquete experimental mostram que Bernardes estendeu a cobertura, de 40 por 60 metros, sobre o prédio como se fosse um lençol, apoiada somente nos cantos por torres triangulares compostas de tubos de aço.

20 THE FOREIGN PAVILIONS. *The Architectural Review*, [S.I.], p.90-91, Ago. 1958.

Figura 165: Maquete do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 166: Maquete do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

A tensão entre a ordem da composição linear e o capricho do material orgânico ficou muito clara. Um lago com uma ilha central de plantas aquáticas, situado abaixo do “*pluvium*”, configurava-se como o elemento central do jardim. Nas margens, Burle Marx dispôs vários canteiros em diferentes níveis, com um alinhamento típico dos anos 1950, reforçado por muros baixos de concreto.

O jardim dominou o pavilhão completamente. Os visitantes entravam pelo nível superior e ao descer no subsolo encontravam uma bela paisagem. Uma vez no bar, poderiam fazer parte da composição sentando-se nos bancos ao redor dos jardins.

O projeto também combinou um imenso vão livre a uma estrutura muito leve. Bernardes trabalhou com paredes a meia altura, com faixas de vidro na porção superior, enfatizando a beleza e a transparência do edifício.

O tema escolhido para a exposição brasileira em Bruxelas foi: ‘O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos’²¹, que na verdade não escondia o desejo do país em se tornar a versão exótica de um Estados Unidos:

*“A exposição no pavilhão foi como uma Arca de Noé, com imagens e objetos que ilustravam a riqueza do país: a natureza deslumbrante (minerais, frutas exóticas, papagaios); uma cultura diversa (índios, arte popular, barroco); e potencial econômico (refinarias, carros, indústria do aço). Junto à entrada foram expostos símbolos da natureza e da tradição: um tronco de madeira amazônica de 25 toneladas e uma réplica da estátua de Habacuque, de Aleijandinho, parte do famoso conjunto barroco de Congonhas do Campo. No meio da caminhada pela rampa, o Brasil enterrou de vez todos os clichês de inferioridade e subdesenvolvimento, apresentando-se como uma moderna nação católica, através de fotografias - visíveis na descida por todos os lados - da arquitetura moderna e vistas panorâmicas das grandes metrópoles brasileiras. O ponto alto foi uma grande maquete cercada por paredes repletas de imagens gigantescas da futura capital Brasília: a expressão máxima da ambição brasileira em tornar-se um Estado moderno”.*²²

21 ‘Le Brésil construit une civilisation occidentale des tropiques’, esse tema foi introduzido no catálogo brasileiro da Expo (PEREIRA, Edgard Baptista. ‘Message du Commissaire général’, in: Commissariat Général du Brésil, Brasil. 1958).

22 MEURS, Paul. *op. cit.* 2000.

Figura 167: Corte longitudinal do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

Figura 168: Detalhe da estrutura metálica.

Fonte: disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso 19/08/2009).

SECTION A-A. scale $\frac{3}{4}'' = 1' - 0''$

1970 – Exposição Internacional de Osaka - Japão

A Exposição de Osaka realizou-se entre 14 de março e 13 de setembro de 1970, sob o lema “Progresso Humano em Harmonia”. Realizada no Senri Hill, numa área de 330 hectares, contou com a presença de 77 países participantes e 64 milhões de visitantes.

Com projeto urbanístico do arquiteto Kenzo Tange, a exposição prefigurava uma cidade do século XXI: a construção da maior escada rolante do mundo, a apresentação do primeiro videofone, um céu em plástico cobrindo a Praça dos Festivais, um gigantesco edifício construído com dezesseis seções de borracha insuflada no Pavilhão Fuji, foram algumas das atrações principais.

A exposição foi, sobretudo uma “cidade-gadget” assim definida pelo jornal *Le Monde*:

“Uma Disneylândia que emerge subitamente, não se sabe bem de onde? Uma cidade brinquedo para crianças e adultos? Tratava-se de realizar nem mais nem menos do que “um modelo de cidade moderna adaptada ao homem”, contribuindo assim para a solução de um problema que interessa todo o planeta, mas, em primeiro lugar, este país em plena urbanização: como construir uma cidade moderna, como ocupar o espaço de maneira a favorecer a atividade natural de uma cidade onde as pessoas trabalham, vivem e se divertem?”

Figura 169: Vista aérea da Expo'70. Fonte: disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSA-KA/images.html (acesso 25/08/2009).

Os pavilhões da exposição japonesa primavam pela expressividade arquitetônica através das formas, cores e dos efeitos especiais. Seguindo a “onda tecnológica”, a proposta urbana previa passarelas com ar condicionado para uso de pedestres.

Pela primeira vez os pavilhões das grandes empresas presentes igualaram-se, em dimensão e espetáculo, aos pavilhões dos países participantes.

A maior contribuição de Osaka é a escolha de uma área fora da malha urbana da cidade, onde foi possível colocar em prática o que os arquitetos consideraram o “ideal do futuro”. A cidade, na época era composta por três milhões de habitantes.

Coube aos Estados Unidos e à União Soviética, à época da Guerra Fria, a construção dos dois maiores pavilhões. No total, foram construídos 32 pavilhões japoneses e 84 estrangeiros. Enquanto os EUA demonstravam uma pedra lunar, cápsulas espaciais e a memória sobre a história do baseball, a ex-URSS se utilizava dos símbolos políticos: dentro, uma exposição sobre os 100 anos do aniversário de Lênin e, no exterior, a foice e o martelo coroavam o pavilhão.

Figura 170: Vista aérea da Expo'70. Fonte: disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 25/08/2009).

Figura 171: Vista aérea da Expo'70. Fonte: disponível na internet via <http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> (acesso 25/08/2009).

Figura 172: Vista da Expo'70. Fonte: disponível na internet via <http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> (acesso 25/08/2009).

Figura 173: Pavilhão temático. Fonte: disponível na internet via www.columbia.edu/~BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 25/08/2009).

Figura 174: Vista da Expo'70. Fonte: disponível na internet via <http://www.geocities.com/Paris/Tower/9826/f2-1970.html> (acesso 25/08/2009).

O Brasil atravessa um período obscuro de ditadura e censura. A propaganda oficial anunciava o “milagre econômico”, mas o caos político era camuflado sob a euforia do futebol e das telenovelas. A classe artística foi uma das mais perseguidas. As informações foram sonegadas e a arte brasileira se desenvolveu sob sua própria sombra neste período. Os anos de experimentalismo arquitetônico, que darão uma face colorida e exótica à exposição japonesa não chegaram ao Brasil. A arquitetura moderna ainda predominava, comandada pelos mesmos grandes mestres e seus discípulos diretos.

Após a participação do Brasil em Bruxelas em 1958, doze anos mais tarde o país preparava-se para mais uma exposição. Para tanto, no ano de 1969, o IAB Nacional, então presidido por Eduardo Kneese de Mello, juntamente com o Ministério das Relações Exteriores organizaram um concurso público para a escolha do pavilhão brasileiro na Expo’70. A comissão era formada por Fábio Yassuda (presidente), José Macedo Soares e Alfredo Grieco (secretários).

O júri foi composto por cinco nomes indicados pela comissão, constituído pelos seguintes membros: Pedro Paulo de Melo Saraiva, Henrique Mindlin, Miguel Pereira e Giancarlo Gasperini. O assessor nomeado para a direção do concurso, Maurício Schneider, elaborou o edital juntamente com Fábio Pentead e Eduardo Kneese.

A área disponibilizada era um terreno de 4.000 metros quadrados, sendo que o edifício deveria ter no máximo 1.200 metros quadrados de área construída. O valor total das premiações chegava em Cr\$16.380,00 e o valor da obra estava estimado em 600 mil dólares. O concurso contou com 83 equipes participantes.

A premiação foi realizada nos salões do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Segundo a ata publicada pela Revista Acrópole em maio de 1961:

“O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira. Ele apresenta uma solução básica à liberação do terreno, com tratamento de chão elaborado sob composição de espaço rico em formas e conteúdo. Seu maior sentido de profundidade é a poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras. O projeto se destacou desde o início do julgamento, por essas qualidades, sendo fácil de destacar o primeiro prêmio dentro das premissas que foram estabelecidas. As classificações seguintes foram as mais difíceis.” ²³

23 ATA DO JURI apud PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPO’70. Acrópole. São Paulo, ano 30, n.361, p.13-27, maio 1969, p.13.

O projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e equipe venceu o concurso. Compunham também a equipe vencedora Flávio Motta, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake, Jorge Caron, Marcelo Nietsch e Carmela Gross.

O segundo prêmio ficou com Koiti Yamaguchi, Luigi Villavechia, Rogério A. Dorsa e Walter Caprera. José Sanchotene, Alfredo Willer e Oscar Mueller ficaram com o terceiro prêmio.

Paulo Mendes da Rocha constrói uma obra simples e arrojada, epílogo digno dos anos de ouro da moderna arquitetura brasileira. A escolha do projeto demonstra a mudança do foco principal da arquitetura moderna para São Paulo. Embora não tenha o peso da arquitetura paulista, o pavilhão tem dela a simplicidade e a rusticidade. Uma elevação do terreno esconde as funções administrativas e expositivas, enterradas. Sobre esta elevação repousa uma leve cobertura de concreto sustentada em três pontos. Um quarto apoio configura-se na forma de dois arcos cruzados.

De acordo com Flávio Motta:

“(...) idealizado sob o modo de narrativa simbólica, o Pavilhão recopila o diálogo da arquitetura com a natureza desde os primórdios da ocupação do território brasileiro pelos europeus até a construção de Brasília. É a história dos homens construindo o seu espaço no mundo natural, a nova civilização que surge na América.” ²⁴

24 MOTTA, Flávio. *Arquitetura brasileira para a Expo'70*. Acrópole, São Paulo, ano 31, n. 372, p.25-31, abr.1970. p.25

Figura 175: Croqui da proposta de Paulo Mendes da Rocha.
Fonte: ARTIGAS, Rosa. Paulo Mendes da Rocha. São Paulo, Cosac & Naify, 2000. p. 78.

Figura 176: Pavilhão de Osaka, planta de cobertura.
 Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 177: Pavilhão de Osaka, planta nível térreo.
 Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 178: Pavilhão de Osaka, planta subsolo.
 Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

O pavilhão brasileiro de Paulo Mendes da Rocha estabelece uma relação entre o espaço natural e o espaço construído, e tem por base o “ideal cívico” na sua concepção espacial. Ainda segundo Motta:

“(...) O Pavilhão do Brasil foi para Osaka mais um acréscimo ao processo de desenvolvimento da história da arquitetura. Não deixando de ser significativo o fato de um outro pavilhão brasileiro – aquele idealizado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa para a Feira Mundial de Nova York, em 1939 – ter sido o primeiro marco no exterior da capacidade do Brasil em criar uma arquitetura moderna de reconhecimento e interesse internacional”.²⁵

O pavilhão brasileiro encontrava-se conformado por duas laterais sem recuo e duas fachadas longitudinais dispostas entre as duas avenidas rodeadas por pavilhões. Os pavilhões vizinhos eram os da Etiópia e Checoslováquia. A edificação encontrava-se no centro do lote, com os recuos frontais Configurados pela “Praça da Amizade” e o “Grande Parque”, dentro dos limites do terreno. As áreas abertas eram enfatizadas pela maneira convidativa claramente expressa pelo partido da implantação do pavilhão.

25 MOTTA, Flávio. *op.cit.*, p.25.

Figura 179: Cortes transversal e longitudinal.

Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 180: Elevações.

Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 181: Maquete do Pavilhão .

Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 182: Maquete do Pavilhão .
 Fonte: disponível na internet via <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201969-118/1969-118-fichatecnica.htm> (acesso 25/08/2009).

Figura 183: Planta original de cobertura do Pavilhão do Brasil-Expo'70 em Osaka.
 Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../mendesrocha_3.asp (acesso 25/08/2009).

Diferente de Bruxelas, a localização do pavilhão encontrava-se em situação privilegiada dentro do contexto da feira, fazendo parte do “circuito” ou “anel” encarregado de unir as partes centrais da Expo.

Certamente houve investimento e incentivo governamental em relação à participação brasileira. O pavilhão refletia um país em expansão. Estar presente nessa exposição foi mais uma demonstração de que o país estava aberto a iniciar novas relações internacionais de comércio, onde nesse caso, os países do oriente passariam a ser importantes parceiros.

Figura 184: Construção do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via www.vitruvius.com.br/.../mendesrocha_3.asp (acesso 25/08/2009).

Figura 185: Pavilhão brasileiro e entorno.
 Fonte: Acrópole. São Paulo, 1970. n. 372, p. 27.

Figura 186: Vista externa do Pavilhão.
 Fonte: Revista Acrópole. São Paulo: Max Gruenwald & Cia, 1970. n.372, p. 27.

Figura 187: Pavilhão brasileiro e entorno.
 Fonte: MONTANER, Josep Ma. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 32

Figura 188: Viga, perfil do relevo e apoio.
 Fonte: MONTANER, Josep M. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 31.

Figura 189: Arco cruzado, desenho e construção.
 Fonte: MONTANER, Josep Ma. Mendes da Rocha. Lisboa, Blau, 1996. p. 32-33

Figura 190: Sub-solo, anexo do Itamaraty.
 Fonte: Acrópole. São Paulo, 1970. n.372, p. 31

1992 – Exposição Universal de Sevilha - Espanha

Realizada entre 20 de abril a 12 de outubro de 1992, a Exposição de Sevilha foi organizada de modo a comemorar os 500 anos de descobrimento da América. A exposição contou com 110 países participantes, tendo 101 pavilhões dos quais 87 eram nacionais.

A chegada de cerca de 18 milhões de visitantes estrangeiros fez com que a Expo'92 pudesse converter-se num fator de comunicação cultural bastante relevante para a história. Tais acontecimentos promoveram, de certa forma, uma nova imagem para a Espanha. De acordo com Fuão:

*“Afora os objetivos em si mesmos, as exposições universais sempre foram um meio de conseguir outros fins. Sob o pretexto de “expor”, ocuparam terrenos, abriram-se avenidas, expandiram e transformaram a cidade. Empreendimentos esses que possivelmente, em situações normais, seriam totalmente impraticáveis, tais como foram as intervenções de Haussmann em Paris para a Exposição Universal de 1885, promovida por Napoleão II. Em geral, essas manifestações, aparecem em períodos de prosperidade econômica e/ou de afirmações nacionalistas. (...) agora nada mais natural que a Espanha, após os amargos anos de franquismo e sua atual entrada no mercado Comum Europeu, também queira exibir e passar uma nova imagem. Uma imagem de desenvolvimento econômico, de uma Espanha europeia aberta ao mundo, ainda que o real motivo seja a comemoração dos quinhentos anos de descobrimento de América.”*²⁶

A Exposição de Sevilha trouxe uma série de benefícios à cidade. Além do espetacular conjunto de *La Cartuja*, um espaço de 215 hectares cedido para a realização do evento, a capital de Andaluzia pode renovar todos os seus acessos, contando com novos terminais para a estação de Santa Justa e o aeroporto de São Paulo.

A cidade investiu na preservação, restauração e reabilitação de seu centro histórico com financiamentos advindos da própria Exposição Universal. Estes e outros propósitos fizeram com que esta exposição superasse suas expectativas asseguradas pelo país.

Rafael Moneo desenhou o novo terminal de passageiros. O Teleporto de Penda teve como autor principal o arquiteto Vazquez Consuegra. A nova Estação de Trem, Santa Justa, foi projetada pelos arquitetos Antonio Cruz e Antonio Ortiz, funcionando como receptáculo da primeira linha AVE – Madri – Sevilha – e configurando uma decidida estratégia política de equilíbrio entre o

26 FUÃO, FREITAS, Fernando. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. *Arquitextos: texto especial*, São Paulo, n.36, p.1-8, dez. 2000. Artigo apresentado no III DOCOMOMO em São Paulo, SP, em dez. 1999.

norte e o sul do país.²⁷

Entretanto, na análise crítica de Fuão, a ocupação territorial da Expo'92 junto a sua disposição e dimensionamento não resultou em saldos tão positivos:

“A ausência de um conceito atualizado de exposição, somada a uma localização equivocada, a um dimensionamento e ainda a um improvisado programa (no qual, por exemplo, se solicitam sete teatros, na falta de outras ideias), não consistiu as melhores condições para convocar um concurso de ideias entre renomados arquitetos; entretanto, o mesmo aconteceu. O projeto apresentado pela equipe do arquiteto José Antonio Fernandes Ordeñez traduziu claramente as imposições da comissão, ou seja, todas as instalações da Expo se encontravam desvinculadas de qualquer aproximação com a retícula urbana. O mesmo aconteceu com a proposta de Emílio Ambasz, a qual apresentava a criação de três grandes lagos artificiais no interior da ilha, ao longo dos quais estariam situados os pavilhões dos diversos países.”²⁸

No Brasil, o IAB Nacional juntamente com o Itamaraty empenharam-se em organizar um concurso público nacional, com um júri excepcionalmente qualificado, para o pavilhão brasileiro em Sevilha.

27 ISASI, Justo. *La feria de las variedades: arquitecturas de la Expo '92*. Arquitectura e Vivenda, Madrid. n.34-35, p.12-27. 1992.

28 FUÃO, FREITAS, Fernando. *Sevilha e a Expo '92: duas realidades contrapostas*. Projeto, São Paulo, n. 138, p.20-21, fev. 1991.

Figura 191: Vista no Monorail da Exposição de Sevilha.

Fonte: disponível na internet via www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp (acesso 02/09/2009).

Figura 192: Vista aérea da Expo'92. Fonte: disponível na internet via www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp (acesso 02/09/2009).

Figura 193: Vista aérea da Expo'92. Fonte: disponível na internet via www.sevilla.org/turismo/paginas_pt/album.asp (acesso 02/09/2009).

Figura 194: Vista da Expo'92. Fonte: disponível na internet via http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg (acesso 02/09/2009).

Figura 195: Pavilhão da Espanha. Fonte: disponível na internet via http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg (acesso 02/09/2009).

Figura 196: Pavilhão da América Latina. Fonte: disponível na internet via http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg (acesso 02/09/2009).

Figura 197: Imagem do Canal, ao fundo do Pavilhão do Futuro. Fonte: disponível na internet via http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Expo_92_01.jpg (acesso 02/09/2009).

O número de inscritos superou as expectativas: tratava-se de um dos maiores concursos a nível nacional que promovera a reabertura de novos debates depois de tantos anos sem concursos dentro de um panorama de recessão nacional.

O edital lançado no dia 6 de novembro de 1990, determinava o período de inscrições de 5 a 30 de novembro do mesmo ano, com a data limite de entrega dos projetos em 21 de janeiro de 1991. O valor total das premiações chegava a 20 mil BTN (bônus do Tesouro Nacional). O certame contou com 166 trabalhos apresentados.

Na organização do concurso fizeram parte como arquitetos consultores Antônio Carlos Moraes de Castro, membro do conselho superior do IAB, e Paulo Fernando Teles Ribeiro. Os arquitetos designados pelo IAB-DN ao corpo de jurados foram: José Carlos Ribeiro de Almeida, Roberto Martins Castelo, Walmyr Lima Amaral e Germano Galler (substituindo João Figueiredo Lima). Os arquitetos designados pelos órgãos públicos e engenheiros foram: Dirceu Domingues da Cruz, Vera Antonia Bosi de Almeida e Bruno Pagnochescchi. Já os arquitetos designados pelos promotores foram: Maria Luiza Ribeiro Lopes da Silva, Paulo Mendes da Rocha e Geraldo Veiga Rivello Júnior, Secretário do Itamarati.

