

## 2

# AS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS

### 2.1.

#### Pavilhões e representação

*“Expositions, like skyscrapers, dramatize architecture for the general public. Hence they have an influence upon architectural history far greater than their intrinsic importance. Their particular atmosphere of holiday and ballyhoo, their very transience, indeed, appeal to the imagination of a wide public which is otherwise rarely stirred by any ideas of architecture at all”<sup>13</sup>.*

Na definição de RYDELL(1994), "exposições são eventos rica e pesadamente documentados, cheios de exemplos que refletem as aspirações das elites políticas, culturais e sociais que as financiaram, governaram e construíram"<sup>14</sup>. Refletem a rivalidade pacífica das nações, o sonho de seus planejadores assim como as aspirações culturais e econômicas do local onde são montadas. Como cidades dentro de cidades e culturas dentro de civilizações, elas refletem e idealizam os momentos históricos de quando aparecem. As exposições foram grandes panoramas do poder do homem sobre o mundo e uma tentativa quase didática de abranger todo o conhecimento humano, organizá-lo e catalogá-lo.

Em 1851, a Inglaterra já havia feito grande uso do ferro (como material de construção) e das máquinas que permitiram o seu desenvolvimento industrial exponencial, devendo portanto apresentar e vender esses produtos a outras

---

<sup>13</sup> HITCHCOCK, 1936, p.2. "Exposições, como arranha-céus, dramatizam a arquitetura para o público em geral. Por consequência, elas tem uma influência na história da arquitetura muito maior que sua importância intrínseca. Sua atmosfera particular de festas e encantamento, sua própria transitoriedade, de fato seduz a imaginação do grande público de modo que raramente as ideias em arquiteturas fazem".

<sup>14</sup> RYDELL, 1994, p.13.

Nações, como forma de manter seu lugar de proeminência tecnológica. Foi com esse interesse, primariamente industrial, que as grandes Exposições se iniciaram, frutos de liberdades e progressos econômicos que aumentavam desde o fim das corporações europeias no século XVIII. Sendo industrial, não houve necessidade inicial de desdobrar os produtos expostos em diversos pavilhões, uma vez que máquinas e manufaturas, "produtora" e produto, poderiam (e deviam) ser expostos juntos.

Com o tema "*The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*", o foco da exposição era a máquina, e seu destino a efemeridade, isto é, duração por tempo determinado (o período da exposição). Essa é uma das razões pela qual foi escolhido o projeto de um construtor de estufas, o inglês Joseph Paxton. O Palácio de Cristal (*Crystal Palace*) foi erigido com base numa arquitetura rápida, de simples "montagem" e de aspecto moderno, usando de materiais novos como o ferro (produzido industrialmente) e o vidro, criando ambiente adequado a uma exposição industrial.

A história das exposições, de acordo com Siegfried Giedion<sup>15</sup>, se confunde com a história da construção em ferro. Seus pavilhões possuíam arquitetura tão nova e recente quanto os produtos expostos dentro dele, e buscavam um aspecto de modernidade. A efemeridade da exposição encorajava as novas técnicas de montagem e construção, e o ferro era o material ideal. O comprometimento estilístico não era elemento definidor do edifício, e era deixado, sempre que possível, de lado, por questões (entre outras) financeiras.

O *Crystal Palace* marca, além do início das grandes Exposições, o início de um novo pensamento arquitetônico. Nikolau Pevsner<sup>16</sup> considera o pavilhão como "*a pedra de toque dos meados do século XIX, se se quiser descobrir o que pertence inteiramente ao século XIX e o que aponta em direção ao século XX*"<sup>17</sup>. Para o autor, é nele que surge pela primeira vez a possibilidade de uma concepção artística superar as restrições de um sistema técnico recém desenvolvido, inclusive em dimensões.

---

<sup>15</sup> GIEDION, 2004.

<sup>16</sup> PEVSNER, 2001.

<sup>17</sup> PEVSNER, 2001, p.11



Figura1- Interior do *Crystal Palace*, Londres. O pavilhão contava com uma área de ocupação de 240mil m<sup>2</sup> e 1851 pés, ou 563m, de comprimento da sua fachada principal.

