

ARQUITETURA E CENOGRAFIA NA REPRESENTAÇÃO DO BRASIL pavilhões brasileiros de Londres a Milão.

ARCHITECTURE AND SCENOGRAPHY IN BRAZIL REPRESENTATION
Brazilian pavilions from London to Milan

Niuxa Dias Drago



Niuxa Dias Drago
Professora adjunta do Departamento de História e Teoria da Arquitetura da FAU/UFRJ Arquitecta (FAU/UFRJ) e pós-graduada em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) e atriz formada pela Escola Martins Pena. É pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO e do PROURB/UFRJ. É autora do volume “A Cenografia de Santa Rosa – espaço e modernidade” e de diversos artigos nas áreas de cenografia e arquitetura.

Niuxa Dias Drago

Associate Professor in the Department of History and Theory of Architecture at FAU/UFRJ

She is an architect (FAU/UFRJ) with postgraduate degree in Performing Arts (PPGAC/UNIRIO) and actress (Martins Pena School). She is a collaborate researcher in the Laboratory of Theatrical Space Studies and Urban Memory (UNIRIO) and in PROURB/UFRJ. She wrote “The scenography of Santa Rosa - Space and modernity” and several articles in the areas of set design and architecture.

RESUMO

Este artigo faz uma revisão dos pavilhões brasileiros nas grandes exposições internacionais, desde seu início, em meados do século XIX. Inicialmente representado através da linguagem eclética europeizante, o Brasil encontra sua primeira manifestação original no estilo neocolonial e, logo após, com o "primeiro estilo nacional moderno", no pavilhão de Lúcio Costa e Niemeyer para a Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939. Desde então, passando por Sergio Bernardes (Bruxelas 1958) e por Paulo Mendes da Rocha (Osaka 1970), os pavilhões tem sido um campo privilegiado do pensamento sobre a cultura brasileira através da arquitetura. O pavilhão de Arthur Casas e Marko Brajovic para a Expo Milão 2015 demonstra a permanência de alguns conceitos que permeiam esta história.

Palavras-chave: Exposições Internacionais; Pavilhões brasileiros; representação nacional.

ABSTRACT

This article reviews the Brazilian pavilions in International Exhibitions, since its beginning in the mid-nineteenth century. Represented initially by European eclectic language, Brazil had his first original manifestation in neocolonial style, and soon after, with the "first modern national style," the pavilion by Costa and Niemeyer for the New York World Fair (1939). Since then, passing by Sergio Bernardes (Brussels 1958) and Paulo Mendes da Rocha (Osaka 1970), the pavilions have been privileged objects to think about Brazilian culture through architecture. The Arthur Casas and Marko Brajovic pavilion for Expo Milan 2015 demonstrates the permanence of some concepts that permeate this story.

Keywords: International Exhibitions; Brazilian Pavilions; National Representation

ARQUITETURA E CENOGRAFIA NA REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

Um breve estudo sobre os pavilhões do Brasil de Londres a Milão¹

Niuxa Dias Drago

"Registrados em fotografias que evitam o seu desaparecimento, os pavilhões se convertem em objeto de culto do arqueólogo moderno. Exigem uma entrada diferenciada para a sua descoberta, pois não podemos vistá-los. A sua inexistência física, a sua perda, exige uma atualização contínua, a sua exibição para que possamos reconstruí-los."

Moisés Puente (2000, p.8)

Idealizadas para exaltar o trabalho do homem e a diversidade cultural das nações, as Grandes Exposições iniciam-se em Londres, em 1851. São as "vitrines da modernidade", e exibem não só as invenções da sociedade burguesa, mas seu conhecimento sobre o mundo natural e sua visão sobre as culturas dos outros povos. A burguesia europeia alardeava sua "superioridade", dando sentido político-cultural às teorias evolutivas do século XIX, e justificando a divisão internacional do trabalho. A participação dos países colonizados dava o toque de "exotismo" pelo qual a sociedade burguesa tanto ansiava.

As primeiras exposições buscam estimular a transformação de todas as invenções e de todas as culturas distantes em bens de consumo que deveriam impulsionar as modas e a produção. "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" (Puente, 2000, p.12). Era um período de extrema confiança no futuro do sistema burguês industrial, estimulado pela queda das barreiras alfandegárias europeias, motivo principal que levou à realização das exposições (Benevolo, 2012, p.129). Esta confiança seria pouco depois abalada pela consciência dos problemas urbanos, ambientais e sociais causados pela indústria. O próprio Marx utilizaria máquinas expostas na exposição de Londres em 1862

¹ Esse texto é o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa iniciado ainda durante minha graduação na FAU/UFRJ, ao lado de Marcia Furriel Gálvez (hoje arquiteta da FCRB) e Fabíola Zonno (hoje professora PROARQ e DHT/FAU/UFRJ). A elas agradeço a inspiração e a amizade. Agradeço imensamente ao Prof. Gustavo Racca, autor das interpretações gráficas dos pavilhões de Nova Iorque, Bruxelas e Osaka, e aos estudantes Roger Peicho e Caio Cavalcanti, pelas fotos desde Milão.

para exemplificar a subordinação real do trabalho humano ao capital (Hardman, 1991, p.51). Estas grandes mostras do progresso, não coincidentemente, aconteceram em paralelo com os primeiros grandes encontros de trabalhadores da Europa (Benjamin, 1985, p. 36). Sobre a primeira *Great Exhibition* londrina, Marx e Engels comentaram em artigo:

A burguesia celebra esta sua festa máxima num momento em que é iminente o desmoronamento de todo o seu esplendor, um desmoronamento que lhe demonstrará, mais concludentemente que nunca, como se lhe tem escapado por entre os dedos as forças criadas por ela mesma (Marx & Engels *apud* Hardman, 1991, p.53).