A pretensão de uma obra de excelência era explícita no edital. Nas bases do concurso, o Ministério de Relações Exteriores do Brasil buscara a construção de um pavilhão Brasileiro que pudesse expressar, enquanto monumento, a excelência da arquitetura nacional. Dessa forma, alguns elementos norteadores do projeto deveriam coexistir.

De acordo com o edital do concurso, o edifício deveria resplandecer no seu conjunto, através de uma leitura clara e sensível, junto a introdução de pátios para a criação de microclimas, jardins e espelhos d'água, seja abrigando denso paisagismo ou mesmo interligando espaços externos e internos. Outra condição imposta pelo edital era a condição de que após o encerramento da Expo'92, as instalações do edifício permitiriam ser convertidas, posteriormente, em um "Centro Internacional de Pesquisas Tecnológicas". Logo, todos os pavilhões, inclusive o brasileiro, seriam reciclados para uma nova utilização. Essa recomendação era bem clara no edital:

“Deve também a edificação ter a flexibilidade necessária para sua futura utilização com novas funções, sem a necessidade de transformações traumáticas ou de grande vulto. Melhor: que o edifício ao ser adaptado, permaneça com suas características gerais quase intactas.” ²⁹

29 PEREIRA, Miguel. *Sevilha: um sonho inacabado para a Arquitetura Brasileira*. Projeto, São Paulo, n.139, p.62-63. 1991. p.62.

O concurso contou com 1 projeto vencedor, 4 projetos premiados em ordem de classificação, 14 menções honrosas e 1 projeto destacado.

O primeiro prêmio foi obtido pela equipe paulista dos arquitetos Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni, Clovis Cunha, Edgar Dente e José Osvaldo Araújo Vilela. Em segundo lugar ficou o projeto de Vinícius Giorgati de São Paulo. Sidney Meleiros Rodrigues, também de São Paulo, obteve o terceiro prêmio. Paulo Henrique Paranhos do Distrito Federal obteve o quarto prêmio; Sérgio Roberto Parada, também do Distrito Federal obteve o quinto prêmio; já o arquiteto Paulo Roberto Frade Lander de Minas Gerais teve seu projeto destacado.

Diversas menções honrosas foram concedidas: Roberto Mazzade – PR, Wilson Squinazzi – SP, Neide Ângela Loppert Cabral – SP, Roberto Loeb – SP, Joel Campolina – MG, Letícia Maria Zambrano – RJ, Marcos Azevedo Acayaba – SP, Jonathas Louro Silvino – SP, Raymundo Monato – DF, Matheos Gorovitz – DF, Joaquim Caetano de Lima – Campinas – SP, Tito Lívio Frascino – SP e Luis Eduardo Índio da Costa – RJ.

Segundo a proposta vencedora, o pavilhão seria construído inteiramente em concreto, material escolhido por possibilitar que o projeto se destacasse pela própria simplicidade, pela concisão da proposta e que não ficasse ofuscado pelas profusões tecnológicas. A opção pela não mistura de elementos e sistemas construtivos distintos, facilitaria a realização da obra por ser um único elemento de trabalho. No momento que desforrassem os elementos do sistema construtivo como painéis, vigas e pilares, e edifício automaticamente estaria concluso. A estimativa era de concretar a obra durante cinco meses consecutivos. A estrutura principal do pavilhão estava concebida nas quatro empenas, ou seja, vigas de travamento central, moldadas in loco, entretanto as lajes seriam pré-fabricadas de concreto armado protendido.

O acesso principal estava localizado no próprio piso de Sevilha, que se transformaria em rampas que conduziriam ao auditório e, em um segundo plano, acessavam a sala de exposições e o anexo do Itamaraty. Em todo o projeto, as rampas eram largas para possibilitar o fluxo de visitantes, não havendo portas que obstruíssem o acesso.

A escolha do sistema construtivo do projeto vencedor enquadrava-se na ideia de que um pavilhão abrigasse a orientação necessária da cultura brasileira. O concreto, segundo a equipe vencedora, possibilitaria demonstrar a capacidade tecnológica do projeto devido ao grande vão proposto, além de ser um material bastante utilizado no Brasil. De acordo com Edgar Dente, membro da equipe vencedora, a arquitetura brasileira sempre projetou e ousou com suas estruturas de concreto, com seus vãos de 60 e 70 metros. Ele acreditava que a experiência também auxiliaria nos casos de tremores e abalos sísmicos (exigência expressa pelo edital do concurso).

Figura 198: Planta nível -3.50.
 Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 199: Planta nível 0.00.
 Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 200: Planta nível +4.00.
 Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 201: Planta nível +7.00.
 Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 202: Planta nível +10.90.
 Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 203: Corte longitudinal do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 204: Elevação do Pavilhão Brasileiro.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 205: Maquete do Pavilhão.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 206: Maquete do Pavilhão.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Figura 207: Maquete do Pavilhão.

Fonte: disponível na internet via
<http://www.gruposp.arq.br> (acesso02/09/2009).

Para os autores:

*“O projeto do pavilhão expressa, e a equipe não nega, uma arquitetura com forte influência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Somo formados pela FAU-USP e escolhemos trabalhar dentro de uma linha própria da faculdade. Aqui eles lembram que o único compromisso que eventualmente poderiam ter com Vilanova Artigas ou com Paulo Mendes da Rocha é o fato de que todos foram alunos da FAU-USP, tiveram aulas com professores de diferentes maneiras de pensar e fizeram uma opção determinada. (...) esse é o tipo de arquitetura que faremos, porque acreditamos nela, por não acreditarmos que temos que começar todas as décadas dizendo que faremos uma coisa ‘nova’.”*³⁰

De acordo com Segawa, o Pavilhão brasileiro de Sevilha, se contrapunha ao espaço inundado de luz zenital do “Oriente”, contra a instropecção cúbica “Ibérica”. No projeto vencedor não há fineza do jogo de luzes, “achados” que caracterizam um passo à frente da obra de Paulo Mendes da Rocha sobre as imediatas referências a Artigas:

*“(...) A transitoriedade de Osaka se contrapõe à permanência definitiva do pavilhão em Sevilha.”*³¹

Em carta enviada ao arquiteto Miguel Pereira, presidente do IAB-DN, datada de 07 de março, o Dr. Luiz Jorge Rangel de Castro, chefe do departamento de promoção comercial do Ministério das Relações Exteriores, lamentava informar que por decisão presidencial, o governo brasileiro não se faria mais representar na Expo’ 92 com pavilhão próprio, pelo momento de autoridade interna, ficando dessa forma decidida a participação no pavilhão coletivo latino-americano da “Plaza de América”. Ficava reiterado também que o Itamarati honraria seus compromissos com o arquiteto vencedor.

Apesar do pavilhão brasileiro não ter sido construído, esse concurso acabou gerando uma importante discussão sobre os rumos da arquitetura brasileira, desde a publicação das bases do certame, até os desdobramentos dos projetos vencedores.

30 PUNTONI, Álvaro. A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do pavilhão Brasileiro. Entrevista para Suzana Barelli. Projeto, São Paulo, n.139, p.63, 1991. p.63.

31 SEGAWA, Hugo. Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão. Projeto, São Paulo, n. 138, p.34-38, 1991. p.34.

2010 – Exposição Universal de Xangai – China

No ano de 2010 teremos mais uma Exposição Universal em Xangai, China. E pelo que tudo indica essa deverá entrar para a história dada a dimensão do evento. A exposição, que terá sua duração de 1 de maio até 31 de outubro de 2010, será a primeira Exposição Mundial realizada em um país em desenvolvimento.

A Expo Xangai 2010 será um grande evento para explorar todo o potencial da vida urbana no século XXI. Cinquenta e cinco por cento da população mundial deverá viver nas cidades até o ano de 2010. Sendo a primeira Exposição Mundial sobre o tema da cidade, a exposição vai atrair governos e povos de todo o mundo, sob o tema “Cidade Melhor, Vida Melhor”. Até o momento³², 192 países e 50 organizações internacionais já confirmaram presença no evento.

A exposição será estruturada da seguinte maneira:

- a. Pavilhões nacionais: com edifícios em três tamanhos (1.000, 2.000 ou 3.000 m²), de construção própria ou por aluguel de espaço, com países expondo isoladamente ou em bloco;
- b. Pavilhão chinês: um edifício do pavilhão nacional desenhado no conceito de “Coroa oriental”, de 47.000m², um pavilhão regional conjunto de 38.000m² e um pavilhão de Hong Kong, Macau e Taiwan;
- c. Pavilhões temáticos: localizados na Zona B, desenhado no formato ambiental-mente amigável, com área de 80 mil m² ;
- d. Expo Boulevard: uma espécie de centro comercial e de transportes do Parque de Exposições;
- e. World Expo Centre: Centro de cerimônias e conferências, conferência de imprensa e vários Fóruns durante a exposição;
- f. Expo Performance Centre: com um palco central flexível se ajustando a diferentes formatos em 360 graus, cercado com a platéia conversível de 4, 8, 12 ou 18 mil pessoas, destinado a diferentes tipos de manifestações artísticas.

O Brasil se fará presente com um pavilhão próprio. Para tanto foi organizado um concurso fechado, promovido pela AsBEA (Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura) e APEX (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos). A concorrência faz parte de um pacote de ações desenvolvidas pelas duas entidades por meio de um convênio de cooperação. Segundo Fernando Pinheiro, vice-presidente da AsBEA:

³² Informação disponível no site oficial da Expo 2010 via <http://en.expo2010.cn/>. Acessado em 29/12/2009.

*“Trata-se de um projeto setorial integrado para promoção das exportações de serviços de arquitetura, com o objetivo de construir um ambiente favorável ao desenvolvimento de uma cultura exportadora para o setor de arquitetura nacional, por meio do incremento da presença de profissionais brasileiros no cenário internacional e do fortalecimento da imagem da arquitetura brasileira”.*³³

Em conjunto com a Apex, a AsBEA convidou 65 escritórios de arquitetura de sua lista de associados para participarem do concurso para o pavilhão brasileiro em Xangai, em um prazo de pouco mais de 10 dias. Com um prazo absurdo e um programa complexo, somente 10 escritórios decidiram enfrentar o desafio, sendo que apenas três disputaram a final: Fernando Brandão Arquitetura + Design, Nexo Arquitetura e Construções e TRIA - Sistemas de Arquitetura.

Fizeram parte do júri Fernando Serapião, editor executivo da revista Projeto Design, Ronaldo Resende, Presidente da AsBEA, Henrique Cambiaghi, Conselheiro Deliberativo AsBEA, Fernando Pinheiro, vice-presidente da AsBEA e titular do escritório Lima Pinheiro Associados, e Guilherme Takeda, Conselheiro Consultivo da AsBEA.

³³ Disponível na internet via www.piniweb.com.br/construcao/arquitetura/fernando-brandao-vence-concurso-de-projeto-para-pavilhao-do-brasil-139396-1.asp (acesso 29/12/2009).

Figura 208: Implantação da Expo Xangai 2010.
Fonte: disponível na internet via
<http://en.expo2010.cn> (acesso 27/12/2009).

Figura 209: Perspectiva aérea da Expo Xangai 2010. Fonte: disponível na internet via <http://en.expo2010.cn> (acesso 27/12/2009).

O Governo brasileiro preferiu concentrar seus esforços no conteúdo do pavilhão mais que na própria construção do edifício, e investirá no projeto entre R\$70 e R\$80 milhões (entre US\$38,6 e US\$44,2 milhões). O Brasil receberá um pavilhão vazio de 2 mil metros quadrados, que o Comitê Organizador da Expo lhe alugará. O concurso na verdade foi praticamente para a criação de uma “casca”, uma decoração de uma caixa pré-estabelecida, além da setorização das áreas expositivas.

O projeto da equipe do arquiteto Fernando Brandão foi o escolhido. Baseado nas “Cidades Pulsantes”, o pavilhão será decorado externamente com vigas de madeira brasileira pintadas de um chamativo verde. O arquiteto Marcel Tanaka, um dos autores do projeto, declarou ao portal PINIweb:

“A fachada do pavilhão, na forma de um parêntese invertido, representa justamente essa pulsação. Em desenhos animados essa forma sempre representa algo vibrando, pulsando. Por isso, desenvolvemos essa fachada, que será feita com pedaços sobrepostos de madeira reciclada e pintada de verde, que vão ser apoiadas em uma estrutura metálica. Tanto a cor, que representa a bandeira nacional, quanto às madeiras sobrepostas, que lembram os artesanatos em palha, são referências ao País. (...) O pavilhão possuirá dois pavimentos. No superior, no qual os visitantes entrarão primeiro ao subir uma passarela, está prevista uma sala de espelhos que refletirão vídeos com atmosferas de urbanidades brasileiras, como a Avenida Paulista, o metrô da Sé e a praia de Copacabana. Já no térreo, os visitantes vão encontrar referências da Copa do Mundo de 2014, painéis mostrando projetos de sustentabilidade e urbanismo em todo o País e um lounge televisivo, para que o espectador tenha contato com o cotidiano brasileiro. Por fim, ao sair do pavilhão, terá uma loja com produtos do País e um restaurante com comida típica brasileira.”

Segundo o comunicado de Fernando Pinheiro, um dos jurados, sobre os critérios para a escolha do projeto:

“A questão da flexibilidade dos diversos ambientes permeia o projeto, por exemplo, a sala dos espelhos atende às exigências programáticas, tais como espaço expositivo, auditório ou local para jantares e/ou coquetéis. O projeto prevê infra-estrutura para todas estas atividades”.

De acordo com Pinheiro, a escolha de Fernando Brandão foi baseada nos seguintes aspectos: originalidade, criatividade, exequibilidade, flexibilidade, clareza no conceito e qualificação técnica do escritório:

“Mesmo tendo como base uma construção pré-existente, a proposta escolhida consegue dar identidade forte e marcante ao projeto, utilizando materiais simples e de fácil execução”.

Ainda segundo Pinheiro, outro ponto relevante previsto é a questão dos diversos tipos de público que frequentarão o local, desde autoridades a visitantes:

“A questão dos acessos independentes está bem resolvida e com infra-estrutura adequada. Importante ressaltar a solução dada para o acesso através de rampa perimetral com declividade pouco acentuada, coberta e protegida, que serve como pulmão para as filas e ao mesmo tempo possibilita o início do espaço expositivo. Verificou-se também que o escritório apresenta vivência internacional em montagens de espaços expositivos temporários”.

De acordo com o Ibev, Instituto Brasileiro de Eventos, a exposição brasileira:

*“(...) mostrará a diversidade de seu povo, de suas cidades e o dinamismo de sua economia, assim como os avanços do país rumo a um modelo de desenvolvimento mais sustentável, lembrando de conquistas como que 44% da energia do país provém de fontes renováveis ou em seus programas de integração social. (...) Seus projetos de gestão e tratamentos de águas, transporte urbano, infra-estruturas ou paisagismo se verão refletidos através de materiais audiovisuais interativos em duas salas dedicadas a mostrar as “cenar urbanas” e as “cidades latentes” do país, e serão completos com um restaurante e um salão de atos”.*³⁴

No portal do Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior do Brasil encontramos a seguinte notícia:

“Com o intuito de coordenar a participação brasileira na Exposição Mundial de Xangai 2010, foi publicado no dia 17 de junho deste ano (2009), no Diário Oficial da União (DOU), Decreto que institui a Comissão Interministerial, presidida pelo MDIC, com apoio do Ministério das Relações Exteriores (MRE). Como o tema principal da Expo Xangai 2010 ressalta as cidades e a melhoria da qualidade de vida, a organização do evento já elegeu 55 cidades do mundo que mostrarão suas melhores práticas urbanas. No Brasil, as cidades eleitas foram São Paulo e Porto Alegre. A capital paulista apresentará o sistema de limpeza, pela categoria “bons lugares para viver”. Já a capital gaúcha, incluída na categoria “urbanização sustentável”, mostrará a harmonia social. No estande brasileiro também serão demonstrados casos de sucesso de outros municípios, que contemplam a melhor qualidade de vida, o meio ambiente, o desenvolvimento industrial e o avanço científico e tecnológico. O Brasil terá pavilhão próprio, construído

³⁴ Disponível na Internet via <http://eventoemfoco.wordpress.com/2009/09/09/brasil-tera-maior-pavilhao-da-exposicao-universal-de-xangai-2010/>. Acessado em 29/12/2009.

*em um terreno de três mil metros quadrados, cedido pela organização do evento. A participação brasileira será uma oportunidade para a apresentação de setores reconhecidos por sua competitividade internacional, que promovam o desenvolvimento sustentável das cidades, aliado à adequação das exigências do mundo contemporâneo. Além da divulgação da imagem do país no exterior, com impacto direto na promoção de investimentos e do turismo, a Expo Xangai 2010 constituirá excelente espaço para o Brasil divulgar a realização da Copa do Mundo de 2014 (...) e, ainda, abordar temas de interesse mundial, como os biocombustíveis”.*³⁵

De acordo com a entidade promotora da delegação brasileira, a Apex:

“O logotipo do pavilhão foi inspirado nos braços abertos do Cristo Redentor; no intuito de expressar a receptividade do Brasil, reforçando valores como aceitação, afetividade, alegria e diversidade cultural. Inspirado na brasilidade – o artesanato brasileiro, o trançado, a cultura, o folclore e o universo lúdico popular. O pavilhão brasileiro fundamentando-se no design dos irmãos Humberto e Fernando Campana internacionalmente reconhecidos”.

Como no caso de Sevilha em 1992, temos mais uma vez uma discussão nacional em torno do pavilhão brasileiro. Duas questões devem ser levantadas. A primeira não é relativa ao projeto vencedor em si, mas ao que foi solicitado aos concorrentes. O comitê de organização já havia estabelecido que o pavilhão seria um galpão ou uma construção simples, tornando o concurso uma simples definição de fachada. A questão a ser debatida é se realmente vale a pena se fazer representar dessa forma, como uma arquitetura descartável. É claro que todos os pavilhões possuem sua efemeridade, entretanto esse trabalho mostrou diversos casos onde essa oportunidade contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura brasileira. A questão orçamentária sempre se sobrepõe a qualquer decisão, mas será que nesse caso a estratégia da delegação brasileira não poderia ser revista, construindo um pavilhão menor, porém de melhor qualidade?

O segundo problema é sobre o processo de concurso propriamente dito, fechado, pouco democrático, e aparentemente às escondidas. O fato do IAB ter se ausentado diante de um tema tão importante tem gerado uma série de especulações no meio arquitetônico.

Vários países demonstraram competência na organização de concursos para os pavilhões da Exposição Universal de Xangai. Foram realizados concursos nacionais para os pavilhões do México, Finlândia, e Dinamarca, entre outros. A França, a Itália e a Suíça realizaram concursos internacionais. Este último país organizou seu concurso com uma antecedência ímpar, ainda em 2006.

A própria história nos mostra que um pavilhão nacional veicula uma mensagem de fundamental

³⁵ Disponível na Internet via <http://www.desenvolvimento.gov.br/sitio/interna/noticia.php?area=1¬icia=8454>. (acesso 29/12/2009).

importância sobre o país e em muitos casos, torna-se um objeto importante para a historiografia da arquitetura. Dessa maneira, é do interesse de todos que esse objeto arquitetônico seja fruto de uma reflexão mais aprofundada. E nada mais apropriado para a contribuição dessa discussão do que um concurso público de arquitetura.