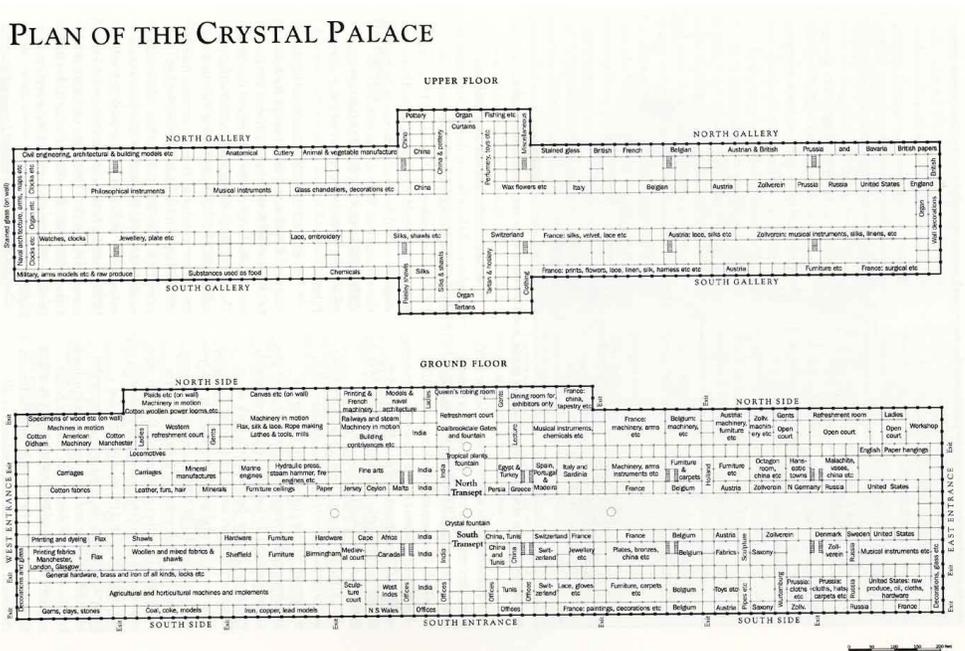


Figura2- Planta baixa do *Crystal Palace*, 1851, Londres.

Em 1855, sob o reinado de Napoleão III, a França sediou sua primeira exposição e projetou um pavilhão que expôs os produtos industriais franceses e

internacionais. Um pavilhão que, rivalizando com o *Crystal Palace* inglês, se destacaria pelo caráter permanente e não mais transitório. Com o tema "*Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts*", a França acrescenta ao título da Exposição as Belas-Artes, ramo maior de sua dominação cultural sobre a Europa e o mundo, através de suas influências artísticas. Foi construído um *Palais de L'Industrie* e uma *Galerie des Machines*, ligados por uma edificação em forma de *rotonda* que abrigava panoramas, "febres" da época. Construiu-se também um *Palais des Beaux-Arts*, dedicado somente às artes.



Figura3- Fachada principal e interior do *Palais de L'Industrie*, com abóbada em estrutura de ferro e cobertura em vidro, cobrindo um vão de 48m de largura, o maior comprimento já feito para uma construção. O maior vão do *Crystal Palace* tinha 22m de largura.

Nota-se na arquitetura dos *Palais* o desejo de dar às fachadas um tratamento formal de maneira clássica, demonstrando maior preocupação com a leitura estilística do pavilhão. O *Palais de L'Industrie*, apesar de ter vão central em abóbada construída totalmente em estrutura metálica, possuía fachada revestida em pedra e entrada composta por um arco triunfal, nos moldes neoclássicos. As novas técnicas que chegavam da Inglaterra eram absorvidas na França como possibilidades de processo construtivo, desprezando de certa forma sua correlação com a nova estética do material. O desenvolvimento dessas potencialidades plásticas ficaram adormecidos ou camuflados até as primeiras décadas do século XX.



Figura4- Foto e desenho da fachada do *Palais des Beaux-Arts* (Paris/1855). Para as artes nenhuma referência aparente das técnicas de construção em ferro e vidro. O partido arquitetônico seria o ditado pela Academia Francesa de Belas Artes.

Mesmo que revestida, a arquitetura do pavilhão industrial era a arquitetura do ferro, símbolo de uma geração de construtores do meio do século XIX.

*"a construção de ferro (é) a maior experiência artística do nosso tempo" porque "aqui não há aplicação da arte à construção, nem decoração forçada, nem afetação. Aqui há criação destinada a uso prático (...) aqui há possibilidades até agora inexprimíveis. Estão alteradas todas as nossas noções de espaço, de peso e de sustentação"*<sup>18</sup>.

Começa aí, já na segunda Exposição Internacional, a dicotomia entre duas arquiteturas: a que exporia, através de seu método construtivo e uso de novos materiais, um aspecto tecnológico que ia de acordo com os produtos industriais que surgiam (e eram expostos) e outra, que trataria de usar dos recursos existentes da Academia de Belas Artes (francesa, sobretudo) para dar valor estilístico a um pavilhão, o que quer que expusesse.