Mas, os operários das revoluções parisienses de 1848 e 1871 não sabiam ainda da capacidade da indústria cultural que suportaria a produção burguesa por séculos vindouros e cujo berço está exatamente nestas “festas máximas”, as Grandes Exposições, que apenas se iniciavam. Ali, Thomas Cook fundaria a primeira “agência de turismo”, com roteiros de “volta à Europa” vendidos na Exposição de Paris 1855 e Paul Julius Reuter criaria a primeira agência de notícias na Exposição de Londres 1851, quando se inaugurou o primeiro cabo submarino, entre Londres e Paris (Hardman, 1991, p.52). Sem falar no culto às imagens fotográficas, cartões postais, e do milhão de estereoscópios vendidos na segunda exposição de Londres, em 1862. *“Emoções do maquinismo, cruzamento entre fios da razão iluminista e da sensibilidade romântica [...] persistente mobilização do sensível por parte dos engenhos saídos da indústria moderna”*.

A arquitetura era parte indispensável destas “*subcidades efêmeras, ornamentadas para a festa da sociedade de consumo*” (Puente, 2000, p.12). Monumentos em si mesmos, os grandes palácios representavam a prosperidade, a habilidade técnica e o espírito inventivo da nação anfitriã. A primeira Exposição de Londres, em 1851, já estabelece este alto padrão, com a construção do Palácio de Cristal, de Joseph Paxton, imediatamente entendido como uma obra que, na fascinação que exerce, coloca em cheque as próprias interpretações contemporâneas do que seria arquitetura.

Não estamos aptos a afirmar se este edifício ergue-se cem ou mil pés acima de nós, e se o telhado é plano ou se é composto por uma sucessão de costelas, porque não existe jogo de luz e sombra que permita a nossos nervos ópticos estimarem as medidas. Se deixarmos nosso olhar ascender, ele encontra as traves de ferro pintadas de azul. Inicialmente, estas sucedem-se apenas a amplos

intervalos, depois tornam-se cada vez mais frequentes, até que são interrompidas por uma cegante faixa de luz – o transepto – que se dissolve em um fundo longínquo onde todo elemento natural se funde na atmosfera (Bucher apud Benevolo, 2012, p.132).



Fig. 1 - Palácio de Cristal. By J. McNeven (collections.vam.ac.uk) [Public domain], via Wikimedia Commons.https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Crystal_Palace_-_interior.jpg

O edifício de Paxton recoloca de forma definitiva a questão expográfica, tratada até então de maneira um tanto precária, já que os primeiros acervos abertos para visitação pública referiam-se à arte ou arqueologia e estavam concentrados em gabinetes particulares, cômodos domésticos não pensados para tal e, portanto, decorados à revelia das obras, extremamente compartimentados e de proporções limitadas. O Palácio de Cristal é projetado para receber grandes objetos industriais e naturais, de locomotivas a árvores adultas. Em sua limpeza decorativa, acaba por funcionar como um fundo neutro que não impõe forma aos expositores. Ao desvencilhar-se das referências culturais de determinação do espaço, torna-se apto a receber todos os estandes, de todas as artes e culturas. Ou, segundo Hardmann, “elevando um mundo à parte, que expõe fragmentos de todos os lugares conhecidos para converter-se num estranho lugar-nenhum; [...] rememora efemérides da história universal para misturá-las num todo informe, datado mas desprovido de densidade histórica” (1991, p.55). Ou, nas passagens de Walter Benjamin, “centros de peregrinação ao fetiche-mercadoria”, e “fantasmagorias a que o homem se entrega para se divertir” (Benjamin, 1985, p.35).

O esquema do grande hall de ferro e vidro parece ter feito muito sucesso, pois repete-se nas exposições de Nova Iorque (1853), Paris (1855) e Londres (1862), quando o Brasil teve sua primeira participação documentada. Terá seu ápice com o Palácio das Máquinas e a Torre Eiffel (na exposição de 1889), verdadeiros mitos do desafio estrutural e construtivo das exposições. Dentro deles, costumava-se dividir as peças do progresso em: manufatura, maquinaria, matéria-prima e belas-artes.

O BRASIL ENTRE AS OUTRAS MIL

Nas primeiras participações, o Brasil se equilibra entre o exotismo e a modernidade, tentando construir uma imagem de pólo promissor da América Latina. Como preparação para a participação na segunda grande exposição londrina, foi realizada, em 1861, na Escola Central (futura Escola de Engenharia), no Largo de São Francisco do Rio de Janeiro, a primeira Exposição Nacional. Lá foram escolhidos, entre 438 expositores, os produtos que representariam o Brasil.

Dentro do *Exhibition Building* (também conhecido como Palácio da *Cromwell-Road*, para a qual dava frente), o Brasil possuía um espaço de 115 m², entre os estandes da Grécia e da Turquia, no eixo transversal central do palácio de ferro e vidro. A vizinhança demonstra o posto ocupado pelo Brasil na taxonomia burguesa: um país com um toque de exotismo, mas não distante dos interesses comerciais europeus.

Ainda completamente agrário, o Brasil expôs café, mate, guaraná, borracha, tabaco, madeiras, pedras preciosas e apenas algumas máquinas e armas. O diferencial cultural foi dado por elementos do artesanato indígena, muito importantes naquele período do Império em que o Brasil buscava definir sua nacionalidade com base na pureza e bravura das raças autóctones, dentro de uma leitura Romântica. O café e a cerâmica marajoara foram os destaques, premiados na exposição (Schwarcz, 1998, p.394-395).

Em 1867, em Paris, simbolicamente, as colônias francesas foram representadas com pavilhões menores, dispostos em volta do grande pavilhão central, o *Palais du Champs de Mars*. "O conceito de pavilhão nacional nasceu neste parque e passou a ser uma das características fundamentais das futuras exposições universais." (Puente, 2000, p.13) Com a criação de pavilhões nacionais, se fazer representar por sua própria

construção passa a ser um signo de riqueza e poder para as nações. Mas, embora a participação do Brasil fosse sempre uma questão pessoal de grande relevância para D. Pedro II, o “Monarca-Cidadão”, o Brasil teve tímidas participações em Paris 1867 e em Viena 1873, em função da Guerra do Paraguai. Em 1876, porém, o Brasil participa com força da primeira grande exposição norte-americana, na Filadélfia. A Exposição lançava os Estados Unidos, já recuperados da Guerra de Secessão, como nação industrial de ponta. O Brasil possuía um dos principais estandes dentro do Palácio principal, além de um pavilhão particular no meio do *Centennial Park*. O Imperador esteve presente na cerimônia de abertura, e deu partida no gerador de energia que iluminava o maior recinto já planejado para uma exposição. Fez o legendário teste do telefone com Graham Bell - em que o Imperador teria dito ao fone “*To be or not to be*”- e prometeu que o Brasil seria o primeiro país a importar o invento.