Essa questão não é enfrentada apenas pelos arquitetos brasileiros. De acordo com Izabel Amaral:

*“No Chile, onde não se fez concurso para selecionar o pavilhão de Xangai 2010, há hoje um debate de classe reclamando. No Canadá, onde o projeto foi realizado pelo Cirque du Soleil, o debate levantou a questão da desvalorização do profissional arquiteto, que perdeu a autoria de sua obra (o escritório de arquitetura contratado assinou uma cláusula de anonimato!); a criação arquitetônica tornando-se assim expertise de uma empresa de espetáculos cada dia mais poderosa e onipresente. Nos Estados Unidos, a situação é ainda mais séria, pois talvez nem sequer o país participe da exposição. Isso porque o governo americano desautorizou desde 1991 o uso de dinheiro público nas exposições internacionais, querendo que isto fosse feito pela iniciativa privada. Hoje, chorando pelo leite derramado, existe um grupo que tenta viabilizar o pavilhão americano, e que conta com Frank Gehry como consultor. Não dá nem para se falar sobre a realização de um concurso”.*³⁶

Resta saber que lições aprenderemos com o próximo evento que está por vir.

³⁶ AMARAL, Izabel. Pavilhões de Exposições e Concursos: uma lição a aprender. Disponível na Internet via <http://concursosdeprojeto.org/2009/05/28/pavilhoes-de-exposicoes-e-concursos-licoas-a-aprender/>. Maio, 2009. (acesso 30/12/2009)

Figura 210: Vista externa do Pavilhão Brasileiro paea Expo Xangai de 2010.

Fonte: disponível na internet via <http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> (acesso 30/12/2009).

Figura 211: Vista aérea do Pavilhão Brasileiro paea Expo Xangai de 2010. Fonte: disponível na internet via <http://concursosdeprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xangai-2010-br/> (acesso 30/12/2009).

Figura 212: Vista externa do Pavilhão.
 Fonte: disponível na internet via <http://concursos-deprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xan-gai-2010-br> (acesso 30/12/2009).

Figura 213: Vista interna do Pavilhão.
 Fonte: disponível na internet via <http://concursos-deprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xan-gai-2010-br> (acesso 30/12/2009).

Figura 214: Vista interna do Pavilhão.
 Fonte: disponível na internet via <http://concursos-deprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xan-gai-2010-br> (acesso 30/12/2009).

Figura 215: Vista interna do Pavilhão.
 Fonte: disponível na internet via <http://concursos-deprojeto.org/2009/05/22/concurso-expo-xan-gai-2010-br> (acesso 30/12/2009).

Capítulo 3 - Pavilhões brasileiros: relações e distinções

Nesse capítulo analisaremos três Pavilhões Brasileiros específicos: o de Nova York de 1939, o de Bruxelas de 1958 e o pavilhão de Osaka de 1970. Diversas pesquisas já trataram de tais obras. No nosso trabalho, procuraremos estabelecer uma análise em busca das especificidades de cada um deles. Para auxiliar essa compreensão, decidimos incorporar algumas informações de pavilhões de outros países que também receberam destaque nesses eventos.

Podemos afirmar que as qualidades individuais de cada um desses pavilhões colocaram o Brasil, em diferentes momentos, em um patamar diferenciado dentro da história da produção arquitetônica das exposições internacionais.

A Exposição Universal de Nova York, em 1939, se consagrou como principal cenário na inauguração do “novo” e do “moderno” dentro da arquitetura dos Pavilhões Brasileiros, ocorrendo em meio a uma transformação inusitada, sobre todos os aspectos, da arquitetura nacional. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer surpreenderam o mundo com suas formas livres, nas quais as qualidades plásticas do concreto foram aproveitadas ao máximo. O Pavilhão Finlandês de Alvar Aalto da mesma feira teve grande repercussão, com sua arquitetura “vertiginosa”.

O Pavilhão Brasileiro de Bruxelas de 1958, obra do arquiteto Sérgio Bernardes, revela uma visão alternativa para a arquitetura brasileira. Desvinculado de qualquer corrente em especial (paulista ou carioca), o pavilhão apresenta-se com uma ótima resolução de programa, adotando soluções simples do ponto de vista plástico, porém extremamente complexas do ponto de vista técnico. Os pavilhões da Philips, da Espanha e da Noruega são exemplos de destaque que abordaremos na sequência.

Em Osaka, Paulo Mendes da Rocha mostra as qualidades construtivas do concreto armado com sua “caixa bruta” sobre a paisagem japonesa, utilizando vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros. O Pavilhão dos Estados Unidos também se apropria da geografia para a construção de uma nova topografia.

Os Pavilhões Brasileiros de Nova York, Bruxelas e Osaka tiveram, mesmo como arquiteturas singulares, alguns pontos em comum: soluções construtivas com transparência e liberdade espacial; uma ocupação caracterizada pela leveza, clareza e integração com a paisagem, deixando a arquitetura fluir dentro dos limites pré-estabelecidos.

3.1. A Exposição Universal de Nova York de 1939

3.1.1. O Pavilhão de 1939: o Brasil nacionalista

Na década de 1930, a formação dos profissionais de arquitetura no Brasil, ajudou a configurar as diferentes tendências da arquitetura deste período: havia no Rio de Janeiro a Escola de Belas Artes, com sua influência européia na linha de Lúcio Costa vinculada a questões compositivas no ensino da arquitetura; e na Universidade de São Paulo, a Escola Politécnica que formava engenheiros e arquitetos com ênfase tecnicista.

Nesse período a arquitetura brasileira provinha basicamente de um contexto ditatorial, o Estado Novo, onde havia um grande incentivo à indústria interna sediada pelo nacionalismo que substituiu a exportação de produtos para os que eram produzidos no país. Dessa forma, as ideias nacionais eram bem-vindas no processo da cultura arquitetônica nacional.

Segundo Bruand:

“Até 1930, a ‘arquitetura moderna’ não contava, na capital federal, com nenhum adepto. A Escola de Belas Artes, dirigida por José Mariano Filho, estava dominada pelo modismo do neocolonial, e os jovens arquitetos empenhavam-se ardorosamente em seguir este estilo. É claro que alguns deles não ignoravam a polêmica e as realizações do movimento nacionalista europeu, mas não estavam naquele instante convencidos de que se tratava do caminho a seguir. Lúcio Costa, o mais brilhante desses jovens, e de prestígio já considerável entre seus colegas, expressava a opinião dos elementos mais esclarecidos. (...) Os anos 1931 a 1933 podem parecer, à primeira vista, inócuos; mas foram na verdade essenciais. Não se pode compreender a súbita eclosão produzida a partir de 1936 sem levar em conta a lenta maturação que se precedeu. Foi um período de estudos e definições para o ativo grupo de jovens arquitetos recém-saídos da Escola de Belas Artes após terem passado pela aventura da reforma frustrada de Lúcio Costa. Em primeiro lugar, dedicaram-se a complementar seu conhecimento sobre o movimento racionalista europeu, examinando as doutrinas e realizações dos grandes mestres – Gropius, Mies Van der Rohe e principalmente, Le Corbusier. A obra deste transformou-se numa espécie de ‘livro sagrado da arquitetura’, sistematicamente analisada e integralmente aceita”.¹

De acordo com Bruand, essa nova arquitetura sediada por um grupo pequeno de arquitetos brasileiros recém-formados, teve no país pouca representação quantitativa, no seu início, dentro do contexto geral das construções civis brasileiras:

¹ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2002, p.74.

*“As primeiras tentativas de introdução da nova arquitetura no Brasil tiveram, portanto, um caráter restrito, que pelo número de oportunidades (...) pelo caráter temporário dos recursos concedidos, não possibilitaram ao movimento se afirmar definitivamente. São Paulo parecia reunir, em 1930, todas as possibilidades de berço e centro impulsionador dessa nova arquitetura. Fora lá que nascera e desenvolvera todo um movimento, as primeiras manifestações teóricas em favor da arquitetura funcional, lá enfim que Warchavchik passara à ação prática, construindo as primeiras casas com o espírito moderno, introduzindo na América do Sul o ‘estilo internacional’(...)”.*²

Ainda de acordo com o autor:

*“(...) não se deve pensar que nesse nacionalismo brasileiro – que marcou profundamente a arquitetura ‘moderna’ e contribuiu decisivamente para seu êxito e expansão – tenha sido um fenômeno de geração espontânea. Ela existia em estado latente desde os anos que seguiram à Primeira Guerra Mundial (...). Só que em vez de olhar para o futuro, voltara-se para o passado, objetivando a criação de um estilo neocolonial, destinado a revalorizar as tradições históricas locais, adaptando-se mais ou menos às necessidades do presente. Encontraram-se aí as duas tendências, ambas nacionais, entre as quais oscila o Brasil do século XX; a vontade de progredir, de romper com o passado, e um apego ao mesmo tempo sentimental (...)”.*³

A arquitetura brasileira estava pronta para confrontar nos anos 1930–1940 a arte brasileira com a arte internacional. Nesse panorama a arquitetura nacional já vinha mantendo uma linha de participação, onde a principal presença estava evidenciada na arquitetura do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York em 1939. Esse fato produziu tamanho impacto sobre a arquitetura no país que pode ser considerado como um dos principais marcos da história da arquitetura nacional.

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), confirmando o crescente interesse despertado pela arquitetura moderna brasileira, inaugura em 1943 a exposição *Brazil Builds*, na qual são confrontadas produções modernas com realizações tradicionais, tendo como suporte o material coletado in loco pelo crítico Philip Goodwin e pelo fotógrafo G. E. Kidder Smith. A exposição resulta no livro *“Brazil Builds: architecture new and old. 1642-1942”* e, no ano seguinte, integra a mostra *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, na *Royal Academy of Arts*, Londres, organizada pelo *British Council*, com renda destinada às forças aéreas britânicas. *Brazil Builds* foi responsável pela divulgação da produção arquitetônica nacional no exterior, o

2 BRUAND. *op.cit.*, p.80.

3 BRUAND. *op.cit.*, p.25.

que desencadeou uma série de outras publicações do mesmo gênero.

O pavilhão brasileiro parecia demonstrar uma assimilação de valores frente à arquitetura internacional. De acordo com Hugo Segawa:

“(...) estava amadurecida, também, a ideia de superação do racionalismo mais ortodoxo com a consciência de uma nova dimensão estética da arquitetura moderna acima da aridez do mero rebatimento da função sobre a forma, lição aprendida com o convívio de Le Corbusier em 1936”.⁴

Segundo Montaner:

“No continente latino-americano, onde o sistema da Beaux-Arts era importado da Europa, estava se esgotando por si mesmo e, os mais avançados arquitetos latino-americanos estavam buscando por sua conta a superação do sistema já retrógrado”.⁵

Lúcio Costa e Oscar Niemeyer confirmaram:

“Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subornar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional, nem tão pouco fazer cenografia ‘pseudo-moderna’, dessa tão em voga aí nos Estados Unidos. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programas locais, tudo, porém, guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão”.⁶

A importância maior dessa arquitetura residiria no fato de ter demonstrado a possibilidade de um desenvolvimento alternativo aos preceitos modernistas de Le Corbusier. Na elaboração para o projeto do Ministério de Educação, a vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, se fez de maneira a demarcar um episódio bastante conhecido pela história da arquitetura brasileira. Em sua estadia no Rio de Janeiro, o arquiteto atuou como consultor para os projetos da Cidade Universitária e Ministério de Educação e Saúde junto a Lúcio Costa e sua equipe brasileira.

De acordo com Bruand:

⁴ SEGAWA, Hugo. 1998. p.224.

⁵ MONTANER, Maria, Joseph. *Despues del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001. p.25.

⁶ COSTA apud SEGAWA, 1998, p.96. Trecho transcrito do Álbum do Pavilhão publicado em 1939, solicitado por Vidal a Lúcio Costa.

“O ano de 1936 constitui um marco fundamental na história da arquitetura brasileira, especialmente pela visita de Le Corbusier, convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para assessorar a equipe de arquitetos encarregada do projeto do edifício do Ministério. Ao contrário da primeira estadia do mestre franco-suíço, em 1929, de consequências somente indiretas, não perceptíveis de imediato, como a conversão de Lúcio Costa, a segunda teve repercussões bem profundas. A experiência transmitida por Le Corbusier, nas seis semanas de trabalho intensivo desenvolvido com a equipe, influenciou profundamente os jovens brasileiros que dela faziam parte, modificando-os profundamente com esse breve contato”.⁷

Montaner também compartilha essa visão de que o pavilhão brasileiro em Nova York teria sido influenciado pela arquitetura corbusiana:

“Estas duas primeiras obras⁸ representativas de Costa e Niemeyer demonstram o quanto se pode utilizar a linguagem lecorbusiana de volumes puros, formas arquiteturais; pilotis; brise-soleil; etc., desde a exuberância de uma própria sensibilidade barroca e a preocupação pelo ‘genius loci’. A tendência da intensidade do prisma puro e autônomo, a regularidade, ortogonalidade e frontalidade na arquitetura maquinista de Le Corbusier é corrigida no Ministério e no Pavilhão devido a dispersão e ao contraste de volumes, pelo caráter poroso, expansivo e transparente dos edifícios, pela posição lateral dos acessos que repercutem no movimento. (...) os elementos da arquitetura moderna se articulam em uma composição aberta, oscilante, expansiva (...)”.⁹

Em carta enviada a Le Corbusier em 1939, Lúcio Costa comenta:

“Oscar Niemeyer já forjara neste Pavilhão uma de suas analogias preferidas em sua apologia da curva. (...) Oscar teve a ideia de aproveitar a curva do terreno, bela como a curva de uma mulher, e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico”.¹⁰

De acordo com Comas:

“As curvas seriam a suposta contribuição de Niemeyer, já a presença da grelha de proteção solar poder-se-ia supor a contribuição de Lúcio Costa. As colunas aparecem

7 BRUAND, 2002, p.81.

8 Refere-se ao Ministério de Educação e Saúde e ao Pavilhão Brasileiro de Nova York de 1939.

9 MONTANER, 1999, p.26.

10 COSTA, Lúcio. *Sobre arquitetura*. 1938: Pavilhão do Brasil em Nova York. 1962. v. 1. p. 96; SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Pirai: Arca, 1997, p.191.

*como estrutura independente, e a laje vai e vem na forma de extensão do interior para o exterior”.*¹¹

Já para Hugo Segawa:

*“A versão definitiva do Pavilhão Brasileiro juntava alguns aspectos da proposta inicial de Costa – os pilotis, a rampa de acesso e os elementos vazados da fachada a título de brise-soleil – com a de Oscar Niemeyer – a curvatura da parede acompanhando o terreno, o jardim na parte posterior. Nenhuma das propostas individuais era tão bem sucedida quanto o resultado final (...)”.*¹²

O projeto do Pavilhão era tão bem mesclado de relações que de acordo com Bruand era:

*“(...) difícil saber até que ponto o projeto definitivo foi influenciado pelos anteprojetos apresentados individualmente por Lúcio Costa e Niemeyer no concurso. De fato, a divulgação desses projetos foi muito restrita, sem dúvida para evitar qualquer tentativa de avaliar a contribuição de cada um dos autores na obra realizada, que contou com a colaboração do arquiteto americano Paul Lester Wiener. Segundo depoimento de Rodrigo Mello Franco de Andrade parece, contudo, que se tratava de uma postura totalmente diversa das anteriores elaboradas”.*¹³

Lúcio Costa esclarece alguns pontos sobre o Pavilhão Brasileiro:

*“Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa Feira em que tomam parte países tão mais ricos e ‘experimentados’ que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira (...) pelas suas qualidades (...)”.*¹⁴

Na opinião de Bruand, o Pavilhão Brasileiro tinha qualidades próprias:

“Não havia qualquer ruptura com o racionalismo, nenhuma inspiração romântica, nenhuma procura de surpresas psicológicas, de impactos violentos ou de movimentos bruscos, como no pavilhão da Finlândia para essa mesma exposição, onde Alvar Aalto empregara uma grande parede ondulada e oblíqua – criando uma imensa superfície

11 COMAS, 2002.

12 SEGAWA, Hugo. 1998, p.93.

13 BRUAND, 2002. p.106.

14 COSTA, 1962. *O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York*. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, p.471, mai/jun. 1939.

*para dispor objetos e fotografias – que causava uma acentuada sensação de vertigem. (...) No Pavilhão do Brasil a variedade não excluía o equilíbrio, pelo contrário; este resultava em uma série de oposições intencionais que se manifestavam no tratamento das linhas, das superfícies e dos volumes (...). Além disso, o jogo espacial desenvolvia-se com segurança, numa composição aberta (...). O ambiente assim criado era dos mais felizes e correspondia de modo extraordinário àquilo que se esperava de um pavilhão de exposições”.*¹⁵

Em contraste às curvas, dando novo ritmo à fachada, fez-se o uso de brise-soleis, de pequenas peças vazadas retangulares, recorrente da técnica aprendida durante o planejamento do edifício do Ministério da Educação.

Os painéis de Portinari também estiveram presentes no interior do Pavilhão Brasileiro, onde igualmente encontravam-se a réplica da estátua de Celso Antonio junto aos jardins do paisagista brasileiro Price. Portanto, os jardins não foram projetados por Burle Marx como alguns autores sugerem como, por exemplo, Kenneth Frampton, em *“História e crítica da arquitetura moderna”*¹⁶, e Guilherme Wisnik com o livro *“Lúcio Costa”*¹⁷. Basta observarmos a publicação original da qual os próprios autores tiveram participação:

*“(...) o projeto foi feito, em colaboração pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, escolhidos em concurso por comissão composta dos Srs. Nestor de Figueiredo, Eduardo Sousa Aguiar, Ângelo Bruhns e Rubens Porto, presidida pelo Sr João Carlos Vital. O arranjo interno e os mostruários foram confiados ao arquiteto americano Wiener e o jardim ao arquiteto paisagista brasileiro Price, tendo fiscalizado a construção, a cargo da firma Hageman & Cia, o engenheiro Abel Ribeiro Filho (...)”.*¹⁸

A disposição do pavilhão, com sua implantação distribuída em blocos em forma de “L”, ou quase em “U”, se considerarmos o jardim no térreo, configurava praticamente uma praça, onde a relação entre homem e edifício era estabelecida da maneira bastante harmoniosa. O Pavilhão Francês, vizinho ao edifício, tornava-se parte integrante do conjunto, como um complemento essencial à definição da implantação do Pavilhão Brasileiro.

Com seu partido leve e aberto, o pavilhão configurou quase que um quarteirão fechado, porém vazado, apropriando-se da massa compacta do pavilhão vizinho, contrastando com a maioria das edificações da feira que eram fechadas com condicionadores de ar e com fachadas ornamentadas.

¹⁵ BRUAND, 2002, p.106.

¹⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História e crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁷ WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁸ O PAVILHÃO..., 1939, p.16.

Para Lúcio Costa:

*“O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de proteção do pavimento térreo, na sobre loja, no auditório e outras áreas, concorrendo assim para dar ao conjunto uma feição inconfundível e extremamente agradável”.*¹⁹

O Pavilhão Brasileiro inova ao apresentar duas possibilidades de acesso: uma pela rampa que conduzia ao primeiro pavimento ou então acessava o térreo através do pórtico ao nível da rua. Sinuosa e convidativa, a rampa partia da esquina sudoeste para o acesso ao primeiro pavimento, e também funcionava como entrada, escultura, medida de distância, capturando o olhar e o movimento do visitante em direção ao edifício.

Para Lúcio Costa, a curva era o motivo básico do traçado, dando ao conjunto graça e elegância. De acordo com as palavras do arquiteto:

*“Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira”.*²⁰

Para a imprensa especializada, o Pavilhão Brasileiro foi uma boa surpresa. Em *The Architectural Review*, observara-se como “novidade pitoresca” da Feira Internacional de Nova York, a apresentação dos países da América do Sul. Apesar das restrições à rampa que levava os visitantes ao pavimento superior, esta é elogiada pela leveza e graça, geralmente ausente nos pavilhões de mesmo porte, onde o andar térreo costuma ser inteiramente aberto. Em capítulos especiais da edição, o Brasil figurava entre Suécia, Suíça, Holanda Dinamarca e Finlândia. O Pavilhão Sueco, projetado por Sven Markelius foi apontado pela publicação como o mais interessante do evento.