A França realizou mais uma exposição internacional, em 1867, que também foi marcada pelo uso maciço do ferro em estrutura única. Sete galerias concêntricas em ferro e vidro, projetadas pelo engenheiro francês *Frédéric Le Play*, formavam o grande edifício em forma elíptica que abrigava produtos industriais e artísticos das Nações convidadas.

<sup>18</sup> NAUMANN, Friedrich *apud* PEVSNER, 1980, p.39

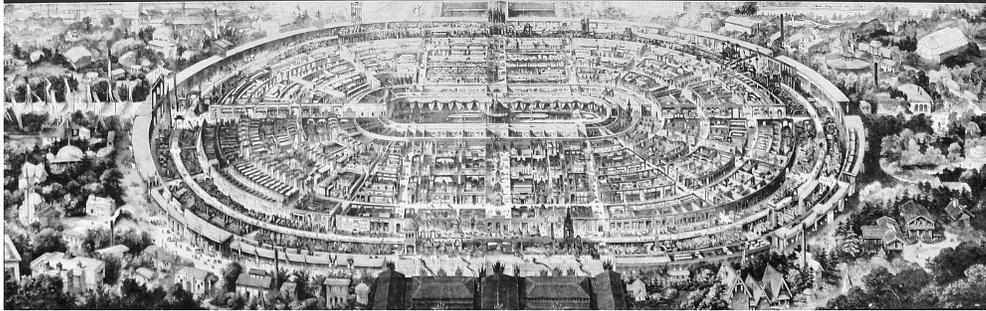


Figura5- Pavilhão único da Exposição de 1867, Paris. Vista aérea.

A proposta compositiva do pavilhão foi pensada de acordo com a ideia das exposições: um mundo dentro de outro mundo, um lugar de representação universal, símbolo e resultado da vitória da sociedade industrial. O valor representativo do pavilhão de exposição aumenta a cada evento. Em uma das publicações oficiais da exposição de 1867 tem-se exemplo dessas analogias:

*"Percorrer o circuito deste palácio, circular como a linha do equador, é literalmente dar a volta ao mundo. Todos os povos estão aqui, e os inimigos vivem pacificamente lado a lado. Como nos primórdios de tudo, no globo das águas, o espírito divino agora flutua sobre este globo de ferro"<sup>19</sup>*

O princípio organizador das exposições era a ideia de cultura universal, que entretanto não pertencia (ainda) a todos os povos: existia uma cultura e, por consequência, o outro lado, o aspecto "indomado", a não-civilização. Essa divisão era feita moral, física e visualmente no espaço da exposição. Em muitas das primeiras exposições internacionais, seus organizadores projetavam uma área central contendo produtos industriais em posição de destaque, junto a símbolos da cultura ocidental, e uma periferia que apresentava as dependências coloniais da nação-sede, ou, no caso americano, exibições antropológicas de americanos nativos e outros povos "primitivos"<sup>20</sup>.

Conquanto a exposição exibiu cultura como distintiva de realização e poder, ela fez isso como parte de um projeto de civilização que casava cultura e mercadoria. O comércio fundou a cultura, enquanto a cultura reembolsava e glamurizava o comércio. Nações que sediavam exposições ou que delas participassem também duelavam entre si para obter o papel de liderança nessa complexa nova civilização, enquanto se associavam ao ideal de uma cultura

<sup>19</sup> Citado em GIEDION, 2004, p.286.

<sup>20</sup> Segundo BENEDICT, 1995, quase sem exceção, todas as nações-sede das primeiras exposições ainda possuíam colônias, na última metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

internacional estandardizada,. Exibições nacionais da Alemanha, Inglaterra, França e Estados Unidos desejaram ser representadas como paradigmas da cultura ocidental ao mesmo tempo em apresentavam suas contribuições indispensáveis à mesma.

A crescente participação das Nações, além do aumento de foco dado aos aspectos culturais (especialmente os étnicos, uma vez que aumentava o número de exposições "coloniais"), e o aumento exponencial de produtos expostos fez com que pavilhões se multiplicassem e com que as exposições se dividissem espacialmente, criando áreas temáticas, relegando o tema industrial (das máquinas) a apenas um de outros vários.

Nos Estados Unidos da América, as *World Fairs* tornaram-se, a partir de 1876, enormes áreas onde a atenção dada à multiplicação dos pavilhões foi inversamente proporcional ao seu valor representativo dentro da estética industrial. Nesse momento, os desafios técnicos para criar gigantescos vãos livres e novas fôrmas metálicas estruturais já haviam sido conquistados. A questão da cultura de massa passou a estar em primeiro lugar. À seção periférica mantinham-se as dependências coloniais e exposições "antropológicas", que às vezes ocuparam o mesmo espaço e faziam tanto sucesso quanto os entretenimentos de massa, como parques de diversões.