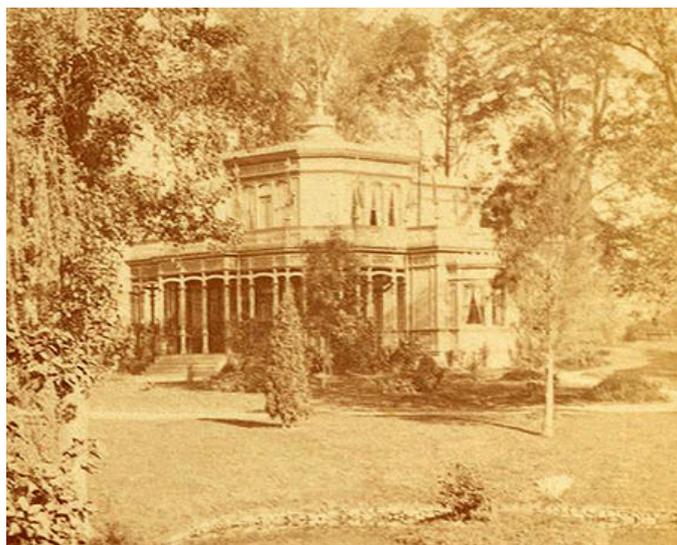
As arquiteturas das duas representações brasileiras foram criadas por arquitetos americanos, responsáveis por diversas construções da exposição. Frank Furness criou um estande mourisco para o Brasil dentro do *Main Building*, pois esta era a linguagem da moda na exposição da Filadélfia.

Furness empregou seus temas islâmicos favoritos no pavilhão brasileiro: o arco em ferradura e o arco ogival, ameias, superposição de colunas com seção quadrada sobre outras de seção circular para criar altura [...] pastilhas de vidro coloridas e ornamentos florais [...] (Çelik, 1992, p.168, minha nossa)

Como lhe convinha, Furness valeu-se de nossa colonização ibérica para fazer-nos herdeiros diretos da tradição islâmica, “sem sequer ensaiar uma interpretação da seção brasileira”. O estande do Brasil era um dos maiores, e ficava ao lado de Holanda e Bélgica, indicando-nos como a maior nação da América do Sul, e destacando nossa relação com a cultura europeia.

Já o pavilhão independente dos expositores do Brasil, em meio ao *Centennial Park*, foi criado por Hermann Joseph Schwarzmann, arquiteto-chefe da Exposição. O projeto, guardado na Biblioteca Nacional, permite avaliar que tratava-se de um pequeno pavilhão tipicamente americano, com *bow-windows*, estrutura em madeira, colunas esbeltas na varanda elevada e perfis em relevo marcando “almofadas” na parede.

Enquanto o ecletismo permitia que todos os países mostrassem em seus pavilhões o que consideravam ser sua identidade arquitetônica, o Brasil mostrava opulência, mas estava longe de encontrar sua “arquitetura nacional”.



Pavilhão dos expositores do Brasil no Centennial Park. By Centennial Photographic Co. - Photographer [Public domain], via Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Brazilian_pavilion%2C_by_Centennial_Photographic_Co..jpg

O mesmo acontece na Exposição de Paris 1889. Ali, no entanto, apesar de o pavilhão apresentar uma leitura “francesa” da arquitetura que representaria o Brasil, estávamos ao lado de nossos vizinhos latino-americanos (Argentina, Bolívia e Venezuela), nos terrenos ao pé da Torre Eiffel, que logo ficaram conhecidos como “aleia do sol” (Barbuy, 1996, p.214). Interessado em atrair imigrantes europeus, o Brasil tem em Paris uma de suas mais completas representações. Além do pavilhão de três andares, com jardins, lago e estufa anexos, o Brasil se faz representar na “Casa Inca” – uma mostra de habitação e costumes da América Pré-colombiana, incluindo as tribos marajoaras – e pelo panorama de Victor Meirelles, tomado do Morro de Santo Antônio, que mostrava o Rio de Janeiro para além de sua beleza natural.



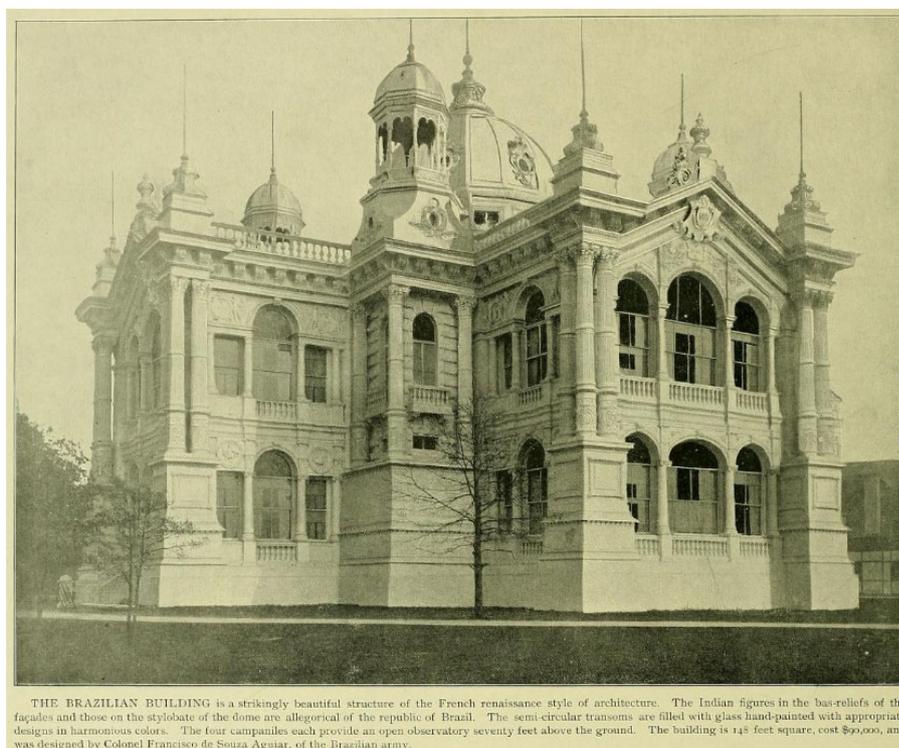
Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Paris, 1889. By Aalto University Commons [No restrictions], via Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Exterior_of_Brazilian_pavilion._Paris_World_Exhibition_1889_%2823887915865%29.jpg