A Revista *Casabella* também comentara que o tanto o Pavilhão Brasileiro quanto o Sueco se fizeram notar pela ausência retórica pomposa com relação à clareza de expressão estilística. A *Architectural Forum*, também em edição especial, falara sobre o projeto brasileiro ter sido magnífico, relacionando seus autores com Le Corbusier.

Já a *Architectural Record* fez uma reportagem sobre dezoito entre os sessenta países participantes.

¹⁹ O PAVILHÃO..., 1939, p.16.

²⁰ COSTA, 1968, apud SEGAWA, 1998, p.96.

A apreciação foi por vezes severa. Brasil e Suécia distinguiram-se com duas páginas e sete fotografias cada um, ao contrário dos demais pavilhões comentados. Para Mindlin:

*“Este Pavilhão atraiu a atenção mundial sobre a obra dos arquitetos brasileiros que, naquela época, tinham poucas obras completas para mostrar. (...) com suas linhas leves e graciosas, unindo uma estonteante riqueza de perspectiva em todos os níveis, este Pavilhão se destacou inesperadamente, em meio à confusão indiscriminada de estilos, constituindo-se em um ótimo exemplo de verdadeiro mérito arquitetônico”.*²¹

Segundo Bruand:

*“(...) a intenção dos arquitetos traduzia-se numa realização impecável, tanto do ponto de vista funcional, quanto plástico. Conforme pretensão dos autores, o edifício construído era uma expressão puríssima de arte contemporânea baseada no emprego racional das técnicas modernas e numa análise acurada das condições do entorno. Mas ele superava o estádio da arquitetura estritamente tradicionalista, provando que esta poderia ter características formais extremamente ricas e uma grande liberação na concepção, sem que em nada fosse afetada sua lógica intrínseca”.*²²

Em “Oportunidade Perdida”²³, Lúcio Costa constatava que graças aos painéis de Portinari²⁴ o toque brasileiro havia sido inserido na edificação, constituindo assim, um contexto brasileiro, cuja arquitetura moderna nacional precisava. Promovia-se uma conotação de arquitetura única e totalmente brasileira, pela qual procurava-se retratar o espelho de uma sociedade cultural em crescimento. Ainda segundo Bruand:

21 MINDLIN, Henrique Ephim. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.p.202.

22 BRUAND, 2002, p.107.

23 COSTA, Lúcio. Oportunidade perdida. *Revista Manchete*, São Paulo, n.63-64, 04-jul. 1953. Resposta às críticas formuladas pelo arquiteto suíço Max Bill na entrevista concedida àquela publicação em 16/06/1953, n.60.

24 Desde 1935, quando recebeu o prêmio Carnegie, nos EUA, Portinari foi o pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional. Seguiram-se os três grandes painéis para a Feira Mundial de Nova York (1939) e a primeira exposição individual no MoMA (1940) dessa cidade, os quatro painéis para a Biblioteca do Congresso (1942) em Washington, a publicação, pela Universidade de Chicago, do primeiro livro sobre a sua obra (1941), o impacto da exposição na Galerie Charpentier, em Paris (1946), e exposição itinerante em Israel e finalmente, os monumentais painéis Guerra e Paz para a sede da ONU em Nova York (1956).

*“Sem dúvida alguma é a melhor maneira de traduzir a palavra ‘brasilidade’, termo específico da língua portuguesa no Brasil, criado para designar o caráter nacional e atualmente empregado tanto na linguagem oral como na escrita. (...) Tratava-se de convincente exemplo de uma nova forma de expressão arquitetônica, com características de criação e autenticidade brasileiras em flexibilidade e riquezas plásticas; contudo esse caráter nacional não era mais perseguido na cópia esterilizante das formas do passado, mas através de uma linguagem moderna, com marcante interpretação pessoal plenamente válida e de grande significação”.*²⁵

O Pavilhão Brasileiro da exposição de Nova York de 1939 iniciou um novo processo de reconhecimento da arquitetura nacional com suas características distintas.

²⁵ BRUAND, 2002, p.107.

3.1.2. Pavilhão da Finlândia

Autor: Alvar Aalto e Aino Aalto

No concurso convocado na época do pavilhão de Paris de 1937, Alvar Aalto apresenta duas propostas que, junto com uma terceira independente de Aino, obtém os três primeiros prêmios. Um quarto projeto dá uma nova leitura aos outros três, pois, por mudanças de última hora sobre o lugar da exposição, o pavilhão finlandês passa a dividir um edifício existente com outros pequenos países.

Se na Exposição de Paris de 1937 Aalto leva o bosque da Finlândia, desta vez o faz com a aurora boreal. Uma grande parede inclinada de estrutura de madeira estende-se pelo espaço para exibir fotografias de diferentes temas em quatro níveis: o mais alto, dedicado ao país; o seguinte, à população; outro ao trabalho; e, finalmente, no térreo, aos produtos, como resumo dos três anteriores.

Diante do térreo, uma estrutura de dois andares, o inferior dedicado à exposição e o superior ao restaurante, permite a contemplação das montanhas sobre a aurora boreal desde diversos ângulos. Os olhos do espectador moviam-se em todas as direções, na vertical e na horizontal, oprimidos pela quantidade de produtos heterogêneos, justapostos e sobrepostos em um conjunto unitário, como em um bazar: queijos ao lado de hélices, peixes sobre móveis, tecidos sob esquis, etc.

No pavilhão, assim como no restante de sua obra, o arquiteto concebe o edifício como intermediário entre a vida humana e a paisagem natural. A concepção do teto e das paredes revestidas de uma ondulante sucessão de placas de madeira, evidencia a descoberta de um “novo” material de construção. A utilização da madeira e da ondulação das superfícies tornaram-se características fundamentais do trabalho de Aalto.

O Pavilhão Finlandês foi destacado pela crítica internacional devido ao renovado sentido de dinâmica espacial, onde a vasta serpentina da parede de madeira conseguia criar uma permanente e mutável variedade de perspectivas. Como Aalto trabalhou numa edificação existente, sua interferência ficou restrita aos espaços internos.

Como vimos anteriormente, o Pavilhão Brasileiro, apesar de usar o vocabulário básico de Le Corbusier, antecipou futuras tendências, com a liberdade de sua rampa, flexibilidade de volumes, proteção da insolação com elementos fixos, uso da curva como elemento expressivo e indistinção de espaço interno e externo. Começou neste projeto o estabelecimento de uma linguagem brasileira própria, independente e autônoma da matriz européia.

Segundo Giedion:

“É de importância extrema que a nossa civilização não mais se desenvolva a partir de um único centro e que obras criativas emanem de países até então provincianos, como a Finlândia e o Brasil”.²⁶

26 GIEDION, Siegfried. “Brazil and the Contemporanean Architecture”. In MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. New York, Reinhold Publishing Corporation, 1956.

Figura 01: Planta pavimento térreo. Fonte: PUENTE, 2000, p. 92.

Figura 02: Planta pavimento superior. Fonte: PUENTE, 2000, p. 92.

Figura 03: Corte do Pavilhão. Fonte: PUENTE, 2000, p. 92.

Figura 04: Vista interna do Pavilhão da Finlândia de 1939. Fonte: PUENTE, 2000, p. 90.

Figura 05: Vista interna do Pavilhão da Finlândia de 1939. Fonte: PUENTE, 2000, p. 93.

Figura 06: Vista interna do Pavilhão da Finlândia de 1939. Fonte: PUENTE, 2000, p. 91.

3.2. A Exposição universal de Bruxelas de 1958

3.2.1. O Pavilhão de 1958: o Brasil “alternativo”

O Brasil apresentou em Bruxelas um pavilhão moderno e bem articulado dentro da arquitetura internacional. O objetivo deste capítulo é de inseri-lo dentro desse contexto global, analisando outras obras da mesma exposição que também geraram grande repercussão.

Os anos de 1940 foram marcados pelo processo de modernização, chegando ao auge nos anos de 1950 e 1960. As influências externas eram inevitáveis e o movimento em torno dessas duas últimas décadas se reproduziu em ideais tecnológicos de avanço.

Como mencionamos anteriormente, em 1958 o Brasil encontrava-se num momento fervilhante de sua história, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, que prometera cinquenta anos de desenvolvimento em cinco. O país entrou num ritmo de trabalho acelerado, rapidamente criou-se um moderno parque industrial e reforçou-se a auto-estima nacional.

A arquitetura internacional encontraria nos anos de 1960 novos rumos e muitos grupos de discussões surgiram com propostas inovadoras para solucionar a insatisfação geral da sociedade. Muitas dessas ideias ainda se apresentavam como soluções utópicas inalcançáveis. O grupo *Archigram* respondia em suas propostas questões sócio-culturais, através de seus projetos mirabolantes baseados no desenvolvimento tecnológico emergente. Suas proposições proclamavam a revalorização da vida pública.

O grupo GEAM (Grupo de Estudo da Arquitetura Móvel) que desenvolveu a tese da “arquitetura móvel” era formado por Yona Freidman, Frei Otto, entre outros arquitetos²⁷. A tese de Friedman foi um dos textos percussores da nova arquitetura. Sua tese extrapolava os limites da arquitetura, onde a ideia de mobilidade tomava força entre os estudantes, fazendo com que o nomadismo ganhasse novos adeptos.

Os projetos utópicos de Sérgio Bernardes tiveram como base fundamental os conceitos de Friedman. O pensamento do arquiteto Sérgio Bernardes coincidiu com este mesmo momento e sua arquitetura espelhou claramente a ideia de que a tecnologia havia chegado para auxiliar na realização de novas formas arquitetônicas, a exemplo do Pavilhão Brasileiro de 1958, onde o novo sistema estrutural baseado em cabos tensores é utilizado.

Sérgio Bernardes, nascido em 1919, era dezessete anos mais novo que Lucio Costa e doze anos mais jovem que Niemeyer, e destacou-se como o melhor arquiteto da segunda geração de

27 Os arquitetos poloneses Oskar Hansen e Jerzy Soltan também faziam parte do GEAM. Ambos participaram do Concurso para o Pavilhão Polonês para a Expo de Bruxelas. Soltan venceu o concurso, porém o pavilhão não foi construído por falta de recursos.

modernistas cariocas. Ainda recém graduado trabalhou com Niemeyer e recebeu sua influência, mas rapidamente se distanciou tanto do Mestre como de Lúcio Costa; ou seja, do predomínio das formas livres de concreto armado do primeiro e da articulação entre purismo clássico e linguagem vernácula do segundo. Segundo Lauro Cavalcanti:

*“Bernardes adotou e desenvolveu a gramática do estilo em uma linguagem absolutamente pessoal que misturava influências até então consideradas antagônicas. A arquitetura de Bernardes partia do interior para o exterior; privilegiava os detalhes e adotava uma postura minimalista em relação à distribuição espacial, imperando o ângulo reto em suas construções da fase inicial. Diversamente dos demais arquitetos cariocas – cuja linguagem partiu, inicialmente, de um diálogo com a tradição francesa de Le Corbusier – a arquitetura de Bernardes guardava, em alguns aspectos, uma relação mais estreita com a concepção racional e minimalista de Mies van der Rohe. (...) A troca visual com a paisagem, o uso de materiais sem revestimento algum – de modo a explorar suas texturas naturais –, assim como uma dominância horizontal em suas composições, o aproximaria da linguagem orgânica que tinha no americano Frank Lloyd Wright o seu maior expoente. Bernardes criou uma arquitetura própria, concomitantemente orgânica e racional; mesclando posturas díspares, ajudou a descaracterizar e tornar ineficaz tal divisão simplista para o entendimento da produção arquitetônica”.*²⁸

A experimentação quanto aos materiais e quanto às formas é uma marca da originalidade na obra de Sergio Bernardes. Entretanto, a continuidade expressiva de seus projetos, marcada por propostas ousadas e inovadoras, fruto de uma constante experimentação, não pode ser analisada sem levar em conta os artifícios utilizados para provocar os sentidos dos usuários. Bernardes concebia o espaço arquitetônico acreditando que esse era uma realidade da experiência sensorial do homem. O observador tomava essa consciência ao se movimentar, utilizando principalmente o sentido da visão, mas também o tato e até mesmo a audição.

Segundo Ana Luiza Nobre:

*“Sergio Bernardes investiu como poucos entre nós na pesquisa e no estabelecimento de uma rigorosa metodologia a ser aplicada ao processo projetual. E na medida em que acompanhou e vivenciou os avanços da Ciência e o alargamento da cultura de massa foi deixando para trás a postura de fundo nacionalista pela qual a arquitetura moderna brasileira num primeiro momento se fez reconhecer”.*²⁹

Ainda segundo Cavalcanti:

“Outro ponto singulariza Bernardes em relação a seus antecessores brasileiros: a

28 CAVALCANTI, Lauro. *A importância de Sérgio Bernardes*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_00.asp (acesso 29/01/2010).

29 NOBRE, Ana Luiza. *Sérgio Bernardes: a subversão do possível*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/ac/ac009/ac009_2.asp (acesso 29/01/2010).

*implantação do estilo moderno em nosso país teve, sobretudo pela participação de Lucio Costa, a singularidade de estabelecer uma dialética entre as construções pretéritas e a criação de formas revolucionárias para o futuro. Quando Bernardes começa a atuar com maior vigor, essa ligação já estava feita e a arquitetura moderna havia se estabelecido como um estágio evolutivo da produção cultural. Os vetores apontavam apenas para frente e na direção da busca de soluções inovadoras. Sérgio Bernardes funda, então, uma linguagem específica e inconfundível que, sem descartar o concreto armado, explora as potencialidades de estruturas metálicas; em algumas composições antecipa uma linguagem que acentuava as sensações estéticas de peso estrutural. A obra de Bernardes sensibilizou importantes críticos internacionais e dificultou a homogeneização redutora que se tinha a respeito de uma escola carioca na qual preponderariam atributos de leveza e linhas sinuosas”.*³⁰

Ao contrário de muitos contemporâneos, Bernardes não se restringiu às estruturas de concreto. Também projetou em madeira e aço, experimentou pedras, plásticos, vidro e cerâmica, incorporando até mesmo neblinas, cortinas d’água, reflexos, sons e odores em seus projetos. Seu vocabulário arquitetônico é muito rico e sempre usado em doses controladas.

Por causa de sua postura experimental, torna-se difícil incluir Bernardes em determinada corrente ou grupo, ou mesmo definir seu estilo, que, no sentido estético, é ausente. A cada projeto ele procura livrar-se dos preconceitos, convenções e costumes, enfrentando a tarefa como um desafio inédito. Se for necessário, ele reinventa a arquitetura. A obra de Bernardes é, assim como os seus projetos, cheia de surpresas.

De acordo com Roberto Segre:

*“Bernardes se caracterizou por três componentes essenciais que estabelecem a continuidade expressiva de sua obra: a forte presença da natureza; o emprego dos materiais locais; a utilização da tecnologia avançada. A originalidade de suas primeiras residências radica na flexibilidade das plantas adaptadas às alternativas topográficas do terreno; a continuidade espacial e a diferenciação luminica e atmosférica dos ambientes interiores, e a articulação entre materiais tradicionais – tijolo, pedra, madeira –, e leves estruturas metálicas sustentando as originais telhas de cimento amianto, desenhadas por ele. Frente às duras formas de concreto aparente da Escola Paulista e dos estilemas formais de Niemeyer, Bernardes significou no início dos anos sessenta a abertura de um caminho “regionalista” e “tecnológico”, em parte influenciado pela presença no Brasil de Bruno Zevi, quando este demonstrou a validade da arquitetura “orgânica” criticando duramente os epígonos do Racionalismo e o expansivo International Style”.*³¹

30 CAVALCANTI, Lauro. *A importância de Sérgio Bernardes*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_00.asp (acesso 29/01/2010).

31 SEGRE, Roberto. *Sérgio Bernardes (1919-2002). Entre o regionalismo e o high tech*. Disponível na internet

O pavilhão de Bruxelas era um exemplo típico da maneira de Bernardes pensar arquitetura: sem preconceitos sobre material, construção ou forma, ele procura soluções criativas e simples, que, na sua visão, são consequência direta das características do lugar e dos requerimentos do programa.

No caso do Pavilhão Brasileiro, a questão tecnológica torna-se evidente na aplicação do sistema de cobertura dessa obra. Sua elaboração técnica requisitou uma equipe específica de engenheiros.

Foram construídas treliças metálicas entre as torres para sustentar uma rede de cabos e vigas. Um cabo de aço percorreu o pavilhão no sentido longitudinal a cada dois metros. O sentido transversal foi coberto por vigas em forma de “T”, com uma distância de um metro entre elas, dispostas sobre os cabos e sustentando os painéis da cobertura. A cobertura³² foi composta por três camadas: painéis de plástico “Eucatex”, uma camada de três centímetros de concreto e uma camada impermeável de “Cocoom”.

Nessa construção as pressões maiores estavam nas torres e treliças transversais, que tinham de guiar o peso da cobertura (85 toneladas) dos cabos para as fundações. Na elaboração do projeto, as lajes receberam o suporte de quatro pilares reforçados e de cabos de aço (33 mm), estirados entre a treliça e âncoras de concreto fincadas no chão, como os tirantes de uma barraca.

A cobertura foi erguida seguindo uma sequência, indicada numa lista de instruções (‘programa de execução’) no desenho técnico. Após a fundação e construção das torres, foram montadas as treliças metálicas com os pilares por baixo. Depois vieram os cabos, o anel em volta do pluvium, reforços contra os ventos e os cabos de ancoragem. Os cabos tinham de ser ajustados, conforme indicado no projeto, antes da colocação das peças de rigidez e as placas de plásticos da cobertura. A concretagem foi realizada em duas etapas. Primeiro no meio, excluindo a parte em volta do pluvium. Depois do ajuste final dos cabos e da forma da cobertura, a concretagem foi completada. E, finalmente, a montagem do acabamento e o enchimento do balão.

Como mencionamos anteriormente, não podemos esquecer nesse caso específico a influência

via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq026/arq026_00.asp (acesso 29/01/2010).

32 A técnica da cobertura estruturada por cabos de aço foi utilizada por Bernardes pela primeira vez no projeto do Pavilhão da CSN, no Parque do Ibirapuera em 1954, onde a estrutura dos cabos de aço atravessava o pavilhão no sentido longitudinal da construção, que estava presa em diferentes ângulos na margem térrea do riacho junto à edificação. A curva dos cabos completava perfeitamente a curva das vigas de apoio do pavilhão.

de Frei Otto³³. Reconhecido pelo seu extenso trabalho de pesquisa formal e funcional sobre as potencialidades das estruturas tensionadas, realizou inúmeras obras datadas entre o final da década de 1950 e durante os anos de 1960 e 1970. Em 1964 Frei Otto cria o Instituto de Estruturas Leves, e pouco mais tarde, em 1972, emprega o mesmo raciocínio na construção da sede dos Jogos Olímpicos de Munique.

No primeiro evento do *Brazilian Symposium On Tension Structures*, realizado em 2002 na FAU-USP, a presença de Frei Otto foi fundamental. O arquiteto mencionou algumas obras pioneiras no Brasil que seguiam o sistema de tensoestruturas e o Pavilhão do Brasil na Expo'58 figurava entre elas.