Em 1876, a primeira grande Exposição Internacional dos Estados Unidos contou com área muito maior do que as primeiras exposições europeias, e com a primeira divisão de pavilhões em vários edifícios separados: *Main Exhibition Hall*, *Machinery Hall*, *Memorial Hall*, *Women's Pavilion*, diversos *State Buildings*, entre outros. A partir de então cada pavilhão passou a representar seu tema, os produtos expostos, através de sua arquitetura. Seu aspecto representativo foi potencializado e ampliado. Os pavilhões industriais mantiveram-se, sempre que possível (ainda que mascarados por fachadas estilizadas), dentro da estética industrial, fazendo uso de materiais como o ferro e vidro em prol de um espaço expositor funcional e racional.

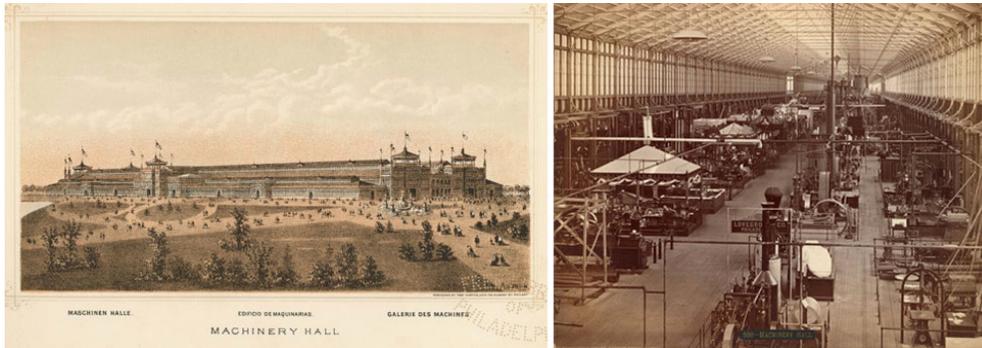


Figura6- Vista externa e interna da *Machinery Hall* - pavilhão das máquinas na Exposição da Filadélfia (1876).

Não por acaso, o mote da exposição de 1876 foi a comemoração dos 100 anos da independência americana. A partir deste momento, as forças das grandes exposições se dividiram entre EUA e França, mas a batalha foi vencida pelos EUA, que desde 1893, com a exposição de Chicago, transformaram-se no criador e propagador das maiores exposições internacionais do século XX. A celebração da Independência em 1876 trouxe para a América outro valor representativo: a identidade nacional. As exposições passaram a ser usadas como espaços de reconstituição histórica, onde narrativas de passados eram inventadas, assim como tradições, em prol da justificativa dessa identidade.



Figura7- Vista externa e interna do *Memorial Hall* - pavilhão das artes na Exposição da Filadélfia (1876).

Ao início do século XX, o foco arquitetônico das exposições sai da questão industrial para a nacional. Da técnica para o espírito de nação. Do desenvolvimento de um novo futuro para as origens. Do futuro para o passado.

## 2.2.

### As Exposições e o Historicismo

Pelo viés teórico, as exposições também sofreram a influência de outro fenômeno do século XIX: o historicismo. Segundo Alan Colquhoun, desde o início deste século a história fundamentou-se em novas teorias que proclamavam que "*todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e que todas as verdades são relativas*"<sup>21</sup>. Até então, a história era considerada a representante das leis da natureza, e como tal fornecia os valores universais que eram necessários para o homem. Para David Hume (1711-1776), filósofo escocês do Iluminismo, a natureza sempre seria a mesma, em todo lugar, e assim também seria a história humana. Essa visão classicista concluía que era na Antiguidade Clássica, onde templos foram construídos com base na observação primária da natureza, que o valor mais alto da arte se moldara. A história era concebida como *historia magistra vitae*, termo cunhado por Cícero (106-43 a.C.), historiador romano, que significava "a história é a mestra da vida", e como tal teria o poder de ensinar.

Em fins do século XVIII e início do século XIX esses valores universais passaram a ser questionados, dando à história um valor positivo e menos abstrato:

*"A razão humana não era um reflexo fiel das verdades abstratas; era a racionalização de tradições e instituições sociais que haviam evoluído lentamente e que variavam de acordo com o lugar e o momento. O ideal era, portanto, um objetivo que emergia da experiência e contingência histórica.(...) Toda cultura, portanto, continha um misto de verdade e falsidade ao ser comparada com o ideal; da mesma maneira, cada cultura poderia sustentar apenas a sua própria noção de verdadeiro e de falso por meio de valores que fossem imanentes em determinadas formas sociais e institucionais."*<sup>22</sup>.