O concurso para o pavilhão foi lançado na França, o que mostra que permanecia a necessidade de se aliar à imagem de Brasil construída por nossos principais parceiros comerciais. O francês Louis Dauvergne, seguindo as diretrizes do edital, que pedia um “*edifício destinado à exposição de produtos naturais de um império latino e americano, particularmente rico em matérias-primas de origem mineral e vegetal*” (Barbuy, 1996, p.220) projeta um espaço grandemente aberto, com jardins tropicais, lago artificialmente aquecido para exposição de vitórias régias, quiosque de degustação e uma estufa de vidro ligada por caminho pergulado ao pavilhão propriamente dito, um edifício de aspecto hispânico – torre-minarete, janelas mouriscas, azulejos em faiança e terraço – decorado com esculturas de índios representando os principais rios brasileiros.² No pavilhão, a estrutura é de ferro, e as fachadas pintadas de branco. A distribuição interna em torno de um hall com claraboia mostra os três andares da exposição, organizada didaticamente: no térreo, a melhor matéria prima do Brasil – minérios, borracha, madeiras - e o café, carro chefe da exposição brasileira. No segundo andar, produtos artesanais, como licores, cervejas, conservas, cerâmicas, calçados e tecidos, além de uma sala para plantas medicinais. No terceiro pavimento, os artigos

² A inspiração para essas esculturas vem provavelmente da estátua equestre de D. Pedro I, fundida na França em 1861 e exposta na Exposição Universal de Paris no mesmo ano. Na base da estátua, índios representam os rios Amazonas, São Francisco, Madeira e Paraná.

mais finos, nos quais certamente os europeus estavam menos interessados: mobiliário, moedas, rendas, livros e gravuras. As atrações principais estavam, sem dúvida, fora do pavilhão: as plantas exóticas recriavam o ambiente tropical que habitava a fantasia europeia sobre o Brasil.

Na última exposição do século, o pavilhão brasileiro seria, pela primeira vez, projetado por um arquiteto nacional: Francisco de Souza Aguiar é o autor do pavilhão eclético que representou o Brasil republicano na *World's Columbian Exposition* de Chicago, em 1893.



THE BRAZILIAN BUILDING is a strikingly beautiful structure of the French renaissance style of architecture. The Indian figures in the bas-reliefs of the façades and those on the stylabato of the dome are allegorical of the republic of Brazil. The semi-circular transoms are filled with glass hand-painted with appropriate designs in harmonious colors. The four campaniles each provide an open observatory seventy feet above the ground. The building is 145 feet square, cost \$99,000, and was designed by Colonel Francisco de Souza Aguiar, of the Brazilian army.

Pavilhão do Brasil na World's Columbian Exposition de 1893.

Fonte: **The Columbian Exposition Album**. Chicago: Rand, McNelly & Co., 1893.

A maior exposição do século XIX foi visitada por nada menos que 27 milhões de pessoas e deixou uma marca indelével na arquitetura americana, que adotaria os gigantescos edifícios Beaux-Arts brancos da *White City* também em Washington D.C., Cleveland e San Francisco. A exposição reservara um local para os países visitantes junto ao lago norte. Localizado numa península do lago, o pavilhão do Brasil destacava-se pela monumentalidade, pela cúpula e pelo vazio do lago ao redor. Souza Aguiar insere-se na linguagem da exposição, sem qualquer pretensão de reproduzir uma arquitetura de cunho nacional. A Primeira República havia escolhido, como linguagem

representativa da modernização do país, o mesmo ecletismo classicizante que veríamos na reforma de Pereira Passos na capital uma década depois. A arquitetura com toques de exotismo das representações anteriores é abandonada em prol da adoção de uma arquitetura abertamente acadêmica, significando que o Brasil republicano priorizava sua filiação cultural europeia.

Souza Aguiar seria também o responsável pelo projeto do pavilhão brasileiro na Exposição de Saint Louis 1904. Com o dobro do tamanho da exposição de Chicago, embora com menor público, a exposição foi a mais "cenográfica" até então. Além da famosa *Pike Avenue*, uma rua com oito mil figurantes, edifícios cenográficos representando as culturas do mundo e vitrines vivas de povos autóctones trazidos para serem exibidos, a construção de todos os pavilhões adotou uma espécie de técnica cenográfica:

Todos os palácios foram finalizados com um material especial chamado Staff, uma mistura de cal e cimento contendo glicerina e glucose (melado de milho) que a deixava maleável e adesiva. Os trabalhadores também acrescentavam uma fibra vegetal (bananeira-de-corda) para agregar resistência à tração da mistura. O Staff era inserido em moldes para produzir efeitos esculturais. Quando endurecido, o material podia ser lavado, martelado, cortado, ou até mesmo entalhado como madeira, para produzir os efeitos das fachadas. Escultores também podiam moldar o gesso, estruturado com madeira ou trama de ferro, e depositar sobre ele o material adesivo (Macedo, 2012, p.21).



Palácio Monroe, pavilhão do Brasil na Feira de Saint Louis, 1904. José Francisco Correia [Public domain], via Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Conde_de_Agrolongo_-_O_Pal%C3%A1cio_Monroe%2C_ca._1908.jpg

Encomendado para ser remontado na Avenida Central, o pavilhão deveria ter estrutura metálica, mas esta só chegou mais tarde, sendo remetida diretamente ao Rio de Janeiro. No certame, apenas a cúpula estava pronta e o corpo do edifício, como os demais edifícios da exposição, tinha estrutura de madeira (Macedo, 2012, p.29-30). Em meio ao espírito de “parque de diversões” que se via em Saint Louis, o pavilhão brasileiro, em estilo “renascentista francês”, segundo seu autor, se destacava. O júri premiou o Brasil por seu edifício, elegante, porém imponente, de curvas agradáveis e interiores requintados, que tinha custado a nossos cofres mais de três milhões de dólares (Macedo, 2012, p.35). Aguiar usara a linguagem acadêmica mas fizera um pavilhão bem mais leve e elegante que o de Chicago. Embora a base fosse um edifício retangular, ele era amenizado pela verticalidade da cúpula central e pelas varandas arredondadas e também cupuladas que ocupavam os lados menores do retângulo. Todo o pavilhão era decorado para ser uma grande sala de estar onde os visitantes admiravam a paisagem tomando café preparado por baristas brasileiros na cozinha instalada no porão. No interior, as grandes atrações eram um pé de café carregado trazido de São Paulo e uma fonte que jorrava grãos de café.