Segundo Yopanan Rebello:

*“Coberturas leves construindo superfícies com formas simples, orgânicas, nos remetem às lonas dos espaços itinerantes, temporários, como as variadas tendas conhecidas ao longo da história. Conceitualmente as coberturas de lonas são membranas, um tipo de lâmina. (...) sistemas estruturais que usam a lâmina como elemento geométrico em obras permanentes. Frei Otto, Kenzo Tange, Feliz Candela são autores de obras que tem em comum mínimas superfícies em coberturas leves vencendo grandes vãos com formas de geometria complexa e natureza simples”.*³⁴

O conceito de lâmina pode estar associado a três diferentes elementos estruturais: a membrana, a placa e a casca.

A membrana é definida como uma lâmina que possui espessura tão pequena a ponto de não apresentar rigidez suficiente à flexão, não se opondo conseqüentemente às dobras. Porém, é bastante indicada para os trabalhos de esforços à tração simples, oferecendo boa resistência ao ser esticada.

A placa, com uma espessura superior à das membranas, admite tanto os esforços de tração como de compressão simples e momento fletor, apresentando resistência apenas na dobra. Seria um sistema mais versátil por assegurar, na maioria dos casos, uma melhor resistência às solicitações estruturais.

33 Frei Otto nasceu em 1925 em Siegmarsdorf, na Alemanha. A partir da observação da facilidade com que as penas dos pássaros permaneciam em voo por muito tempo, sendo levadas a distâncias muito grandes, Frei Otto começou a se interessar em construir planadores. Os engenhos aéreos e os balões a gás exerceram grande influência em sua arquitetura. (OTTO, Frei. RASCH, Bodo. *Finding Form: Towards the Architecture of the Minimal*. Stuttgart: Axel Menges, Dec., 1996).

34 REBELLO, Yopanan; BORGEA, Marta; LOPES, MArcos, João. *Lâminas: potencialidades de uma geometria*. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 82, p.47-50. fev-mar, 1999.

A casca, por fim, combina as características da membrana e da placa, possuindo pequena espessura e, ao mesmo tempo, resistência à flexão, como no caso das placas.

O maior problema da membrana estaria na ausência de rigidez à flexão, mudando de forma a cada ação externa. Logo, justifica-se a escolha de Sérgio Bernardes para o Pavilhão Brasileiro de Bruxelas, o sistema da casca como estrutura de cobertura para o edifício que, conseqüentemente, suportaria a ação de ventos e outros tipos de esforços externos.

Dessa forma, o generoso espaço interno da construção pode ser realizado com o auxílio do sistema estrutural de cabos tensores de aço fixados em quatro apoios metálicos junto às extremidades do pavilhão, suprimindo a necessidade de possíveis apoios internos. O Pavilhão Brasileiro seguiu o seu propósito aliado às finalidades de conclusão rápida e facilidade de flexibilização das áreas internas com painéis e divisórias baixas.

Numa análise dos cinco projetos com coberturas suspensas na Expo, Renate Prince e Richard Hobin escreveram em *The Architectural Review* que as torres do pavilhão brasileiro pareciam leves demais para suportar o peso da cobertura, o que efetivamente não fizeram³⁵. Concluíram que a construção foi submetida à estética do projeto. Polemizaram o fato de que as treliças metálicas não eram realmente sustentadas pelas torres, mas sim ‘secretamente’ apoiadas sobre pilares. A solução ‘barroca’ – que não funcionava como parecia – aparentemente os decepcionou, mesmo impressionados com a facilidade de Bernardes em construir um vão tão grandioso.

A postura de Prince e Hobin é talvez característica do racionalismo: a tecnologia deveria sempre ser ‘legível’ à primeira vista e ‘honesta’. Bernardes pelo jeito não sentiu a necessidade de mostrar que sabia construir uma cobertura suspensa. Ele usou sua capacidade técnica para alcançar um fim mais elevado: um espaço espetacular, transparência, enormes vãos, economia de custo e a sensação de leveza. Caso as torres pudessem ter sido dispensáveis do ponto de visto construtivo, arquitetonicamente tinham um papel muito importante. Definiram os espaços livremente divididos no interior e no exterior do pavilhão e tornaram relativas as leis da gravidade: a imensa cobertura parecia flutuar no céu, contida apenas por torres delgadas e um balão que ficava balançando no ar.

35 'It seems that the designers of this pavillion had some preconceived idea of a light and elegant structure – a thin membrane between four thin pyloons – but they have chosen a structural form where stability is directly dependent on weight. Faced with this dilemma, the designers have chosen to “express” a make-believe structure and to disguise the actual (e.g. the main) columns, which appear to do no more than hold up the decorative screens, are heavily plated on the inside and actually carry four-fifth of the load of the roofs, whereas the four ‘main’ pylons could probably be omitted all together.’ (PRINCE, Renate; HOBIN, Richard. ‘The hanging roof’, in: *The Architectural Review* 124 (1958) 739, 132-136).

3.2.2. Pavilhão Philips – Le Poème Électronique

Autores: Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis, Ph. Agostini, J. Petit

Para o seu pavilhão na Exposição de Bruxelas, a Philips designa dois arquitetos para o desenvolvimento do pavilhão: Rietveld, responsável pelo exterior, e Le Corbusier, para o interior.

No entanto, Le Corbusier deixa bem clara a participação de Rietveld:

*“Não farei uma fachada para a Philips, mas um poema eletrônico. Tudo acontecerá no interior: som, luz, cor, ritmo. Talvez um andaime seja o único aspecto exterior do pavilhão”.*³⁶

Essa obra de arte integra na arquitetura as propriedades de cor, som, luz e música. Trata-se de um espetáculo de experiências sensoriais diretas com o espectador. Uma entrada e uma saída, remetendo a um grande “estômago”, pelas quais as pessoas vivenciam um processo de digestão de 480 segundos: o *Poème Électronique*.

Um verdadeiro bombardeio de cor, vozes e imagens, através de um sofisticado equipamento técnico, envolvido por concreto. É construída uma tenda apache com lajes arqueadas de concreto pré-fabricado de cinco centímetros de espessura, esticadas por uma fina rede de cabos que alinham os parabolóides hiperbólicos.

Para sua montagem foram necessários complexos andaimes no interior do pavilhão para a instalação das placas e, posteriormente, desde o exterior, para a colocação da malha esticada.

Este pavilhão foi um dos primeiros e mais significativos exemplos da colaboração entre Música Eletrônica/Eletoacústica e Arquitetura, que encontramos nas obras do compositor grego Iannis Xenakis e do compositor francês Edgar Varèse. Em várias peças desses compositores - especialmente no *Poème Électronique* (1958) e *Concret PH* (1958) - ambas escritas para serem executadas no Pavilhão da Philips por ocasião da Feira Mundial de Bruxelas de 1958 - evidencia-se a preocupação de se colocar em destaque a dimensão espacial como um dos parâmetros musicais a serem trabalhados juntamente com o ritmo, a dinâmica, o timbre e a altura.

Iannis Xenakis amplia tanto a extensão quanto a base estrutural das composições para fita magnética, ao observar as estritas limitações das fontes materiais sonoras em sua peça *Concret PH*. O compositor utiliza como única fonte sonora sons oriundos de uma usina de beneficiamento

³⁶ PETIT, Jean. *Le Poème Électronique*. Paris, 1958.

de carvão, aplicando princípios matemáticos e arquitetônicos, redundando em lentas alterações na densidade das massas sonoras e criando grandes fluxos de curvas frequenciais (ou seja, faz uma referência direta ao significado das letras “PH” - parabolóide hiperbólica) referidas no título da composição.

Este trabalho de Xenakis demonstra claramente um outro aspecto da Música Eletrônica/Eletoacústica que assumiu uma grande importância: a dimensão espacial da composição e execução musicais. Mesmo não sendo uma prática inédita no campo da música, o controle aproximado do volume relativo de vários alto-falantes delegou aos compositores de Música Eletrônica liberdade, sutileza e poder sem precedentes para a criação de estruturas sônicas em três dimensões.

A peça para fita magnética *Poème électronique*, de Edgar Varèse por sua vez, e muito embora utilize uma extensa gama de sons como material básico, apresenta também um conciso senso de estrutura, de ‘som organizado’, como a qualificou o próprio compositor, o que a caracteriza como sendo muito mais do que uma simples *collage* de sons.

No caso do Pavilhão da Philips, foram instalados 350 alto-falantes individuais e, tendo sido o edifício projetado por Le Corbusier e Xenakis, possibilitou uma relação íntima entre música e espaço arquitetônico. O uso de alto-falantes posicionados em volta da audiência e o uso intensivo de efeitos em estéreo nas gravações é frequentemente essencial para a compreensão das intenções dos compositores de Música Eletrônica. Um som relativamente insignificante pode assumir uma grande força e mistério quando vivenciado em um espaço projetado tridimensionalmente para a sua execução, uma lição já assimilada há muito tempo pelos construtores de templos e catedrais.

Figura 07: Croqui da proposta de Le Corbusier para o Pavilhão Philips de 1958.
Fonte: Disponível na internet via <http://www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html> (acesso 31/01/2010).

Figura 08: Planta do Pavilhão Philips. Fonte: PUENTE, 2000, p. 136.

Figura 09: Corte do Pavilhão Philips. Fonte: PUENTE, 2000, p. 137.

Figura 10: Estudo das parabolóides em função das partituras. Fonte: Disponível na internet via <http://www.building.co.uk/Pictures/436xAny/y/q/a/07news15pavillion.jpg> (acesso 31/01/2010).

Figura 11: Construção do Pavilhão Philips. Fonte: Disponível na internet via <http://www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html> (acesso 31/01/2010).

Figura 12: Construção do Pavilhão Philips. Fonte: PUENTE, 2000, p.139.

Figura 13: Pavilhão Philips de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.building.co.uk/Pictures/436xAny/y/q/a/07news15pavillion.jpg> (acesso 31/01/2010).

Figura 14: Pavilhão Philips de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.arquitectura.pt/forum/f11/bruxelas-pavilh-philips-le-corbusier-1958-a-1530.html> (acesso 31/01/2010).

3.2.3. Pavilhão da Espanha

Autores: José Antonio Corrales e Ramón Vázquez Molezún

Ao contrário do pavilhão de Le Corbusier, a intervenção de Corrales e Molezun foi uma obra mais discreta, entretanto estava em plena sintonia com o tema da exposição. A discrição e a moderação nortearam o projeto. Os arquitetos ganharam o Primeiro Prêmio na Exposição Universal de Bruxelas e o pavilhão foi considerado um dos melhores edifícios da arquitetura espanhola do século XX.

Corrales e Molezún ganharam os dois concursos para a representação espanhola em Bruxelas; um para o pavilhão e outro para a montagem expositiva do interior. Em um solar arborizado de contorno irregular entre as avenidas de Europe e Trembles do Parque Heisel, com diferenças de cota de até seis metros, o pavilhão deveria conservar a vegetação existente.

No júri estavam, entre outros, Luis Feduchi e Jaroslav Pelikan, que convenceram o restante do grupo a tomar uma decisão unânime a favor da dupla de arquitetos. O relatório escrito pelo capitão Daimiel veio dizer que “a extraordinária qualidade do projeto, com originalidade total, teve uma espacialidade, um tratamento de iluminação e organização estrutural e construtiva estritamente moderna e enraizada na melhor tradição espanhola”.

As próprias bases do concurso indicavam que a localização do pavilhão seria numa área difícil, e que para tanto, o pavilhão deveria adaptar-se facilmente ao terreno, podendo ser transportável, desmontável e recuperável.

A equipe vencedora propôs a utilização de uma única peça, um hexágono metálico, que se repete formando uma malha imprecisa que soluciona os problemas de iluminação, adaptando-se ao seu desnível e respeitando a arborização e a irregularidade do entorno.

De acordo com os jurados, a proposta era “inteligente, clara, legível, inovadora, versátil, consistente, e se sobressaía porque brilhava mais do que um belo objeto, mas como uma ótima ideia”.

O terreno é preparado com pequenas fundações que suportarão o bosque de pilares. É proporcionada uma maneira de ocupação, através de uma cobertura transportável e adaptável. O fechamento vertical do contorno escalonado é feito por paredes de tijolo aparente que alternam panos de vidro com esquadrias de alumínio.

A construção é entendida num contexto de modulação e flexibilidade, onde cada elemento é destacável e pode ser montado rapidamente de acordo com as exigências funcionais de cada momento. Isto torna-se o velho sonho de uma arquitetura onde o todo e as partes menores estão intimamente ligados e totalmente interdependentes.

As peças podiam ser organizadas em uma grade hexagonal com total liberdade, e era fácil movê-las na altura para mudar o comprimento das colunas que apoiava os guarda-sóis. Com essas peças, o edifício poderia acomodar em diferentes níveis do terreno, permitindo a existência de algumas árvores dentro do pavilhão.

A cobertura transparente deságua em cada um dos guarda-sóis, utilizando o pilar oco como calha, em um espaço luminoso, algo entre uma estufa e um galpão industrial. Toda a montagem interior reconstrói a base das vertentes através das plataformas e expositores hexagonais em diferentes níveis.

A obra de Corrales e Molezún teve muito mais repercussão internacionalmente do que na própria Espanha. Apesar disso, foi o único pavilhão a ser desmontado e transferido para o seu país de origem. Decidiu-se instalar na Casa de Campo, no Parque El Retiro em Madri, entretanto encontra-se completamente abandonado.

Figura 15: Maquete do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> (acesso 31/01/2010).

Figura 16: Detalhe do sistema estrutural do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> (acesso 31/01/2010).

Figura 17: Corte transversal do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 142.

Figura 18: Corte longitudinal do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 142.

Figura 19: Interior do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 143.

Figura 20: Interior do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 143.

Figura 21: Interior do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.meipi.org/meipimatic/suultimavoluntad/images/entry/php> (acesso 31/01/2010).

Figura 22: Interior do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: Disponível na internet via www.elmundo.es/.../05/18/madrid/1179490276.html (acesso 31/01/2010).

Figura 23: Vista externa do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: Disponível na internet via www.elmundo.es/.../05/18/madrid/1179490276.html (acesso 31/01/2010).

Figura 24: Vista externa do Pavilhão da Espanha de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 141.

3.2.4. Pavilhão da Noruega

Autor: Sverre Fehn

Em 1956, Sverre Fehn ganhou o concurso para a construção do pavilhão da Noruega na Exposição Universal de Bruxelas. A construção parte do mesmo perímetro do solar que, conjugado a outros pavilhões, possui uma única fachada sobre um pódio escalonado para a *Avenue des Nations*.

O pavilhão é totalmente construído com materiais pré-fabricados provenientes da Noruega. As paredes de fechamento de concreto armado foram enviadas por navio e serviram de contentores das embalagens do próprio material de exposição, abrindo-se para a montagem.

A estrutura da cobertura foi feita com vigas de madeira laminada de 37 metros de comprimento sobre as quais se apoiava uma segunda ordem estrutural, que avançava sobre a fachada principal em uma marquise.

Como cobertura foi utilizado um material plástico translúcido (Marolux), para suavizar a iluminação no interior. A parede perimetral, como pátio corrido, fecha-se à avenida através de três pequenas salas cobertas por uma membrana translúcida de Cocoon.

O fechamento com grandes painéis deslizantes de vidro permite diversas entradas e saídas pelos espaços internos e externos de exposição. Os apoios em cruz de plexiglás amenizam a sua presença, sem projetar sombras, para deixar o maior espaço livre possível.

Em entrevista a revista *Abitare*³⁷, Sverre Fehn afirma a influência de Mies van der Rohe nessa obra:

“Isso foi, naturalmente, inspirado por Mies. Ele fez belos desenhos em que ele foi muito sensível onde o telhado encontra a plataforma. Ele não tenta trazer a luz do céu. Ele não faz buracos no telhado. Ele regulamentou a luz nas salas de outras formas fantásticas. (...) O próprio objeto luta para conviver com a natureza e também com a cultura”.

37 OBRIST, Hans Ulrich. *Abitare*, Itália, 2001. Disponível na internet via <http://www.abitare.it/featured/omaggio-a-verre-fehn> (acesso 23/01/2010).

Figura 25: Maquete do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 146.

Figura 26: Planta do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 146.

Figura 27: Cortes do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 147.

Figura 28: Pavilhão da Noruega de 1958.
Fonte: PUENTE, 2000, p. 144.

Figura 29: Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.norway.org/NR/rdonlyres/nordiskpavilion391.jpg.html> (acesso 31/01/2010).

Figura 30: Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.norway.org/NR/rdonlyres/nordiskpavilion391.jpg.html> (acesso 31/01/2010).

Figura 31: Interior do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 146.

Figura 32: Interior do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: PUENTE, 2000, p. 146.

Figura 33: Interior do Pavilhão da Noruega de 1958. Fonte: Disponível na internet via <http://www.worldarchitecture.org/world-buildings/world-buildings-detail.asp?position=detail&country=Belgium&no=705> (acesso 31/01/2010).

3.3. A Exposição Universal de Osaka de 1970

3.3.1. O Pavilhão Brasileiro de 1970: o Brasil “paulista”

O Pavilhão Brasileiro de Osaka emergiu de uma visão histórica da arquitetura brasileira, através da qual interpretou os estudos e conhecimentos em torno das obras de Lúcio Costa, de Artigas e tantos outros que fizeram parte do amplo e diferenciado quadro de arquitetos e artistas contemporâneos nacionais.

O edifício não foi pensado como uma construção encerrada em si, e sim, como um abrigo a céu aberto, dentro de um pensamento “livre” e “descompromissado” advindo das arquiteturas passadas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, com um caráter brasileiro “convitativo”. Seria, igualmente, uma forma humanística de entendimento, compatível com as aspirações que informavam o tema da exposição japonesa: Progresso e Harmonia.

Dentre os pavilhões destacados na Feira de Osaka estiveram presentes os pavilhões da Suécia, México, Estados Unidos, França e Alemanha.

O Pavilhão Brasileiro, que foi um dos poucos pavilhões da feira a serem construídos inteiramente em concreto armado e concreto protendido, ocupava uma área de aproximadamente 1.500 metros quadrados, cujos quatro apoios estariam dispostos a partir de um vão livre de 30 metros além dos balanços de 20 metros em cada extremidade. Considerando a efemeridade do evento, muitos pavilhões seguiram o destino de construções infláveis e geodésicas de tecnologia avançada.

Entretanto, o Pavilhão Brasileiro seguiu outros rumos dentro da ideia de representação nacional, em termos construtivos e tecnológicos dentro da gama de materiais oriundos da construção brasileira. Foi considerado um projeto audacioso cujo vão livre constituiria em seu mais claro indício: o predomínio do homem sobre a técnica. Deste modo, o cálculo estrutural foi habilmente estudado em equipe com o engenheiro Siguer Mitsutani, da Escola politécnica de São Paulo. O cuidado na previsão de articulações com aparelhos de apoio especiais do tipo molas amortecedoras para possíveis abalos sísmicos, também entre a laje rígida e os pilares de apoio, esteve bastante presente na abordagem da execução do projeto do pavilhão. Assim o Pavilhão Brasileiro de Osaka representou uma superação na eficácia tecnológica de um país ainda em desenvolvimento dotado de coragem e criatividade.