Passando para o campo específico da arquitetura, o historicismo fez com que se desenvolvesse uma representação dos valores universais - os cânones clássicos - à luz de um enfoque relativista. O "ideal" *a priori* deu lugar a um estudo da arquitetura em sua evolução histórica e relação com os materiais. Um certo tipo de determinismo geográfico ditava as novas regras da arquitetura, que deveria ser pensada *a posteriori*, isto é, após a análise de seu passado, de seu povo (*Volkgeist*) e de seu espírito de época (*Zeitgeist*). Essa avaliação estava em acordo com o pensamento de Leopold Ranke (1795-1886), historiador

<sup>21</sup> COLQUHOUN, 2004, p.23

<sup>22</sup> Ibid, p.25

alemão que acreditava numa história científica, baseada em um "*exame objetivo e exaustivo de fatos e a tentativa de se penetrar no espírito essencial do país ou período em estudo*"<sup>23</sup>.

No campo das Exposições Universais, esse novo pensamento em arquitetura dividiu espaço com os representantes do racionalismo francês, que, ainda adotando os cânones clássicos como forma imutável de discurso, tratavam de maneira nova a história da arte, dando a ela caráter físico, que requeria experimentação prática e observação. Os pavilhões, em sua grande maioria, dividiam-se entre essas duas correntes. As novas teorias históricas alemãs já pautavam os projetos das exposições: um quadro universal de fatos, composto pela soma de diversos quadros nacionais, cada um contendo uma coleção de representação de fatos históricos, através dos produtos manufaturados, que de certa forma significavam uma particular época. As exposições abrangiam a existência do homem em sua totalidade, assim como sua história.

O ecletismo na arquitetura foi produto dessa relativização da perspectiva histórica. Para Colquhoun, "*o ecletismo depende da força dos estilos históricos para se transformar em emblemas de ideias associadas às culturas que os produziram*"<sup>24</sup>. O aspecto moral do ecletismo relacionava-se com a afirmação do valor histórico de um passado genuíno de um povo ou nação. Entretanto, também na visão de Colquhoun,

*"(...) o ecletismo nunca romperá completamente seus laços com a tradição clássica. Ele meramente qualificará essa tradição com exemplos de outros estilos, ora utilizando esses estilos para dar variedade aos temas clássicos, ora utilizando-os para purificar a noção de classicismo propriamente dito - como no caso da arquitetura gótica e grega"*<sup>25</sup>.

A noção de autenticidade na arquitetura afetou diretamente a construção dos pavilhões. Da mesma forma que eram transitórios, efêmeros em sua duração, deveriam ser exemplos fiéis, sólidos e orgulhosos de um passado genuíno. Do outro lado, o neoclássico ainda era usado para representar os ideais arquitetônicos de civilização, quando faltava ao pavilhão caráter específico: um neoclassicismo banal e urbano que simbolizava a utopia dos monumentos do passado europeu.

Se por um lado a nova tipologia dos pavilhões representara a consolidação da estética industrial, a partir do uso intenso de novos materiais em

<sup>23</sup> COLQUHOUN, 2004, p.26

<sup>24</sup> Ibid, p.28

<sup>25</sup> Ibid. p.29

prol de novas propriedades técnicas, por outro passaram a receber texturas estilísticas aplicadas à sua construção, numa tentativa, nascida (como visto) nas teorias historicistas do século XIX, de aplicar ou representar através da arquitetura legitimidade nacional ou cultural de povo ou nação.

Após a primeira década do século XX, com o surgimento das vanguardas europeias na arte e na arquitetura, os pavilhões foram pouco a pouco libertando-se do papel representativo e regressando ao papel exclusivo de "laboratório arquitetônico", pela efemeridade garantida. Entretanto, no caso das nações latino-americanas, a arquitetura precisou passar por um estágio intermediário entre o momento historicista e moderno de seus pavilhões. Antes de formar uma arquitetura de representação era preciso forçar a inserção nacional dentro do grupo cosmopolita das Exposições. Para isso foi necessário inicialmente a criação de identidades nacionais para que, só após esse momento, fossem forjadas suas respectivas arquiteturas.