No início do século XX, o foco das exposições não é mais a produção industrial e o trabalho. A questão das identidades nacionais torna-se importante para enriquecer o concerto das nações e alimentar a indústria cultural. Por algumas edições de feiras, muda-se o olhar sobre o tempo: do desenvolvimento e do futuro para as origens, para o passado dos povos. Os movimentos ditos neocoloniais começam a tomar força em toda a América, a partir da crescente dominação cultural norte-americana, apoiada na doutrina Monroe.³ A exposição de San Diego 1915 – *Panama California Exposition* - consagra estes estilos: mexicano, californiano e missões, também divulgados nas produções hollywoodianas. A partir da década de 1920, a exigência de que os pavilhões brasileiros adotem a linguagem neocolonial demonstra as discussões em torno da construção de uma imagem artística nacional, baseada na valorização de uma arquitetura que, embora de raízes portuguesas, teria se adaptado ao clima do Brasil e ao gosto de uma raça em surgimento (Cavalcanti, 2003, p.296).

3 A Doutrina Monroe foi gestada na onda das independências dos países Latino Americanos, na primeira metade do século XX. Os Estados Unidos, primeiro país a reconhecer estas independências, pretendiam com isso afastar qualquer pretensão de novas colonizações europeias no continente, e garantir o domínio cultural e econômico sobre as nascentes nações, sob o lema “América para os americanos”.

Apesar disto, só encontramos referências a uma única representação neocolonial exibida pelo Brasil: Sevilha 1929. O pavilhão de Pedro Paulo Bernardes Bastos, no entanto, tem diversas similaridades formais com a arquitetura das missões espanholas da América Central que, embora não tenham antecedentes na arquitetura colonial brasileira, talvez tenham sido utilizadas para demonstrar uma mudança de foco nas filiações culturais brasileiras - pendendo para a América - ou como uma homenagem ao país anfitrião. O pavilhão demonstra uma tentativa de conjugar elementos coloniais e fachada monumental, levando ao uso de janelas e portas esféricas e colunas robustas de capitel coríntio, elementos que, além de incompatíveis com a linguagem neocolonial brasileira, dão ao pavilhão uma estranha sensação de desproporção.

O mais comentado pavilhão neocolonial, projetado por Lúcio Costa para a participação do Brasil na Filadélfia 1926, jamais foi construído, porque a exposição, prevista para ser internacional, aconteceria apenas em âmbito nacional. Lúcio Costa seria, porém, o grande responsável pela equação intelectual que visava embasar uma arquitetura nacional moderna. Os profundos dilemas entre a valorização do passado e a modernização tecnológica só encontram solução, ao menos no campo da retórica da arte, na construção do pavilhão moderno de 1939, marco divisório não só da participação do Brasil nas exposições, mas também da própria arquitetura nacional.

É conhecida a história de sua concepção, quando Lúcio Costa, primeiro colocado no concurso, convida Niemeyer, cujo projeto ficara em segundo, para juntos conceberem um novo projeto, agregando o melhor de ambos. As ideias neocoloniais haviam sido oficialmente abandonadas e o edital do concurso alertara que

[...] não se devia prender ao detalhe dos elementos arquitetônicos, fossem tradicionais ou indígenas, mas se devia ater a uma forma arquitetônica capaz de traduzir a expressão e o ambiente brasileiro; e mais, que essa forma fosse de preferência atualista, tendo em vista que a feira mundial de Nova Iorque tem, por princípio, estabelecer uma visão do 'Mundo do Amanhã' (termo de julgamento apud Macedo, 2012, p. 97).

Formalmente, o projeto deve mais ao risco inicial de Niemeyer – com sua planta em L, o grande hall de acesso aberto dos dois lados, a permeabilidade dos espaços e o desenho sinuoso. O projeto de Costa era simétrico e rígido, com referências muito

literais aos símbolos oficiais do Brasil – o enorme mastro da bandeira no eixo principal, o brasão nacional no centro da fachada e o Cruzeiro do Sul pintado sob a marquise triangular. A simetria era quebrada apenas por uma rampa de acesso secundário na lateral e pelo lago ameboide no pátio interno – mesmo lago que já vimos em 1889 e que permanecerá no projeto final. O projeto expográfico era linear, iluminado pela fachada de *brises* que dava para o pátio interno. Para Macedo, no entanto, o projeto final deve à proposta de Lúcio Costa “a atmosfera do pátio interno, o tratamento das fachadas [...], a integração das artes com esculturas e pinturas de Portinari” (Macedo, 2012, p.102).



Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova Iorque, 1939. Projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Desenho de Gustavo Racca sobre fotografia disponível em <http://www.archdaily.com/295992/the-complete-works-of-oscar-niemeyer>

O projeto final do pavilhão é o diálogo feliz das duas sugestões. Seu desenvolvimento, como percurso aberto à paisagem da feira, comprova que o projeto se desenvolveu *in loco*, com parte dos pavilhões já construídos. A contribuição do Brasil aparece na inventividade e nesta capacidade de abertura para o sítio, “sem ostentação”, coisa de que se orgulhava Lúcio Costa. Os arquitetos buscavam aqui uma nova imagem representativa, que não estava mais na monumentalidade do volume ou na figuratividade da decoração.

Ao subir a rampa, o visitante se dava conta de que os volumes não eram protagonistas do edifício. Mas sim a linha que animava seu trajeto: o traço que percorria a rampa e seguia em piso, se tornava vedação e novamente laje até seguir sinuoso pela aresta do longo bloco de exposição (Macedo, 2012, p.140).