Maria Alice Junqueira Bastos considera que o Pavilhão Brasileiro de Osaka faz parte de uma série de obras que alteraram a expressão formal da arquitetura após a construção de Brasília. Segundo a autora:

*“A construção de Brasília coincidiu com um momento de alteração na expressão arquitetônica nacional. É corrente a ideia que até a construção de Brasília, foi predominante a escola carioca, cuja arquitetura, em termos formais, se caracterizou pela leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protetores solares, integração das artes com o emprego de murais cerâmicos e esculturas. Enfim, a arquitetura que havia angariado grande prestígio no segundo pós-guerra europeu, vinculada principalmente ao grupo carioca formado por Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, M. M. Roberto, Jorge Moreira, Lúcio Costa, entre outros. O pós-Brasília se associa ao emprego do concreto aparente, à proeza estrutural dos grandes vãos e balanços, à ideia da estrutura como definidora da forma e à mudança do centro difusor da arquitetura do Rio de Janeiro para São Paulo, que na década de 1960 passou a sediar as pesquisas arquitetônicas mais interessantes.”*³⁸

A arquitetura paulista gerou uma linguagem própria em meados da década de 1950, influenciada pelo brutalismo, movimento surgido nessa mesma década na Europa, que caracterizava-se pela “composição contundente da estrutura do edifício, a valorização dos materiais por suas qualidades inerentes e a expressão de cada um dos elementos técnicos”³⁹.

No Brasil, a expressividade do concreto bruto empregado nas obras da escola paulista se caracterizou por uma radicalidade. A ideologia de um novo homem e de uma nova sociedade que poderia ser transformada pela arquitetura teve como seu maior seguidor o arquiteto Vilanova Artigas, que estabeleceu uma linguagem paulista.

Essa linguagem foi perseguida por alguns discípulos dessa arquitetura brutalista, sendo Paulo Mendes da Rocha um dos integrantes da vanguarda paulista. O projeto do Pavilhão de Osaka é um claro exemplo dessa corrente:

*“O edifício (...) se presta a esse discurso ideológico, próprio da arquitetura paulista, herdeira das formulações de Artigas: o despojamento e o grande vão simbólicos da integração social; virtuosismo no emprego da tecnologia, mostrando o compromisso da arquitetura com o desenvolvimento tecnológico e consequente emancipação tecnológica e cultural do país; a continuidade do piso do térreo mostrando a ausência de barreiras entre interior e exterior, entre público e privado.”*⁴⁰

38 BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 2003, p.5.

39 MONTANER, Joseph Maria. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de La Segunda Mitad del Siglo XX*, Barcelona, GG, 1993, p.73.

40 BASTOS, 2003, p.20.

Ao atribuir à laje suspensa projetada na simbólica função de proporcionar sombra e abrigo sobre o solo existente de Osaka, consolidava-se uma nova natureza, agora, transformada pelo homem. Para isso, todo o espaço interior do edifício foi inserido no subsolo, subdividindo-se em auditório, sala de exposições, administração e serviços.

No térreo estavam localizados os quatro pontos de apoio. Assim, a assimetria da cobertura sobre o terreno evocava uma similar fatia na área descoberta. A menor parcela abrigava os serviços e outras atividades de menor importância.

No subsolo a ocupação era plena e a área de exposições estava em concordância direta com a rampa, localizada no centro das duas subdivisões, destinadas a área de administração, sanitários, auditório e restaurante. A outra estava ocupada pelo Itamaraty que possuía um acesso independente.

O empenho dos arquitetos e artistas brasileiros em “ir além do necessário” foi também uma certa forma de apresentar suas possibilidades adensadas na história da arquitetura brasileira, que esperava apenas por oportunidades para mostrá-las internacionalmente.

A Revista Acrópole publica um artigo em 1969 com algumas descrições complementares do edifício que estava sendo construído:

*“A Feira Internacional de Osaka é um encontro de grande significado humanístico; um projeto para o mundo em que vivemos. O Pavilhão do Brasil une a Praça da Amizade com o Grande Parque, num gesto de confraternização, onde mostrará o trabalho de seu povo como contribuição para esse projeto. É aberto para os pavilhões vizinhos – Checoslováquia e Etiópia. O chão será o mesmo de Osaka. (...) Uma sombra como a das árvores cobre parte do recinto. Chão de estrelas. O piso terá ondulações suaves como as ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente”.*⁴¹

O pavilhão também refletia, em parte, o processo de uma arquitetura recém saída de um contexto ditatorial⁴², onde o medo e o terror perseguiam de forma paradoxal uma arquitetura verdadeiramente social-comunitária, onde por um lado se via dura e resistente através do volume sólido e pesado e, no entanto, se encontrava serena e livre de barreiras sobre o solo acolhido.

41 MOTTA, Flávio. *Arquitetura brasileira para a Expo '70*. Acrópole, São Paulo, ano 31, n.372, p.25-31, abr. 1970. p.15.

42 Vale lembrar que o arquiteto Paulo Mendes da Rocha havia sido cassado pelo AI-5em 1968, juntamente com João Vilanova Artigas e Jon Maitre-Jean. Foram afastados da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sendo proibidos de lecionar.

De acordo com Paulo Mendes da Rocha, o Pavilhão Brasileiro de Osaka foi o único projeto idealizado como arquitetura de representação, comparando com os demais edifícios da Feira. Exibiu de certo modo, um caráter simbólico onde a arquitetura do pavilhão se propôs a algo a mais; estabeleceu uma relação íntima e ao mesmo tempo universal entre a cultura e a natureza. A obra demonstrava, assim, uma modernidade conciliadora entre tradição e história intrínseca a uma “teatralidade ambiental”.⁴³

O discurso sobre o espaço como nexo entre “experiência” e o “conhecimento”, “tradição” e “contemporaneidade”, entretanto, não pretendia ser uma narrativa, nem tampouco uma metáfora, mas sim uma reflexão sobre os encontros do reconhecimento social.

O Pavilhão de Osaka foi um campo de possibilidades; um projeto que despertou novos olhares. Depositou como proposta o repensar crítico da própria arquitetura como arte e técnica junto a ética. Definiu um novo discurso sobre a valorização da liberdade criativa, dentro do tema proposto pela Expo.

O autor Jacques Derrida ressalta que a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha seria:

“(...) exemplar por sua autonomia e singularidade com que se inscreve na paisagem do universal, dimensões que, reveladas simultaneamente, na mesma complexidade imaginativa, constitui a novidade, a antiguidade de cada obra, tal que cada vez o exemplar do exemplo é único”.⁴⁴

A construção pode ser compreendida por diferentes ângulos, onde a intervenção do homem se opõe ao que se identifica como natural, o que define novos parâmetros de relação do homem junto ao seu habitat. As cidades não devem deixar de evoluir e acompanhar as necessidades da humanidade. O natural vem a ser visto como paisagem infinita que permanece de certa forma, referencial.

O pavilhão de Osaka demonstrava uma legítima clareza no espaço criado pela construção. Os pilares em arco, elementos pelos quais os arquitetos tiravam partido na resolução dos problemas construtivos, puderam superar o vencimento de grandes vãos e até mesmo o balanço prolongado com o auxílio conjunto da laje nervurada, que também, por sua vez, seria exposta integralmente como estrutura aparente.

Podemos dizer que os arcos junto a uma das grandes vigas da cobertura do pavilhão brasileiro

⁴³ O termo *teatralidade ambiental* é utilizado por Montaner (1996) para descrever a convivência do pavilhão com o espaço criado pela sua inserção no terreno, não no sentido de falsidade ou simulação.

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *El outro cabo, outra mirada sobre la época*. Múrcia: Colégio Oficial de Arquitectos e Técnicos, Livraria Terba / Caja Múrcia, 1994.

não estariam tanto para afirmar uma função estética e sim estrutural. Os arcos, de maneira geral, desempenharam, durante séculos, a demonstração do penoso esforço da humanidade em dominar a natureza e garantir a estabilidade das construções.

Para Montaner:

*“Na paisagem contínua, de profundidade infinita, o pilar estabelece uma ordem consecutiva – a cidade como anti-natureza, a referência humana como valor de lugar - encontro – e como valor de marco – escala. O pilar, mais que a laje, se opõe a naturalidade da superfície, e se define pela sua artificialidade duas vezes confirmada, expõe sua dimensão objetual e dissonante, enumerando, no interior dos arcos, um espaço de vocação humana que se irradia nas quatro direções cartesianas”.*⁴⁵

Ainda de acordo com Montaner, a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha fez pensar a arquitetura moderna brasileira através de uma outra modernidade, como um horizonte. Também a singularidade com que se configuram os espaços de sua arquitetura, segundo Montaner, contém a expressão máxima de Brasília – sua demarcada horizontalidade, seus espaços abertos, a sociabilidade, sua proximidade à natureza, sua vocação inventiva, a simplicidade de meios com que o projeto soluciona a complexidade de um programa. A dimensão desta temática é vista como reveladora do caráter da configuração arquitetônica e a importância da arquitetura estaria basicamente acentuada no traçado da cidade.

O pavimento térreo do pavilhão apresenta-se desimpedido de contenções das áreas técnicas colocadas estrategicamente no sub-solo. O espaço transforma-se pelo desenho em praça-parque entre a Praça da Amizade e o Grande Parque, o que promove a continuidade do solo prolongando o piso de asfalto dos arruamentos da Expo. A área plana entre os três morros desenhados como perfis de relevo e que somados ao duplo arco sustentam a cobertura, recebe ao pé deste, o nome de Praça do Café, alusão dupla ao encontro para o compartilhar da existência, “ponto de parada e reunião”.

Para Mendes da Rocha, como posteriormente realizado no MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), a esplanada externa seria uma espécie de ágora arendtiana que pressupõe “a existência de um ser urbano que vive na confiança, vive na esperança, na solidariedade do outro...”, a existência de um cidadão que encontra identidade na diversidade, na pluralidade encontra o comum, pois “... no ponto de vista da solidariedade e da consciência, somos todos iguais”⁴⁶.

⁴⁵ MONTANER, 1996. p.10.

⁴⁶ ROCHA, Paulo Mendes da. *Exercício da Modernidade* (depoimento a José Wolf). AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 1986. n. 2, p. 26-31.

Se a “praça parque” do pavilhão era o lugar de encontro de pluralidade cultural, palco de ações e palavras em busca do comum da humanidade, ela também era o local de exposições e teatro ao ar livre. O centro cultural e o teatro, vistos como lugares públicos, propiciavam o argumento e a comunicação de entrosamento dos visitantes. Segundo o arquiteto, o Pavilhão Brasileiro significaria integralmente, uma nova manifestação na ideia de modernidade.

A arquitetura que se construiu sobre o território coberto, por meio de uma laje-abrigo destinada a conter os espaços componentes do que seria o Pavilhão Brasileiro criou a possibilidade de outras leituras e singularidades. Podemos afirmar que não eram mais os pilares que transferiam as cargas ao chão. Três desses pilares, pela leitura de Motta, oscilavam entre o “natural” de uma paisagem dada e o “mental” dos perfis milimetricamente controlados pelo rigor da apropriação construtiva tecnológica. Configurava-se em elevações de terra que alcançavam a horizontalidade da cobertura, transformando o que seriam os pilares sem estacas de fundação.⁴⁷

Somando-se a estabilidade dos três apoios do relevo, o quarto apoio formado por dois arcos cruzados, originalmente simbólicos, participava da esplanada horizontal com a função formal de promover o encontro. Os arcos desempenhavam e participavam de um espaço de convivência, muito mais que a função do apoio e distribuição de cargas no solo. Segundo Sperling, o quarto apoio transformara-se em outros quatro:

*“(...) condensa em si a referência histórica de ser um dos elementos construtivos primordiais participantes do esforço da humanidade em vencer a natureza – sendo o único elemento vertical que marca categoricamente a urbanização na paisagem onde está inserido.”*⁴⁸

A obra de Paulo Mendes da Rocha não se tratava de criar uma arquitetura itinerante ou correspondente a uma “estética de exposições”. Não se tratava de medir a durabilidade do material ou da construção do pavilhão dentro dos limites do calendário da Expo’70. Preocupou-se, muito mais em revelar um obstinado esforço de comunicação com uma arquitetura que, produzira sim dentro de um panorama brasileiro, através da qual se tornava possível também em Osaka, uma aproximação humana ao lado oriental e outros povos. E, como arte assim se colocou.

Segundo Ricoeur:

“Embora sendo um progresso de humanidade, o fenômeno da universalização constitui-se ao mesmo tempo numa espécie de destruição sutil, não apenas de culturas tradicionais,

⁴⁷ MOTTA, 1970, p.25.

⁴⁸ SPERLING, David. *Arquitetura como discurso*. O Pavilhão Brasileiro em Osaka de Paulo Mandes da Rocha . Arquitexto: Vitruvius , São Paulo, texto n. 038.03, 2003.

o que talvez não fosse um mal irreparável, mas igualmente daquilo que chamado provisoriamente de núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas, o núcleo cuja base interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão o núcleo ético e mítico da humanidade. (...) se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação não precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que frequentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é um paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adormecida e participar da civilização universal?”⁴⁹

De certa forma, o Pavilhão Brasileiro poderia ter sido considerado dentro do desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira, uma busca pela universalidade de uma arte que estava por se estabelecer. Paulo Mendes da Rocha fez pensar a arquitetura da humanidade como uma nova relação entre o homem e a terra. Nas palavras do arquiteto:

“Esse lugar construído só tem significado a partir de sua especificidade, uma edição da universalidade do conhecimento (...). O que desenha a imprevisibilidade da vida é uma construção nítida e rigorosamente técnica, mas que não determina fim, modo e meio, programa. Ampara a indeterminação, a imponderabilidade da liberdade individual, aquilo que nos obriga a arrumar o território, a reconformar a natureza, suas forças e manifestações, com vigor técnico tal que possamos flutuar livremente, libertos das dificuldades e das angústias dos desastres. (...) Nós somos a Natureza e somos invenção de nós mesmos... Há de surgir uma estética contemporânea fundada na ética. Inclusive perante a Natureza. Você poderia dizer: eis o que se chama genericamente movimento ecológico, cuja virtude não é ser ecológico ou não ecológico, mas ser mundial! Há uma enorme especulação mecanicista e comercial da questão, mas a idéia de mundialização quanto à formação de uma consciência do gênero humano e sua condição no Universo é muito interessante. Como quem diz: estamos a favor de um homem que se reconhece no mundo inteiro. Isso não há de fazer, talvez, um homem homogêneo, mas há de dar uma dimensão nova à diversidade que reflete a inteligência peculiar do homem para habitar tanto pólos quanto trópicos”⁵⁰

49 RICOEUR apud FRAMPTON, 1997, p.381.

50 ROCHA, apud SPERLING, 2003, p.4.

3.3.2. Pavilhão dos Estados Unidos

Autores: Davis Brody, deHarak, Chermayeff & Geismar

O Pavilhão dos Estados Unidos na feira de Osaka foi uma das poucas concretizações de inovação técnica e arquitetônica realizadas de forma rápida e barata. Na Exposição de Montreal de 1967, R. Buckminster Fuller havia construído o pavilhão dos Estados Unidos como um grande domo geodésico. Tirando partido desse projeto, os arquitetos da Expo'70 imaginaram, a princípio, em fazer uma enorme esfera flutuante, inspirada pela Apollo 11 da NASA, a missão que levou o primeiro homem a lua.

Este esquema esférico foi o vencedor (apresentado por Davis - Brody Arquitetos e deHarak, Chermayeff & Geismar, designers), em uma competição patrocinada pelo seu futuro dono, o *United States Information Agency* (USIA). O regime de concorrência teria incluído espaço de exposição dentro da esfera, e usou sua superfície interna como uma tela de projeção gigante para clipes de filmes.

O Pavilhão erigido em última análise, em Osaka, marcou o nascimento de um novo tipo de construção civil - o *Longspan*, uma cúpula pneumática sustentada por cabos rígidos - que por um tempo se tornaria o sistema de cobertura predominante sobre as arenas de esportes nos Estados Unidos. Notavelmente, o Pavilhão Americano foi desenvolvido em grande parte em resposta à uma redução de 50% do orçamento de seu projeto definida pelo Congresso. O Pavilhão concluído custou US \$ 450.000, que foi de cerca de metade do custo da cúpula de Montreal.

O conceito do novo pavilhão americano, de acordo com os arquitetos, era extremamente simples:

*“Escava-se um buraco com profundidade, utiliza-se a terra escavada para construir umas paredes e cubra-se tudo com fibra de vidro coberta de vinil”.*⁵¹

Foi sugerida uma maneira de reduzir os custos de forma a contornar alguns problemas no local, como os tufões, muito comuns no Japão. Dessa maneira, pensou-se numa estrutura que pudesse ficar protegida da ação do vento. Surgiu a ideia de fazer um pavilhão escavado no solo, com uma grande cobertura que tornaria-se um prolongamento artificial do terreno.

O pavilhão americano cobria uma área de 11.857 metros quadrados. A cobertura era extremamente leve: apenas 60 toneladas, o equivalente a 5,9 quilos por metro quadrado. Seu formato em concha era estruturado por 92 cabos de aço que ligavam, diagonalmente, as paredes à cobertura

51 FONTOURA, Miguel. *Exposições Universais: Osaka 1970*. Lisboa, SIG, 1998, p.39.

do pavilhão. As extremidades da cobertura estavam ancoradas nas paredes artificiais de terra por meio de uma estrutura de concreto.

Do lado de dentro do pavilhão, suas paredes, escavadas na terra e íngremes, estavam revestidas por uma matéria plástica refletora, de maneira a criar um efeito espetacular aos visitantes. O talude foi coberto com o então exótico *Mylar*, uma chapa metálica usada pela USIA na fabricação de artefatos como a cápsula espacial Apollo 11, para exaltar as realizações da NASA.

Este pavilhão era, provavelmente, o edifício mais resistente a tremores de terra existente na Exposição de Osaka. A inovação e o arrojo da concepção do edifício mereceu um prêmio especial do Instituto Americano de Arquitetos.

O pavilhão elíptico dos Estados Unidos destacava-se pela sua enorme cúpula pneumática sustentada por cabos rígidos. Feita de um tecido de fibra de vidro, revestido por um vinil translúcido, a cobertura filtrava a luz natural durante o dia, e brilhava a noite. O tecido foi mantido inflado por uma pressão interna acima da pressão atmosférica exterior. A grande cúpula translúcida possuía uma estrutura leve e esbelta, que graças aos travamentos em cruz criavam uma seção mais aerodinâmica.

A estrutura interior abrigou sete exposições de grande porte sob o título geral de “Imagem da América”. Dois outros níveis foram estabelecidos, podendo acomodar até 10.000 visitantes por hora. Para a definição do espaço interno, o solo escavado foi utilizado de maneira a se criam um talude, onde se apoiaria a cobertura.

Apesar de sua extraordinária economia de US\$4,5 por metro quadrado, o Pavilhão Americano foi uma obra-prima de elegância estrutural e exemplo dos recentes avanços tecnológicos. O interior do pavilhão era inflado como um balão. Sua cobertura leve possuía apenas um quinto do peso da Astrodome de Houston, construída em 1965. A estrutura primária do pavilhão e os sistemas de fechamento foram feitos em apenas quatro materiais: vinil revestido de tecido de fibra de vidro e cabos de aço para a cobertura, estruturada por uma viga de concreto na forma de um anel que percorria toda a extensão do pavilhão e apoiava-se no talude construído.

A cobertura de fibra de vidro foi inicialmente desenvolvida pela NASA, com um material resistente à fogo, após a morte de três astronautas em uma plataforma de lançamento em 1967. Teria sido impossível para os engenheiros para prever o comportamento aerodinâmico da cobertura sem a ajuda dos recentes avanços nos computadores e técnicas de análise numérica. O talude de terra, onde estava apoiada a cobertura foi construído com o solo escavado para dar espaço para os níveis mais baixos do Pavilhão, e após a desmontagem do edifício ele foi simplesmente demolido para trás.

A simplicidade e elegância do edifício, aliada com os pormenores de seu projeto enfatizaram a nova forma estrutural concebida. Plataformas de exposições foram estabelecidas seguindo o padrão estrutural dos cabos acima da cobertura. O teto permitia que a luz solar fornecesse uma iluminação mais difusa interior durante o dia, e à noite a luz elétrica em seu interior configurava uma grande cúpula iluminada quando vista de fora. Os acabamentos interiores e as exposições comemoravam as avançadas tecnologias emergentes.