As exposições do século XX, especialmente após a primeira grande guerra mundial, deixaram de representar o presente voltado para o futuro, e passaram a representar o presente que estivera representando no passado, numa volta nostálgica às exposições do século XIX, e ao que elas representaram como esperança mundial:

*"O grande futuro imaginado pelos visionários do passado não é no presente mas no passado, nas grandes exposições universais de finais do século XIX. Elas eram os "futuros do passado," e hoje, devido à sua própria tentativa de totalidade e progressismo, parecem ser parte de nostalgia do capitalismo moderno para uma idade de ouro. Feiras do final do século XX são, elas mesmas, menos um esforço para continuar a retratar o mundo moderno do que um esforço para duplicar tentativas anteriores: as exposições universais do século XIX que se tornaram arquétipos da modernidade"<sup>26</sup>.*

## 2.3

### **Participações latino-americanas nas Exposições - afirmação de identidades.**

Seguindo a ideia do progresso constante das civilizações, desenvolvida pelo iluminismo europeu, a proposta inicial das Exposições era apresentar

---

<sup>26</sup> TENORIO-TRILLO, 1996. p.10

representações universais do mundo contemporâneo, tal como a proposta das enciclopédias ao final do século XVIII era apresentar o conhecimento total do mundo em seus volumes. Entretanto, pela variedade e complexidade da conformação do mundo moderno, as Exposições tornaram-se imediatamente metáforas ideais dessa representação.

As Exposições Universais do século XIX foram exibições selecionadas da modernidade, representadas de forma condensada em determinadas cidades europeias e norte-americanas, que por sua vez também representaram, à época, "pequenos cosmos" modernos. De acordo com o historiador mexicano Maurício Tenório-Trillo,

*"as exposições do século XIX foram a quintessência dos tempos modernos tanto quanto as cidades que as sediaram - Londres, Paris e Chicago - porque esses centros metropolitanos foram verdadeiras bolhas da modernidade universal surgidas no mundo ocidental durante esse período"*<sup>27</sup>.

Um dos grandes objetivos das Exposições era experimentar a contemporaneidade, o cosmopolitismo, dentro de um pequeno período de tempo que simbolizaria o estágio do progresso mundial naquele momento.

*"Tecnologia e progresso fizeram possível apreciar o tempo presente como o melhor de todos os mundos possíveis, e as exposições universais foram as confirmações vívidas da grandeza desse tempo. A compreensão do presente foi composta por uma recapitulação específica do passado e excepcionais previsões de futuro"*<sup>28</sup>.

As Exposições, e por consequência seus pavilhões, deveriam ser objetos condensadores desses mesmos períodos. As artes e as ciências seriam produtos dessa condensação, e como tal agrupariam dentro de suas formas passado, presente e futuro. Na arquitetura dos pavilhões, essa representação deu-se com a condensação de estilos reconhecidos de cada nação, criando o componente historicista que dava caráter de genuinidade a esses estilos nacionais. No caso das nações latino-americanas, que não acompanhavam o mesmo movimento e tinham pouco "material" para reproduzir a fórmula europeia, a proposta dos pavilhões tornou-se uma **criação original**, buscando em referências autóctones e/ou metropolitanas (das metrópoles que as fundaram) elementos para criar uma nova arquitetura, nacional, digna de ser - a partir de então - apresentada em Exposições. O conjunto de passado e presente contido na ideia das Exposições foi a fonte do processo criativo dessa arquitetura: juntá-

<sup>27</sup> TENORIO-TRILLO, 1996.p.1

<sup>28</sup> Ibid. p.5

los para representar uma arquitetura de futuro, resultado inevitável da grandeza nacional que se pretendia representar.

As nações latino-americanas participaram do evento das Exposições de diversas maneiras: inicialmente como expositoras de hábitos e naturezas exóticas - algumas ainda sendo colônias europeias, com pavilhões nacionais próprios e depois, no século XX, como sedes de exposições, ainda que menos importantes no grupo geral. Apesar de situadas em contexto periférico, no qual os efeitos da industrialização e massificação só começaram a ser sentidos em prática no século XX, as elites das sociedades latino-americanas portaram-se como eco das discussões e debates teóricos desenvolvidos nesses principais centros culturais em torno do tema da representação. Sua "tarefa principal" era aprender, imitar e divulgar as concepções "civilizadas" do progresso, artes, ciências e indústria apreendidas através das Exposições, aplicando esses valores em seus países. Ao mesmo tempo em que queriam copiar a fórmula de modernidade e progresso, se encaixavam no campo do exótico.

O momento inicial de representação correspondeu à simples imitação, num processo de europeização da arquitetura americana. Entretanto, a ideia de "representar", "ser imagem de", ou de "fazer presente" um país através da arquitetura de seu pavilhão nacional propôs, paradoxalmente, a necessidade de uma diferenciação formal e clara a respeito da imagem do "outro". A identificação de certos rasgos arquitetônicos distintivos, individuais e particulares, contribuía para a construção de uma "identidade nacional", elemento fundamental dessa "comunidade imaginada" que eram as Exposições. A europeização dos países latino-americanos promoveu, num segundo momento, o desenvolvimento de uma xenofobia. A modernidade representada nas Exposições, que trouxe inicialmente a europeização, trazia agora o repúdio a tudo que fosse estrangeiro, e exaltava o desejo de nacionalização da sua arquitetura. Também foi característica dessa fase da modernidade "devorar" seus próprios retratos, destruir o que ela mesmo construiu.