Do percurso aberto pela rampa ascendente, visão panorâmica do certame, passava-se a um ambiente de semi-penumbra no hall, onde as sombras da marquise recortada e a parede curva do auditório que interceptava as lajes preparavam a visão dos jardins e do bloco sinuoso da exposição. Neste, a parede cega onde se apoiavam expositores era confrontada com o extenso pano de vidro que abre a vista para os jardins e o lago. Exotismo e tecnologia aparecem aqui unidos, enfim, numa única e coerente linguagem. O projeto expográfico do alemão naturalizado norte-americano Paul Lester Weiner acompanha a sugestão da arquitetura. Os mostruários inserem-se livres no espaço, em curvas que refletem a composição dos jardins e do mezanino, e induzem a uma nova arrumação das mostras, que extrapolam os limites dos expositores e avançam para o suporte arquitetônico, inspirando-se nas vanguardas artísticas. Tal irmandade entre arquitetura e cenografia fazem do pavilhão brasileiro, afinal, um grande e único expositor. Simbólico sem ser didático, de escala humana e tecnologia moderna, o pavilhão induz a um passeio que envolve não apenas o paladar e o odor do café, das madeiras e das plantas, mas todos os sentidos do corpo que sobe, desce, contorna e é contornado, atravessado pela luz em suas múltiplas nuances, pelo espaço e pelo vento. Dentro dos preceitos modernos de seguir sua função, a arquitetura do pavilhão, criada e construída para ser uma vitrine temporária do Brasil, será por isso uma imagem pregnante desta tipologia arquitetônica. Segundo Puente (2000, p.9): "A rapidez com a qual as vanguardas atuavam em outros âmbitos artísticos não era aplicável nas obras arquitetônicas; no pavilhão foi possível. A comprovação da experiência é quase imediata." O pavilhão do Brasil em 1939, pelas especiais condições que as exposições proporcionavam de experimentação, sem necessidade de preocupação com a perenidade ou o desenvolvimento programático, pode ser considerado o grande "teste" da arquitetura moderna brasileira.

O "mundo encantado do amanhã" exposto na *World's Fair* novaiorquina é

interrompido por um banho frio de realidade. Com a Polônia e a Tchecoslováquia invadidas (o pavilhão tcheco construído na feira não chega a ser inaugurado), a Segunda Guerra se inicia com a exposição em andamento e o pavilhão britânico sofre um atentado no qual dois seguranças são mortos. A guerra, já anunciada na imagem emblemática dos pavilhões da Alemanha e da URSS frente a frente em Paris 1937, vai interromper por quase vinte anos a realização das Exposições Universais.

O próximo grande encontro das nações vai encontrar o Brasil num momento feliz. O pavilhão de Sergio Bernardes em Bruxelas 1958 traduz a inventividade e a leveza de espírito do interregno democrático que o país vivia. O pavilhão é como uma grande lona que flutua sobre uma rampa helicoidal onde o percurso expositivo se desenvolve de forma descendente, vencendo o desnível original do terreno. No piso inferior, o jardim assinado por Burle Marx tem seu lago colocado exatamente no eixo da rampa, sob um grande buraco na cobertura.



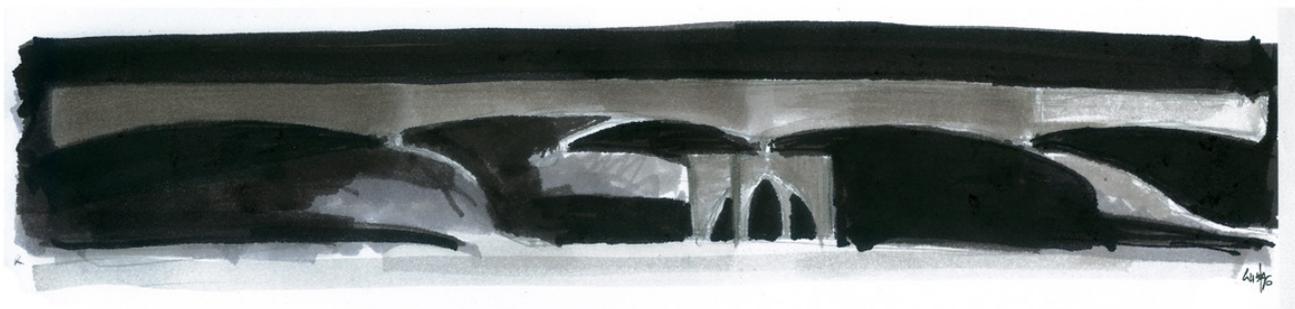
Pavilhão do Brasil na Exposição de Bruxelas, 1958. Projeto de Sergio Bernardes. Desenho de Gustavo Racca sobre fotografia disponível em <http://bernardesarq.com.br/pt-br/projeto/de-bruxelas>.

O pavilhão, que faz lembrar o pavilhão de lonas de Le Corbusier e Pierre Jeanneret em Paris 1937, está imbuído do sentido nômade que impregna o conceito de pavilhão – tanto na cobertura em forma de tenda quanto no destaque do movimento, da passagem. A assinatura de Sergio Bernardes está presente na utilização de materiais

diversos - a rampa é de concreto, a cobertura (de concreto e eucatex) é sustentada por estrutura externa de metal e pilares "escondidos nas paredes" (Meurs, 2000) - e na poética do balão vermelho que parece alçar a lona, marcando, na paisagem, o pavilhão do Brasil. O balão faz uma referência às festas populares brasileiras, mas também ao *Atomium*, monumento símbolo da exposição, e pode ser usado como uma espécie de "fecho" do grande *impluvium* sobre o jardim central. O jardim é novamente o ponto focal da exposição, e mais uma vez visível apenas na fachada posterior, que ocupa um nível mais baixo. "Domesticado", ocupa o centro do pavilhão, moldado no desenho de Burle Marx, como campos de materiais e cores que pintam uma tela abstrata. O projeto expográfico é despojado, com telas colocadas perpendicularmente à rampa, para não obstruir a visão do espaço contínuo do vão incrivelmente amplo criado pela arquitetura de Bernardes. Mais uma vez, a fluidez e a luz são os protagonistas e agora, pela primeira vez, a arquitetura é, além de abrigo, objeto da exposição, pois ao lado das curiosidades indígenas e da matéria prima, o Brasil expõe fotografias da nova capital para provar que, vinte anos depois, o pavilhão de Nova Iorque tornara-se modernidade permanente, tecnologia própria, passagem do Brasil para outra classe na taxonomia das exposições.