Logo após a conclusão do Pavilhão dos Estados Unidos, o engenheiro David Geiger afirmou que “parece haver nenhum espaço máximo para a aplicação deste tipo de cobertura”, e os arquitetos Davis-Brody publicaram planos para a aplicação dessa estrutura sobre uma cidade inteira.

Se compararmos com o pavilhão brasileiro, dois elementos são fundamentais em ambos os projetos: o tratamento da geografia, transformando a topografia do terreno, e a cobertura. No pavilhão americano, os arquitetos constroem uma topografia reforçando o seu caráter artificial através de uma cobertura especial. No caso brasileiro, a cobertura também causa um grande impacto, dado o domínio da técnica, presente em ambos, entretanto a paisagem é transformada de maneira mais natural.

Figura 34: Planta e corte longitudinal do sistema de cobertura do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 35: Corte esquemático do sistema de ar condicionado do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 36: Maquete do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 37: Perspectiva interna do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 38: Perspectiva interna do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 39: Vista aérea do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 40: Vista aérea do Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 41: Acesso principal do Pavilhão dos Estados Unidos. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 42: Interior Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Nessa imagem podemos identificar o encontro da estrutura da cobertura com o anel de concreto. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 43: Interior Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Figura 44: Interior Pavilhão dos Estados Unidos de 1970. Fonte: Disponível na internet via www.columbia.edu/.../BT/DOMES/OSAKA/images.html (acesso 31/01/2010).

Conclusão

Com o propósito de reunir e celebrar os melhores resultados da criatividade e do trabalho humanos, dos diversos países do mundo, as exposições internacionais surgiram e passaram a estreitar as relações comerciais entre as nações. Entretanto podemos concluir que seu papel econômico tornou-se mais forte do que suas funções ideológicas originais.

Elas constituíram, de fato, a exaltação da produção mecanizada capitalista, num espetáculo exibicionista e lúdico capaz de atrair público de todas as classes e de atuar sobre o inconsciente coletivo. Nelas os inventos mecânicos e o objeto industrial foram sacramentados como mitos, símbolos que se tornaram da capacidade de domínio sobre a natureza, propriedade característica da burguesia controladora da produção.

Devemos reconhecer nessas exposições o papel de arautos da modernidade não só porque divulgaram o aparato tecnológico que configurou o cotidiano das cidades de todo o mundo – desde as grandes máquinas industriais até inovações utilitárias como o telefone ou a bicicleta –, mas também porque demarcaram o início da formação da sociedade de massas, urbanizada, deslumbrada pela imagens, mobilizadas por apelos emocionais.

As exposições universais propiciaram o desenvolvimento de obras que marcaram os valores e as referências da produção arquitetônica mundial. Se esses eventos procuravam surpreender o público através de invenções, de divertimentos inéditos e acontecimentos raros, podemos afirmar que a arquitetura ganha um papel de fundamental destaque, pois ela mesma torna-se uma atração dada a grandiosidade dos edifícios.

Exemplos dessa natureza foram citados nesse trabalho como o *Crystal Palace* da exposição inglesa de 1851, que inicia o processo da pré-fabricação na indústria e estabelece novas fórmulas de modulação. Assim como o uso de materiais empregados, como o ferro e o vidro, que puderam proporcionar um amplo desenvolvimento da construção civil.

A modernidade tão disputada pelas nações européias no século XIX passou a ser também um objetivo brasileiro. Entendia-se que o país só podia almejar a modernidade participando dessa marcha civilizatória da humanidade que era o progresso. Apoiada no poder das ideias, da ciência e da educação, a elite brasileira buscava superar o atraso cultural, colocar o país no patamar dos países desenvolvidos e acelerar a sua marcha evolutiva.

Ao ser convidado pela Inglaterra a participar da Exposição Internacional de 1862, o Brasil organizou, um ano antes, a sua primeira Exposição Nacional. A participação de sua delegação ocorreu em um pavilhão coletivo.

Ao analisarmos o Quadro Resumo I do capítulo 2, notamos que o Brasil passou a ter um pavilhão próprio a partir de 1876 na Exposição do Centenário de Independência dos Estados Unidos na cidade de Filadélfia. Notamos que neste período, o Brasil estreitava suas relações diplomáticas com os Estados Unidos, recém saídos de sua Guerra Civil (1861-1865), que naquele momento, entrava na disputa pela supremacia tecnológica e industrial juntamente com as nações européias.

Outra data interessante é o ano de 1893, na Exposição Internacional de Chicago, também nos Estados Unidos, em que o Brasil apresentou-se pela primeira vez com um pavilhão próprio projetado por um arquiteto brasileiro. Além desse pavilhão, Francisco Marcelino de Souza Aguiar acabou sendo responsável pelo projeto do Pavilhão Brasileiro da Exposição de 1904 sediada em Saint Louis.

A primeira participação brasileira no projeto de um pavilhão nacional revela um viés político muito forte, já que a República havia sido recém instaurada no Brasil. A necessidade de mostrar ao mundo sua “modernidade” e seu papel de destaque acabou gerando ações internas para que isso de fato ocorresse. E nada mais forte do que ter o seu próprio pavilhão projetado por um brasileiro.

A modernização do Rio de Janeiro, Capital da República, por exemplo, foi considerada estratégica para a atração de capitais externos e mão-de-obra estrangeira qualificada. Apesar do estreitamento das relações com os Estados Unidos, a França ainda exercia um forte papel de influência, em todos os segmentos culturais, inclusive no campo da arquitetura.

O Pavilhão Brasileiro da Exposição de Saint Louis, em 1904, por exemplo, apesar do seu estilo eclético inspirado na arquitetura européia, trouxe uma importante inovação. Ao ser encomendado pelo governo brasileiro, sua proposta já previa a desmontagem da edificação em solo americano no término da exposição para sua reconstrução na então Capital da República, no Rio de Janeiro. Souza Aguiar trabalhou com o conceito de pré-fabricação, elemento novo dentro do panorama dos pavilhões brasileiros até então construídos.

Provavelmente em decorrência das transformações sociais que estavam acontecendo, constata-se que durante a República Velha acentuou-se a tendência de pensar a organização da sociedade e do Estado no Brasil e de discutir a questão da nacionalidade em nosso país. Naquela época, o pensamento de nossa intelectualidade sobre essas questões não era homogêneo. Em certos momentos, nossa cultura foi profundamente desvalorizada por nossas elites, tomando-se em seu lugar a cultura européia como modelo. Como reação, em outros momentos nota-se que certas manifestações da cultura brasileira passaram a ser extremamente valorizadas, exaltando-se nossos símbolos nacionais.

Para o Brasil do século XIX, participar das exposições internacionais e organizar exposições

nacionais era, antes de tudo, um instrumento para o convencimento das próprias elites mais do que para os trabalhadores.

Num país em que se tratava de estabelecer a indústria, os caminhos do progresso técnico passavam, necessariamente, pela modernização agrária. Dessa maneira, as propostas modernizadoras deste período eram levadas a efeito por uma parcela da população dominante nacional interessada na renovação dos meios de produção e na difusão de novos processos para romper a situação de atraso e rotina em que se via mergulhada a agricultura brasileira.

Podemos entender que as exposições internacionais da segunda metade do século XIX são ricas para a análise da expansão da modernidade no país e no mundo, e a arquitetura dos pavilhões acompanha esse processo de mudança social.

Percebemos que o neoclássico e o ecletismo juntos representaram um esforço modernizador do Brasil de 1808 a 1930. A arquitetura foi um dos signos desse processo aparentemente contraditório e de refinada dialética, cujo desvendamento ainda está em curso.

A chegada da modernidade ao Brasil envolveu o processo de emancipação política (principalmente através da Proclamação da República), de reordenação social e cultural (através o aproveitamento do escravo como proletário e da colonização estrangeira) e do questionamento da cultura brasileira e de sua identidade nacional.

E a arquitetura procurou responder a esse novo quadro com o desenvolvimento dos espaços urbanos, através da incorporação dos preceitos higienistas, onde o discurso médico e normativo orienta o trabalho de engenheiros e arquitetos.

As iniciativas disciplinadoras da ordem urbana, por parte da administração pública e dos técnicos e urbanistas ligados às camadas mais ricas da população, fazem-se notar no final do século XIX.

Os ideais da modernidade urbana, importados da Europa, pressupõem “salubridade”, em seu sentido mais amplo e “luzes”. Luminosidade tanto física, dando destaque à monumentalidade das obras de engenharia e particularmente aos edifícios públicos, como à clara pureza das ideias racionalistas, disciplinadoras e positivistas da compartimentação social e sua correspondente distribuição geográfica no espaço da cidade.

Além de perceber esse reflexo nas Reformas Urbanas do Rio de Janeiro no início do século XX, notamos que a Exposição do Centenário da Independência do Brasil, também sediada no Rio de Janeiro em 1922, tinha o mesmo objetivo. E a busca por uma identidade nacional nesse momento era feita através da busca das raízes coloniais brasileiras, dando origem ao movimento neocolonial.

Comum em muitos países da América Latina, o movimento influenciado pelo término da Primeira Guerra Mundial, esteve associado às comemorações dos movimentos de independência nacional. No Brasil, além de influenciar os edifícios da Exposição do Rio de Janeiro de 1922, o reflexo do movimento neocolonial pode ser visto nas propostas de para o Pavilhão Brasileiro na Exposição da Filadélfia de 1926, com projeto de Lúcio Costa, e com a proposta de Pedro Paulo Bernardes Bastos para a Exposição de Sevilha, em 1929.

As conferências realizadas por Le Corbusier em 1929 no Rio de Janeiro, na própria Enba (Escola Nacional de Belas Artes), e em São Paulo, nos salões da Biblioteca Municipal exerceram uma forte influência no período e influenciaram no desenvolvimento das propostas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa em 1939.

Assim como o concurso de anteprojetos para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), realizado em 1935. Descontente com a escolha de um projeto eclético, o ministro Gustavo Capanema solicita ao arquiteto Lúcio Costa uma alternativa à proposta vitoriosa, apresentada por Archimedes Memória. Aceito o convite, Costa propõe a formação de uma equipe para atender à encomenda do ministro, da qual fazem parte Affonso Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer.

Lúcio Costa convence o presidente Getúlio Vargas a solicitar uma consultoria ao arquiteto Le Corbusier para garantir reconhecimento dos trabalhos da equipe e atenuar os rumores decorrentes da anulação do concurso. Em sua segunda visita ao país, Le Corbusier profere uma série de conferências na Enba, e em caráter extra-oficial, discute as soluções projetuais adotadas, questiona a localização do edifício e propõe alternativas para a sua implantação, em pilotis.

A participação do projeto do Ministério da Educação e Saúde no processo de afirmação da arquitetura brasileira no plano internacional é fundamental. Entretanto, cronologicamente, o Pavilhão do Brasil, concebido para a Feira Mundial de Nova York, antecipa os resultados da pesquisa local no campo da produção arquitetônica, na medida em que é o primeiro projeto de arquitetura moderna a ser publicado no exterior, na revista *Architecture Forum*¹.

A partir de então, a arquitetura dos Pavilhões Brasileiros tomou um caminho completamente diferente. Esse período, marcado pelo processo inaugural de uma nova postulação para a arquitetura brasileira instaurada em um contexto cultural, político e social emergente, modificou profundamente o percurso da arquitetura nacional. Por isso, estabelecemos como recorte os Pavilhões de Nova York de 1939, Bruxelas de 1958 e de Osaka de 1970 para uma análise mais

¹ O artigo “*New York World Fair*”, publicado na edição de junho de 1939 da revista *Architecture Forum*, reserva duas páginas ao Pavilhão do Brasil.

aprofundada.

Embora compartilhando um processo de claras evidências impostas pelas diferenças existentes entre as condições locais brasileiras e a de outros países, pode-se afirmar que a arquitetura brasileira conquistou um lugar categórico em alguns momentos da história de sua participação nas Exposições Internacionais.

Em Nova York, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer surpreenderam o mundo com as formas livres do pavilhão, cujas qualidades plásticas, oriundas do concreto armado, foram exploradas ao máximo. Sérgio Bernardes apresenta-se com um pavilhão em Bruxelas com uma arquitetura alternativa. Mais adiante, outra grande representação do Brasil foi em Osaka, onde o Pavilhão Brasileiro ressalta o domínio da técnica do concreto armado.

O Pavilhão Brasileiro de Osaka revela o amadurecimento da arquitetura brasileira após a construção de Brasília, e nos indica o caminho percorrido pela “escola paulista” na mesma década. A influência dos preceitos de Vilanova Artigas é clara, já que o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP na Cidade Universitária havia sido construído poucos anos antes. Objeto de estudo por muitos pesquisadores, o pavilhão brasileiro de Osaka, tornou-se um ícone da segunda metade do século XX da arquitetura moderna brasileira. Divulgado e debatido internacionalmente, o pavilhão tornou-se um precioso objeto de estudo para os caminhos da arquitetura no país.

Através do domínio da técnica do concreto armado, o Brasil se fez representar de maneira a exaltar essa tecnologia, caso do Pavilhão de Osaka de 1970 e Sevilha de 1992, com a utilização de grandes vãos, ou então na sua aplicação plástica formal proposta pelo pavilhão de Niemeyer e Lúcio Costa, de 1939. O pavilhão de Sérgio Bernardes de Bruxelas, de 1958, destaca-se dentre os demais, pois ele foge da predominância do concreto.

Outro elemento comparativo, frequentemente adotado pelos Pavilhões Brasileiros analisados, é retratado pela adoção de rampas como meio de percurso. No caso do Pavilhão Brasileiro de 1939, a rampa exerce um papel convidativo aos visitantes da feira, meio pelo qual o público tem acesso ao segundo pavimento, onde se localiza grande parte do salão de exposições. No caso do Pavilhão de 1958, Sérgio Bernardes utilizou-se da rampa como meio interno de organização espacial do pavilhão, dando duas finalidades importantes: a de abrigar parte da exposição itinerante e como percurso dos visitantes no acesso a outros ambientes, de forma a coordenar um passeio arquitetural interno. Na Expo’70, Paulo Mendes da Rocha adotou a rampa como meio de acesso dos visitantes ao espaço interno, entre o pavimento térreo e o subsolo, apenas como percurso.

Podemos analisar esses exemplares também a partir da definição de sua implantação. No caso de Nova York em 1939, o Pavilhão Francês exerceu forte influência na concepção volumétrica e na estratégia de ocupação do terreno, deixando um pátio interno composto essencialmente com o volume do pavilhão vizinho.

Sua situação geográfica em relação à exposição refletia fundamentalmente a importância da participação do Brasil em uma feira de prestígio internacional. A política nacional procurava inserir o país dentro da mais alta elite comercial, fazendo com que a exibição brasileira fosse amplamente visitada. Este apoio foi fundamental para o sucesso do Pavilhão Brasileiro, marcando de fato, um novo processo de reconhecimento da arquitetura nacional.

O caso do pavilhão de Bruxelas foi diferente, já que a política do governo brasileiro alimentava-se basicamente da importação de produtos e bens de consumo. Opondo-se completamente às situações anteriores de apoio financeiro governamental, o Brasil acabou ficando com um terreno completamente “desvalorizado” em relação aos demais. O terreno configurava em uma situação de declive acentuado, aliado a dimensões de estreitamento e angulação complexa.

Entretanto, Sérgio Bernardes superou as possibilidades propondo um pavilhão composto pela criatividade e dinamismo volumétrico devido a adoção de desníveis entre os pavimentos que conformava-se de maneira harmoniosa no lote e, simultaneamente atendia as exigências do programa. Assim, pelo fato de estar situado perifericamente a área de exposição, um balão vermelho com hélio sinalizava a existência do pavilhão que de fato pouco podia competir diante do “brilhantismo capitalizado” expresso pelos pavilhões internacionais do primeiro mundo.

No caso de Osaka, novamente a política de relações internacionais parece ressurgir e incidir na representação brasileira de forma a apoiar paulatinamente sua participação em território asiático. O investimento na compra de um lote bem localizado junto com a promoção de um concurso nacional de ideias pareceu instigar seriedade e prestígio. O terreno simétrico retangular localizado entre os Pavilhões da Etiópia e Checoslováquia encontrava-se plano e aberto na direção das duas avenidas paralelas entre si, ocasionando estrategicamente dois acessos. Sua volumetria acompanhou paralelamente o limite do lote, com altura modesta e ocupação subterrânea visando uma melhor acomodação do programa de necessidades.

Devemos ressaltar que a organização de concursos públicos nacionais foi e continua sendo extremamente benéfica para o desenvolvimento da arquitetura nacional e, no caso específico dos Pavilhões Brasileiros pesquisados, esse processo constituiu verdadeiros fóruns de discussões e confrontos das mais variadas e divergentes postulações, colaborando para o enriquecimento do debate arquitetônico brasileiro.

O concurso para o Pavilhão de Nova York de 1939, contou com a participação de grandes nomes, tornando-se um exemplo amplo de significados para a história da arquitetura moderna, através da abordagem de questões que vinham sendo debatidas desde a sua instauração.

A escolha do Pavilhão Brasileiro de Bruxelas em 1958, não ocorreu através de um concurso nacional, impossibilitando a discussão e a participação de arquitetos em nível nacional. O projeto foi realizado apenas dentro das exigências legais. O mesmo episódio se repetiu na escolha do Pavilhão Brasileiro de Xangai em 2010, realizado através de um concurso fechado, o que gerou uma imensa insatisfação no meio arquitetônico.

Os pavilhões de Osaka (1970) e Sevilha (1992) seguiram sua seleção através do sistema de concurso nacional. No caso de Osaka, o concurso ocorreu em uma época de variadas circunstâncias, desde o advento da ditadura militar brasileira ao surgimento de diversas manifestações sociais, políticas e culturais. O pavilhão, uma caixa bruta sobre a paisagem, mostrou com vãos de até 30 metros e balanços de 20 metros as qualidades construtivas do concreto. Desde então a arquitetura dos pavilhões adotou uma nova direção, onde a arquitetura paulista brutalista tomou força consideravelmente dentro do panorama brasileiro.

O Pavilhão Brasileiro de Bruxelas ficou, visto no tempo, em meio a duas correntes identificadas: a carioca expressa pelo Pavilhão de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e a paulista através do Pavilhão de Paulo Mendes da Rocha. Entretanto, Sérgio Bernardes não representou nenhuma corrente brasileira em especial. Ele seguiu por um caminho alternativo, próprio de sua obra, apoiando-se na ideia de efemeridade proposta pelo evento e dignificando a construção brasileira dentro das condições financeiras estabelecidas, já que o pavilhão construído seria demolido em poucos meses. Premiado na exposição, o pavilhão utiliza uma linguagem simples para uma arquitetura sofisticada.

Na primeira exposição internacional ocorrida após o término da Segunda Guerra Mundial, percebeu-se a pouca preocupação do governo brasileiro diante desse evento, representado pela inconveniente situação geográfica do terreno. A falta de um concurso público nacional para a escolha de uma proposta brasileira só veio a confirmar esse preceito. Sérgio Bernardes demonstrou a partir de sua proposta, uma alternativa barata, resultado de um pensamento brasileiro proveniente de curiosidade e busca incessante de alternativas resultantes da posição de um país subdesenvolvido.

Percebemos nesse momento, que a arquitetura moderna brasileira já se compunha de maneira mais plural. Bernardes procurava soluções simples e criativas, sem preconceitos sobre material, construção ou forma, que na sua visão, são consequência direta das características do lugar e

dos requerimentos do programa. O pavilhão de Bruxelas também gerou uma repercussão na imprensa internacional, sendo publicado em alguns periódicos no exterior.