A imitação da fórmula moderna, no entanto, era mais fácil que sua compreensão: adequar a ideia de mundo moderno requeria uma adaptação urgente das circunstâncias e interesses das elites latino-americanas, e foi isso que as fizeram gerar produtos "originais" que representariam a nova fase: a arte e a arquitetura latino-americana, por exemplo. Com esses "produtos originais" seria possível confirmar sua posição no grupo das nações civilizadas, através de

culturas e territórios bem definidos e integrados, integrando o grupo das nações sem necessariamente pertencer ao grupo do exotismo.

Essas arquiteturas criadas não foram produtos exclusivos das Exposições, mas sim reflexos do momento moderno da transição do século XIX para o século XX.

*"As feiras mundiais sintetizaram um ciclo completo da realização linear e progressiva do tempo.(...) Cada exposição era como um sucinto epílogo da história, porque o tempo de vida da exposição era tão evanescente como completo"*<sup>29</sup>.

Segundo Eric Hobsbawn<sup>30</sup>, as nações inventaram tradições em prol de reconstituir sua história. Mergulharam nos eventos de seus passados para encontrar símbolos apropriados e com eles construir narrativas que justificariam suas identidades nacionais. De acordo com o filósofo Eduardo Jardim de Moraes, *"se para os países mais avançados o ingresso na modernidade se faz de forma imediata (eles são de fato a própria ordem moderna), para os países novos, emergentes, a participação no concerto das nações deve fazer-se pela afirmação dos caracteres nacionais"*<sup>31</sup>. A história dessas nações, apresentada através de seus produtos e alojada dentro de seus pavilhões, era toda ela uma construção que falava sobre identidade nacional.

*"Se alenta então uma imagem nostálgica do passado, que se via como um mundo nobre e unitário, onde não primavam os interesses econômicos, entendidos como uma forma inferior das aspirações humanas. Junta-se a isso a presença de algum proletariado de ideias anarquistas, mais o fantasma do bolchevismo nascente, e se terá ao menos em parte o panorama na qual floresceram ideias nacionalistas e xenófobas, em cujo âmbito se buscaria para a arquitetura um modelo nacional baseado no hispano-americano"*<sup>32</sup>.

Cosmopolitismo e nacionalismo eram conceitos tanto desejosos como conflitivos pelas representações latino-americanas. O cosmopolitismo era a homogeneização das características e desejos humanos pelas sociedades civilizadas, ainda que admitisse (e desejasse) a presença do exótico, que não era moderno mas também parte do mundo. As nações latino-americanas, desejosas por valorizar seus países através de reações nacionalistas, desejavam também fazer parte do cosmopolitismo, isto é, serem parte do grande grupo civilizado, enquanto tinham necessidade de gerar, para esta afirmação, uma cultura e ciência de caráter único. O conflito estava lançado no campo da

<sup>29</sup> TENORIO-TRILLO, 1996. p.6

<sup>30</sup> HOBBSAWN, 1984.

<sup>31</sup> MORAES, 1988. p.234

<sup>32</sup> AMARAL, 1994. p.278.

arquitetura dessas nações, que desejavam ao mesmo tempo ser parte do todo e ser original, ser cosmopolita e nacional.

Dentro desse quadro geral, o colonialismo foi a primeira solução encontrada na arquitetura latino-americana que buscou no resgate de um passado original a criação de modelo próprio de representação. Antes disso, o ecletismo na arquitetura, fruto do revisionismo historicista europeu, era usado pela América Latina no projeto de seus pavilhões, muitas vezes feitos por arquitetos também europeus, na tentativa vã de adaptar-se ao modernismo da época e ao cosmopolitismo das Exposições de modo geral. Iniciado nos Estados Unidos, o colonialismo foi o meio encontrado para valorizar uma cultura nacional e por consequência uma arquitetura, reconstruída historicamente a partir de passados coloniais selecionados. Esta arquitetura seria nacional - porque se referia a passado singular da nação - e ao mesmo tempo universal e cosmopolita, na medida em que só poderia ter surgido graças ao movimento originário da Revolução Industrial, que permitiu ação universal de modernização, dando a todas as nações a possibilidade de adentrarem dentro do grupo da civilização ocidental.