Em 1970, Paulo Mendes da Rocha rompe, com seu brutalismo, a visão de leveza que impregnava, no exterior, a imagem que se tinha da arquitetura no Brasil. Externava, através de avançada engenharia de concreto, a angústia do momento político brasileiro, na tensão entre a enorme laje de concreto e quatro sutis pontos de apoio. Ainda assim, consegue, dentro de espírito totalmente diferente, transplantar a tradição que, se pode dizer, já havíamos criado na representação dos pavilhões. O percurso topográfico é transmutado na criação de montes de terra, sob os quais se desenvolve, semi-subterrânea, a exposição. O olhar e o percurso atravessam de lado a lado o terreno destinado ao Brasil. O pavilhão é quase que somente essa grande praça coberta, que liga outras duas outras praças do recinto da Expo Osaka. Apoia-se no relevo criado a cobertura de concreto com claraboias em colmeia, como um trecho de viaduto, e é sustentada em quatro pontos, com balanços de 30 metros. Três deles sobre os morros artificiais e um quarto sobre um pilar escultórico, lembrando um elemento neoconcreto. Com espessura vultosa e sustentada a pouca distância do solo, a cobertura não transparece leveza, embora o olhar possa atravessar de um extremo ao outro e os pontos de apoio se identifiquem por sua exiguidade. Falta-lhe a luz e a paisagem do pavilhão de 1939, falta-lhe a plasticidade e a fina materialidade

do pavilhão de 1958. O brutalismo paulista investe na criação da comunidade sob a cobertura, um microcosmos de convivência capaz de trazer novamente para perto o nosso olhar, como pensado por Artigas, mas não abandona a sugestão sinuosa de território e a plasticidade propostas por Niemeyer.



Pavilhão do Brasil na Exposição de Osaka, 1970. Projeto de Paulo Mendes da Rocha. Desenho de Gustavo Racca sobre fotografia disponível em http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/05_RVZ.pdf

O projeto do Pavilhão começa pela compreensão do seu local de inserção: uma área-tipo de dimensões 80 por 50 metros destinada a todos os pavilhões, situada entre dois locais públicos da exposição, a Praça da Amizade e o Grande Parque, e dois pavilhões de dois outros países, Etiópia e antiga Tchecoslováquia. Como resposta ao sítio, o projeto desenha um solo, o território ondulado que faz referências ao país e que marca sob a sombra do abrigo da grande laje um local de encontro.

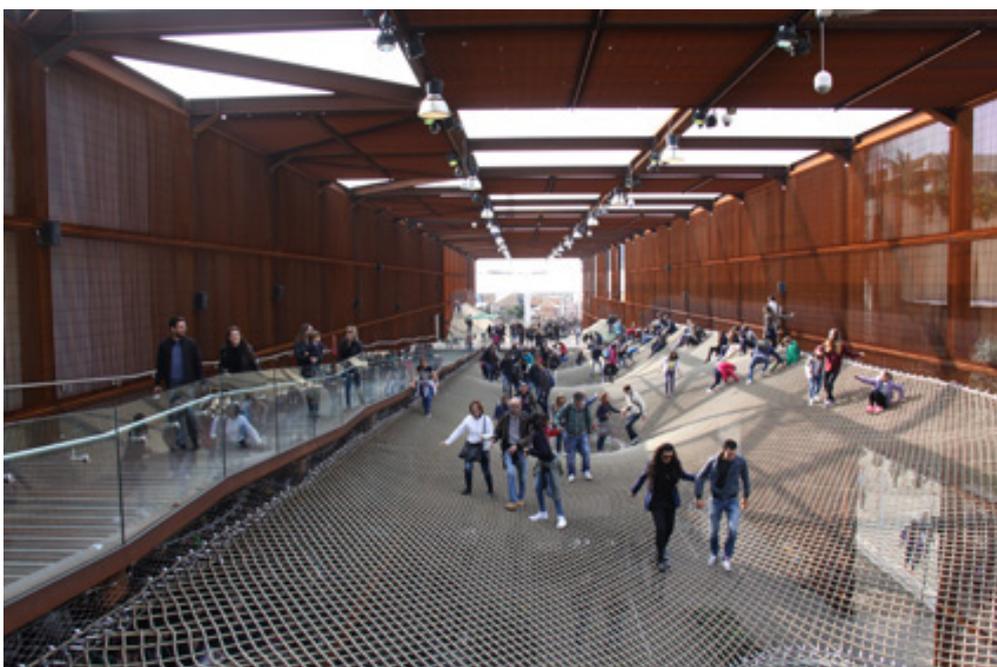
[...] o arquiteto se atém mais ao manejo da geografia, que desenha territórios, lugares da existência humana, do que a delineamentos históricos preocupados com a inserção no tempo da civilização, esses fartamente expostos em diversos pavilhões da exposição (Sperling, 2003).

Nos anos posteriores o Brasil afundou em grave crise política, introspectado numa ditadura duradoura e, logo após, numa crise econômica que coibia participações de destaque nas exposições. Nos últimos anos, porém, voltou a participar com destaque dos certames, que agora apresentam temas diversos, focados em soluções para o futuro que não parece mais promissor mas, ao contrário, assustador.

Na exposição aberta em Milão em 2015, a proposta era que o mundo pensasse em

como vai alimentar sua população nas próximas décadas. Neste contexto, enquanto alguns países podem apenas expor sua relação cultural com a alimentação, o Brasil tem uma grande tarefa, já que vem sendo chamado “a fazenda do mundo”, devido à crescente exportação de víveres.