Os Pavilhões de Nova York e Osaka, assim como a proposta de Sevilha, consistiam em construções verdadeiramente sólidas, opondo-se à denotação de caráter efêmero da maioria dos pavilhões estrangeiros. Assim, a maior parte dos Pavilhões Brasileiros seguiu uma trajetória de representação bastante sólida dentro da arquitetura produzida no país, com o objetivo de passar a ideia de um país forte, em processo de desenvolvimento, evitando a qualquer custo a fácil penetração estrangeira de correntes e modismos externos.

Nesse sentido, podemos questionar a relevância do Pavilhão Brasileiro de Bruxelas. Apesar de não se enquadrar nessa categoria, a arquitetura de Sérgio Bernardes pode ser vista com uma aproximação das arquiteturas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Todos esses arquitetos buscavam desenvolver uma nova arquitetura. A própria rampa de Sérgio Bernardes projetada para o pavilhão, talvez tenha partido de um pequeno resgate às rampas tão utilizadas pela arquitetura moderna brasileira.

Paul Mers propõe uma segunda interpretação de sua obra, subentendida como uma arquitetura de alternativas embasada pela arquitetura moderna brasileira. Uma cultura que ainda está por se conhecer e permite-se testar. Um país novo que está por se descobrir e permite novas tecnologias sem se amarrar ao passado de tão pouca ou forçada história.

Os Pavilhões Brasileiros analisados no terceiro capítulo materializam, dentro do possível, suas configurações formais, culturais, sociais e políticas, de tal forma que, na sua maioria, puderam refletir parte da história arquitetônica brasileira.

A análise dos pavilhões internacionais também destacados no terceiro capítulo ressalta as especificidades da arquitetura brasileira. No Pavilhão da Finlândia de 1939, Alvar Aalto propõe com sua arquitetura vertiginosa um passeio pelas paisagens naturais de seu país. Explorando os materiais nacionais, através de uma concepção espacial espetacular, o arquiteto restringe-se a configuração de um espaço interno pré-determinado.

A riqueza e liberdade espacial proporcionadas pelo Pavilhão Brasileiro de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer tornam-se incomparáveis. As articulações dos diversos espaços gerados tanto interna como externamente no pavilhão brasileiro coloca-o em uma outra posição.

Em Bruxelas, Bernardes faz um convite para o convívio do homem com a natureza através de seu *Pluvium*. Um espetáculo natural, como a chuva por exemplo, torna-se participante fundamental do espaço construído. A adaptação do edifício ao terreno acontece de maneira

suave, representada pela rampa central. Sua arquitetura aparentemente simples revela-se complexa ao analisarmos sua cobertura e seu sistema estrutural.

O Pavilhão da Espanha apropria-se do lote de forma parecida. Ao definir seu sistema estrutural, através de praticamente um módulo, este adapta-se ao terreno de maneira “natural” fazendo com que a natureza também participe de sua edificação, através de pátios internos com a vegetação existente preservada, resgatando alguns princípios do *Crystal Palace* em 1851, ícone da história dos pavilhões de exposições internacionais.

Sverre Fehn traz para o Pavilhão da Noruega de 1958 uma proposta simples, baseada num pensamento de pré-fabricação através do uso intenso de materiais encontrados em abundância no seu país de origem. O controle da iluminação natural e o estabelecimento de um percurso, que ora é interno, ora externo, faz desse pavilhão um exemplo de destaque.

Na mesma exposição, Le Corbusier inova com o Pavilhão Philips, fazendo uma obra integrada com as notas musicais do Poema eletrônico. O arquiteto tira partido do concreto armado para realizar um pavilhão inusitado e extremamente complexo do ponto de vista técnico.

Na Exposição de Osaka em 1970, a transformação da geografia proposta por Paulo Mendes da Rocha pode ser comparada com a proposta do Pavilhão dos Estados Unidos.

Ambos projetos ressaltam a questão do domínio da técnica, no caso brasileiro através de seus vãos estruturais e no americano, através do desenvolvimento de sua cobertura.

Os dois projetos refletem a postura de cada país. O Brasil, como dito anteriormente, reforça o domínio do “saber fazer” com a técnica do concreto armado. Já os Estados Unidos, que haviam levado o homem à lua, estavam mais preocupados em demonstrar o seu poderio de domínio tanto do território de Osaka como o de outros lugares ainda não explorados.

Cabe ressaltar que esse amplo panorama explorado possui diversas possibilidades de reflexão dada a sua riqueza e relevância. Pretendemos fazer desse trabalho um instrumento para novas análises e pesquisas que colaborem com a história da arquitetura que vem sendo construída.

Bibliografia

ALLES, Alfred. *Exhibitions: universal marketing tools*. New York. Ed. John Wiley & sons, 1973.

ANDRADE, Mario de. *Curso de filosofia da arte; anteprojeto do serviço patrimônio histórico e artístico nacional*. In Mario de Andrade. São Paulo, Centro de Estudos Folclóricos do Gfau, 1955.

_____. 1980. "Brazil Builds". In: *Arte em Revista. Arquitetura Nova*. São Paulo; Centro de Estudos de Arte Contemporânea, (4): 25-26, ago.

APPELBAUM, Stanley. *The New York World's Fair 1939/1940*. New York, Dover Publications, 1977.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. *Walter Gropius e La Bauhaus*, Torino, Einaudy, 1951.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

_____. *A função social do arquiteto*. São Paulo, Editora Nobel, 1989.

ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, 2000.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. Perspectiva. São Paulo. 2003.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle*. Ed. Allia, 2003.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette. *Florilège des sociétés industrielles. In : Le livre des expositions universelles, 1851-1859*. Paris, Ed. Des Arts Décoratifs/Herscher, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioratti. São Paulo, Companhia das letras, 1986.

BANHAM, R. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. *Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil*. In: Brasil em perspectiva. Bertrand Brasil, São Paulo, 1995.

COSTA, Lúcio. *Sobre a arquitetura*. Porto Alegre, CEUA-UFRGS, 1962.

_____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa da Artes, 1995.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *El outro cabo, outra mirada sobre la época*. Múrcia: Colégio Oficial de Arquitectos e Técnicos, Livraria Terba / Caja Múrcia, 1994.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo, Projeto, 1982, p.55.

FONTOURA, Miguel. *Exposições Universais: Osaka 1970*. Lisboa, SIG, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona - Espanha, Gustavo Gili, 1987.

FRANCIS, D.R. *The Universal Exposition of 1904*. v.1 e v.2, 1913.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

GIEDION, Sigfried. *Architecture y comunidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1963.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds, Architecture new and old 1632-1942*. New York, Museum of Modern Art, 1943.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GREGOTTI, V. *Território da Arquitetura*. São Paulo; Perspectiva, 1975.

GROPIUS, Walter Adolf, *Bauhaus: Nova Arquitetura*, Tradução de J. Guinsburg Eingrid Dormien, 3^a ed., São Paulo; Perspectiva, 1977.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

JUNIOR, José Ribeiro. *O Brasil monárquico em face às repúblicas americanas*. In: Brasil em perspectiva. Bertrand Brasil, São Paulo, 1995.

KATINSKI, Julio. *Apontamentos sobre Arte e Indústria*, FAUUSP, São Paulo, 1963.

_____. *Artesanato moderno*. In: Artéria n°. 3, Santos, 1991, p. 45-50.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

LEVEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Prelúdios. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1969.

LOHSE, Richard P., *Nouvelles conceptions de l'exposition*. FAU USP, s. d.

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

LUCKHURST, Kenneth W. (1951). *The story of exhibitions*. The Studio Publications London & New York. 1951.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira. 1877-1896*. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1978, v. IV.

MARX, Karl. *O capital*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. 2^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

MINDLIN, Henrique Ephim. *Modern Architecture in Brazil*. New York, Reinhold, 1956.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

_____. *La Modernidad Superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

MONTANER, Josep Maria e VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Barcelona e Lisboa, Ed. Gustavo Gili / Ed. Blau, 1996.

MOTA, Carlos Guilherme. *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

NEUHAUS, Eugen. *The Art of Treasure Island*, University of California Press, Berkeley, CA, 1939.

NIEMEYER, Oscar. *Conversas de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

PAGLIA, D. *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. São Paulo, EDIAM, 1952.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York, Reinhold, 2. edição, 1951.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo. Editora Hucitec. 1997.

PEVSNER, Nikolaus. *The sources of Modern Architecture and Design*. Londres. Ed. Thames and Hudson, 1973.

PIÑÓN, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2002.

PLUM, Werner. *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos de transformação sócio-cultural*. Bonn, Friedrich Ebert Stiftung, 1979.

PUENTE, Moisés. *Pavilhões de Exposição: 100 anos*. Barcelona, Gustavo Gilli, 2000.

ROMERO, Sílvio. *História da Leitura Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

RYDELL, Robert. *All the World's Fair*. Visions of Empire at the American International Expositions. 1876 – 1916. Chicago, The University of Chicago Press, s. d.

SANTOS, Paulo Ferreira dos. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. Edusp. São Paulo. 1997.

XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Depoimento de uma Geração São Paulo, ABEA/PINI, 1987.

WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. Lisboa, Arcadia, 1966.

Trabalhos acadêmicos

BAYEUX, Glória Maria. *O Debate da Arquitetura Moderna Brasileira nos anos 50*. Tese (Mestrado). FAU-USP, 1999.

BERTASO, Maria Stella Tedesco. *Parques temáticos: arquitetura embalada para consumo*. Tese (Mestrado). FAU USP. São Paulo. 2001.

COMAS DIAS, Carlos Eduardo. *Precisões brasileiras sobre um estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos, a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e cia., 1936-1945*. 1999. Tese (Doutorado). Universidade de Paris VIII, Paris, FR, 2002.

FIALHO, Valéria Cássia dos Santos. *Arquitetura, texto e imagem: a retórica da representação nos concursos de arquitetura*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2007.

FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Concursos de Arquitetura no Brasil 1850 –2000: sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2000.

HERBST, Hélio. *Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas Bienais*. Tese (mestrado). FAU-USP. São Paulo. 2002.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a Constituição do Discurso Modernista no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952)*. Tese (Mestrado), FFLCH-USP, 1988.

SEGAWA, Hugo. *Construção de ordens*. Tese (Mestrado). FAU USP. São Paulo. 1988.

SPADONI, Francisco. *A transição do moderno*. Tese (Doutorado). FAU USP. São Paulo. 2003.

Periódicos

Acrópole 30 (359): 12, março 1969.

Acrópole 30 (360): 11, abril 1969.

Acrópole 30 (361): 13-27, maio 1969.

Acrópole 30 (361): 25-31, abril 1970.

Acrópole 30 (372), 1970. PP.25-26.

Architecture Review, Agosto 1939.

Arquitettura Viva n. 21 (novembro/dezembro 1991); n.26 (setembro/outubro 1992). Madri.

Arquitetura e Urbanismo. Julho-Agosto 1936, p.49.

Arquitetura e Urbanismo. Janeiro - Fevereiro 1938, p.50-52

Arquitetura e Urbanismo. Março - Abril 1938, p. 98-99.

Arquitetura e Urbanismo. Maio - Junho 1939, p. 470-480, 530-531.

AU – Arquitetura e Urbanismo. n.6, junho 1986, p.45.

AU – Arquitetura e Urbanismo. Editora Pini. SP. n. 35 (abril 1991)

AU – Arquitetura e Urbanismo. n.60, junho-julho 1995, PP. 70-71.

AV Monografias n. 34-35. (1992). Madri

The Architectural Review, [S.I.], p.75-79, Ago. 1958.

Artigos

AZEVEDO, Ricardo Marques de. “*Futuro Passado*”. Revista Arquitetura e Urbanismo, número 35, 1991.

COSTA, Lúcio. “*O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York*.” AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, p.471, mai/jun. 1939.

_____. “*Oportunidade perdida*”. Revista Manchete, São Paulo, n.63-64, 04-jul. 1953.

CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da. “*Relatório Geral da Exposição Nacional de 1861 e relatórios dos jurys especiaes. Coligidos e publicados por deliberação da Comissão Diretora*”. Rio de Janeiro, Typ. do Diário do Rio de Janeiro, 1862, p. 07.

FUÃO, Freitas, Fernando. “*Sevilha e a Expo '92: duas realidades contrapostas*”. Projeto, São Paulo, n. 138, p.20-21, fev. 1991.

GAMA, Mara. “*Sai Vencedor do Concurso da Expo 92*”. Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada, 29 de janeiro 1991, p.10.

INSTITUTO Central de Arquitetos. Assembléias gerais atas (livro I, 12 de Agosto 1924 a 23 Maio 1934) Ata da assembléia geral extraordinária, 24 novembro 1925.

_____. Ata da Assembléia geral, 13 de Agosto de 1928, pág. 42.

_____. Ata da Assembléia geral extraordinária, 9 de Setembro de 1930, pág. 61, 62, 65.

_____. Livro I Assembléias gerais e atas 12 de Agosto 1924 a 23 de Maio de 1934.

INSTITUTO de Arquitetos do Brasil. *Concurso Nacional de Projetos para o Pavilhão do Brasil*. Boletim do IAB-SP n.12 novembro/dezembro 1990, p.2

ISASI, Justo. “*La feria de las variedades: arquitecturas de la Expo '92*”. *Arquitectura e Vienda*, Madrid. n.34-35, p.12-27. 1992.

LAEMMERT, C. *Império do Brasil na Exposição Universal de 1867 em Paris*. Rio de Janeiro: Typographia Universal, 1867.

_____. *Império do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Vienna d’Austria*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873.

MOREIRA, C. “*Relatório sobre a Exposição Internacional de 1862 - apresentado a S. M. O Imperador*”. Londres: Thomas Brettell, 1863.

Memorando sobre a Exposição Internacional de Lisboa de 1998 in Documentos para a história da Expo’98 (1989-1992), Lisboa, dez. 1999. p.24.

MEURS, Paul. “*O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes*”. Texto publicado originalmente no catálogo “Expo 58: the Brazil Pavilion of Sergio Bernardes”. Paul Meurs, Mil de Kooning, Ronny de Meyer, University of Ghent’s, Department of Architecture and Urban Planning in the 4ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, from 19 november 1999 to 25th january 2000.

MOTTA, Flávio. “*Arquitetura brasileira para a Expo '70*”. *Acrópole*, São Paulo, ano 31, n.372, p.25-31, abr. 1970. p.15.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “*Modernidade e questão nacional*”. In: *Lua Nova*, n.20, maio 1990, p.49.

PEREIRA, Edgard Baptista. “*Message du Commissaire general*”, in: *Commissariat Général du Brésil*, Brasil. 1958).

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. “*A participação do Brasil nas exposições universais*”. In: *Revista Projeto* n.139, 1991, p. 90.

PEREIRA, Miguel. “*Sevilha: um sonho inacabado para a Arquitetura Brasileira*”. *Projeto*, São Paulo, n.139, p.62-63. 1991. p.62.

PETIT, Jean. *Le Poème Électronique*. Paris, 1958.

PRADO, J. F. de Almeida. Revista Habitat, número 3, 1954.

Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – Secretaria da Comunicação Social. Rio Estudos. Caderno 230. Rio de Janeiro. 2006.

PRINCE, Renate; HOBIN, Richard. ‘*The hanging roof*’, in: The Architectural Review 124 (1958) 739, 132-136.

PUNTONI, Álvaro. “*A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do pavilhão Brasileiro*”. Entrevista para Suzana Barelli. Projeto, São Paulo, n.139, p.63, 1991. p.63.

REBELLO, Yopanan; BORGEA, Marta; LOPES, MArcos, João. “*Lâminas: potencialidades de uma geometria*”. AU – Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n. 82, p.47-50. fev-mar, 1999.

ROCHA, Paulo Mendes da. “*Exercício da Modernidade*” (depoimento a José Wolf). AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 1986. n. 2, p. 26-31.

SEGAWA, Hugo. “*Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão*”. Projeto, São Paulo, n. 138, p.34-38, 1991. p.34.

THE FOREIGN PAVILIONS. *The Architectural Review*, [S.I.], p.87-99, Ago. 1958.

Sítios na rede mundial de computadores

AMARAL, Izabel. *Pavilhões de Exposições e Concursos: uma lição a aprender*. Disponível na Internet via <http://concursosdeprojeto.org/2009/05/28/pavilhoes-de-exposicoes-e-concursos-lico-es-a-aprender/>. Maio, 2009. (acesso em 30/12/2009)

BITTAR, Willian. *Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920 - 1940)*. Disponível na internet via www.docomomo.org.br/seminario/.../Bittar (acesso em 18/07/2009).

CAVALCANTI, Lauro. *A importância de Sérgio Bernardes*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq111/arq111_00.asp (acesso em 29/01/2010).

CHAPPELL, S. *ExpoMuseum*. Disponível na internet via <http://www.expomuseum.com>.

COELHO, Anna. *A Participação da Amazônia na Exposição Universal de Paris em 1889*. Disponível na

internet via <http://www.webartigos.com/articles/4068/1/a-participacao-da-amazonia-na-exposicao-universal-de-paris-em-1889/pagina1.html> (acesso em 21/11/2009).

DUCAN, Adrian. *The 1862 London Exhibition*. Disponível na internet via <http://www.mcgee-flutes.com/1862%20London%20Exhibition.htm> (acesso em 23/05/2009)

EXPO 2000. *The History of World Expositions*. Disponível na internet via http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=2&lang=1&s_typ=5 (acesso em 15/05/2009)

EXPO 2010. Disponível na internet via <http://en.expo2010.cn/>. (acesso em 29/12/2009).

HISTORY Files - *The World's Columbian Exposition*. Chicago Historical Society. Disponível na internet via <http://www.chicagohistory.org/history/expo.html> (acesso em 16/06/2009)

LANGUY, X. *Exposition universelle Bruxelles 1910*. Disponível na internet via <http://www.users.skynet.be/funcard/expofirst.html> (acesso em 03/05/2009)

LORDA, Joaquin. *El triunfo del estilo hispánico: La época de los descubrimientos. (1892-1930)*. Disponível na internet via www.unav.es/teohistatq/histatq/MEb/triunfo/triunfo-hispanico.html (acesso em 30/07/2009).

MARYLAND UNIVERSITY. *World's Fair Overview 1851 – 1970*. Disponível na internet via <http://www.lib.umd.edu/artarch/exhibition/1862/> (acesso em 15/04/2009)

MERS, Paul. *O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes*. Arquitectos, São Paulo, Texto especial 034, dez. 2000. Disponível na internet via <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp> (acesso em 02/01/2010).

NOBRE, Ana Luiza. *Sérgio Bernardes: a subversão do possível*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/ac/ac009/ac009_2.asp (acesso em 29/01/2010).

OBRIST, Hans Ulrich. *Abitare*, Itália, 2001. Disponível na internet via <http://www.abitare.it/featured/omaggio-a-sverre-fehn> (acesso em 23/01/2010).

ROYAL SOCIETY OF ARTS. Disponível na internet via <http://www.thersa.org/about-us/history-and-archive/rsa-history-timeline> (acesso em 10/03/2009)

SEGRE, Roberto. *Sérgio Bernardes (1919-2002). Entre o regionalismo e o high tech*. Disponível na internet via http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq026/arq026_00.asp (acesso em 29/01/2010).

The 1939-40 New York World's Fair. Disponível na internet via <http://xroads.virginia.edu/g/1930s/DISPLAY/39wf/frame.htm> (acesso em 17/05/2009)

The 1939 New York World's Fair. Disponível na internet via http://amsterdam.park.org/Pavilions/WorldExpositions/new_york2.html (acesso em 20/05/2009)