Apesar de conectado ao tema da feira, o pavilhão do Studio Arthur Casas e do Atelier Marko Brajovic, vencedor do concurso, não esquece seus antecessores. O percurso topográfico continua presente, agregando a visão panorâmica de 1939, com a criação da comunidade abrigada de 1970. O envolvimento do corpo e a instabilidade da rede por onde os visitantes devem andar fazem do acesso uma espécie de parque de diversões. Como numa grande performance coletiva – talvez o novo sentido das exposições – a montanha de cordas que o visitante é levado a escalar é ao mesmo tempo um mirante para a paisagem da feira, uma vista para a exposição de vegetais no piso do pavilhão, uma brincadeira e um convite ao descanso. Ao pisá-la, o visitante instaura uma relação física e imediata com a arquitetura, que reverbera seu movimento, e com os demais visitantes. A entrada no pavilhão desperta interesse, exige esforço, e provoca uma interação com o outro, de compartilhamento do prazer ou mesmo apoio físico. O movimento da rede produz sons, lembrando o esforço transformado em energia, o trabalho alimentando, conforme o princípio da feira.



Pavilhão do Brasil na Expo Milão 2015. Foto: Rocher Peicho (setembro 2015)

Ao mundo virtual das imagens, cultuado desde os primórdios nas exposições, o pavilhão sobrepõe um mundo deliberadamente físico, que se prolonga no uso da rampa de cordas como rede de repouso, uma referência ao pavilhão de Lúcio Costa na Trienal de Milão 1964. Naquele momento, estimulado pelo tema “Tempo Livre”, Costa propusera uma inversão no sentido das exposições. Um estande delimitado por grandes painéis de paisagens do Brasil, em meio aos quais 14 redes eram pendurados em fios suspensos de aço para que o visitante interrompesse o fluxo de caminhar e absorver informações, dedicando-se a um descanso reflexivo. Violões ao lado das redes convidavam os visitantes a experimentar acordes, tocar ao léu e talvez compor.

O pavilhão do Brasil nesta Trienal parece apontar uma alternativa própria às práticas de progresso tecnológico e à dinâmica da sociedade industrial, mantendo sua heterogeneidade e sua singularidade, justapondo valores socioculturais, procedimentos técnicos, ritmos e modos de vida. Explora-se a dinâmica industrial, urbanizante e premente que constrói Brasília e, ao mesmo tempo, se contrapõe à ela um ritmo tranquilo, telúrico, popular e simples através do ato de deitar-se numa rede. As vicissitudes técnicas, sociais e estéticas do país são colocadas com grande força e clareza: podemos construir “Brasílias”, mas ainda mantemos conhecimentos culturais arcaicos, com valores latentes, como nossas redes e jangadas demonstram. Tudo isso para mostrar o mesmo país que pós-64 também espera vislumbrar outras perspectivas, enredado em dúvidas (Rossetti, 2015).



Pavilhão do Brasil na Expo Milão 2015. Foto: Caio Cavalcanti (setembro de 2015)

A rede do pavilhão de Milão sustenta-se na grande caixa vazada de metal, que define virtualmente seu volume, atravessando-a de ponta a ponta, com alguns pontos de tensionamento sobre canteiros abaixo, que parecem reproduzir uma peneira de grãos. Esses “buracos” na rede – como massas na representação do espaço-tempo de Einstein – são vitrines para a observação dos canteiros instalados ao nível térreo. A leitura contemporânea do jardim que sempre acompanha a representação do Brasil não é mais “cenograficamente selvagem” nem planejada como uma pintura viva de Burle Marx. É, de acordo com o tema, um jardim orgânico e comestível, compatível com a identidade do Brasil nesse contexto. Propõe alternativas de agricultura familiar, e é uma exposição viva das espécies, que podem ser observadas ao microscópio no anexo do pavilhão.

O pavilhão do Brasil, além de um dos mais frequentados, foi escolhido pelos visitantes como um dos cinco melhores pavilhões do recinto. Parece que, caminhando no terreno já pavimentado das representações nacionais nas feiras, os arquitetos puderam contribuir com um projeto real de futuro, num tema em que o Brasil é protagonista. Sem extrapolar no uso de tecnologias e sem buscar impor uma solução arquitetônica inovadora, o pavilhão do Brasil construiu-se como experiência viva e possibilidade real de futuro. Senão para salvar o mundo, ao menos para cada visitante que o percorre. Uma experiência sensorial que emana de uma relação pragmática e nada romântica com a natureza. Uma relação que, conduzida por um país que, como mostram as exposições, em 150 anos, passou do extrativismo à produção, da “monocultura” à diversidade, ganha contornos menos ilusionistas. Com suas pequenas hortas orgânicas, o Brasil expõe enfim o seu projeto de futuro, um futuro que já pareceu mais próximo, mas que ainda é possível.

REFERÊNCIAS

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal. Anais do Museu Paulista, N. Sér., v.4, p.211-61, jan/dez 1996.

BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flavio (org.) Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI, Lauro. Arquitetura Brasileira nos séculos XIX e XX. In: MASCARO, BUENO, SILVA TELLES et CAVALCANTI. O Patrimônio Construído – as 100 mais belas edificações do Brasil. São Paulo, Capivara, 2003.

ÇELIK, Zeynep. Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. University of California Press, 1992.

GALVEZ, Marcia Furriel Ramos. Dois Pavilhões em Exposições Internacionais do século XX – ideias de uma arquitetura brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. PUC-Rio. Orientação de João Masao Kamita. 2012.

HARDMAN, Francisco Foot. Trem Fantasma: a modernidade na Selva. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro de. Construção Diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova Iorque (1939). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da USP. Orientação: Hugo Segawa. São Paulo, 2012.

MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Vitruvius – arquitextos. 007.07. ano 01, dez/2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947> Acesso em junho de 2015

PEREIRA, Margareth da Silva. A participação do Brasil nas Exposições Universais: uma arqueologia da modernidade brasileira. PROJETO, n.139, p.83-90, 1991.

PESAVENTO, Sandra. Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PUENTE, Moisés. Pavilhões de Exposição – 100 anos. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2000.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. "Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na XIII Trienal de Milão" 6º Seminário DOCOMOMO Brasil. 2005. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Eduardo%20Pierrotti%20Rossetti.pdf>

SCHWARCZ, Lilian. As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SPERLING, David. "Arquitetura como discurso: o pavilhão brasileiro em Osaka, de Paulo Mendes da Rocha" Vitruvius – arquitextos. 038.03. ano 04, jul/2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.038/667>

TURAZZI, Maria Inês. Poses e Trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.