Apesar disso, o colonialismo na arquitetura manteve-se constantemente "assombrado" pela presença maciça dos estilos clássicos na arquitetura dos Estados Unidos e também em todas as outras nações da América Latina, graças particularmente à influência francesa na formação cultural dessas recém-criadas repúblicas. Exemplo desse conflito de apropriações de estilo é visto em 1893, nos Estados Unidos, onde foi planejada uma grande exposição para a celebração do quarto centenário do descobrimento da América. Graças à temática comemorativa, a exposição de Chicago ganhou o nome de "*Columbian Exposition*", em homenagem ao descobridor Cristóvão Colombo, ocupando área total de 2.400km<sup>2</sup>.

*"Os organizadores da Feira Colombiana de Chicago tentaram expressar a estrutura federalista da nação através da arquitetura. Os pavilhões nacionais deviam ser desenhados em alguma versão do estilo neoclássico predominante na França e Inglaterra, paradigmas culturais do mundo ocidental. A unidade estilística simbolizaria o consenso nacional dos estados, enquanto que os pavilhões estatais deviam usar estilos expressivos de sua respectiva identidade regional"<sup>33</sup>.*

---

<sup>33</sup> AMARAL, 1994. p.49-50.



Figura8- Pavilhão da Agricultura na Exposição de 1893, em Chicago. Durante a exposição os pavilhões de uso governamental recorreram diretamente ao partido arquitetônico neoclássico para reafirmar seu passado arquitetônico em associação aos "passados" europeus, validando a importância de sua arquitetura nos antigos cenários de civilizações europeias.

A arquitetura das Missões nos Estados Unidos foi inspirada nos elementos das Missões Jesuíticas, que ocuparam grande parte do "Novo Mundo" ainda no século XVI. "Roubada" da colonização espanhola em território anteriormente mexicano, em realidade "(...) *o estilo misionero* [missões] *é uma apropriação pelos vencedores* [os Estados Unidos] *das formas urbanísticas e arquitetônicas dos vencidos* [o México], *porém esvaziadas dos significados sociais que lhes deram origem*"<sup>34</sup>.

*"A pobreza de documentação histórica e a distância cultural entre os novos povoadores e as tradições e tipologias de origem espanhola facilitaram uma livre apropriação de formas como símbolos regionais. A curiosidade pelo exótico e distante, estimulada nas colônias anglo-americanas desde a exposição do Palácio de Cristal em 1850 [1851], contribuiu ao interesse pelas missões californianas"*<sup>35</sup>.

Como em outros exemplos pela América Latina (arquitetura asteca no México, arquitetura inca no Peru), foram resultados estilísticos de apropriações

<sup>34</sup> AMARAL, 1994. p.48

<sup>35</sup> AMARAL, 1994. p.49

de passados originais, próprios ou não. O mesmo estilo Missões tem como característica a hibridação da influência europeia (da metrópole) e a indígena, esta sim legítima das Américas. De uma maneira geral, essa mistura de referências europeias metropolitanas com a arquitetura da colônia formou a arquitetura de representação latino-americana.



Figura9- Pavilhão da Califórnia na Exposição de 1893, em Chicago. Os pavilhões estatais tiveram a liberdade de serem representados em seus estilos regionais, como no exemplo dado das Missões Californianas. "O desenho de A. Page Brown, selecionado para o pavilhão da Califórnia, combinava ecleticamente motivos das 21 missões californianas"<sup>36</sup>.

O colonial (também chamado de neocolonial por autores como Paulo Santos e Aracy Amaral<sup>37</sup>) teve papel fundamental na liberação da arquitetura americana, especialmente a da América Latina, em favor da criação de condições propícias ao estudo de questões de raça, costumes, economia e vida social e artística de sua população. Por outro lado, tendo sua origem no desejo de criar uma metáfora de modernidade, isto é, uma arquitetura de representação

<sup>36</sup> AMARAL, 1994. p.50.

<sup>37</sup> SANTOS, 1981 e AMARAL, 1994.

de modernidade, foi visto (e ainda é) por alguns autores, como Aracy Amaral, como perpetuação do modelo eclético, ainda que com alteração de fontes.



Figura10- Pavilhão do México na Exposição de 1922, no Rio de Janeiro.

A intenção neocolonialista foi generalizada na América Latina. Amaral cita a influência norte americana como denominador comum dessa intenção, pois desde o início do século XX os Estados Unidos “ditavam moda” no que se referia aos estilos arquitetônicos<sup>38</sup>, transformando-se nos novos arautos de modernidade. O arquiteto argentino Ramón Gutiérrez afirma que “o *neocolonial* é, em realidade, o primeiro sinal de que os modelos que inspiravam aos arquitetos do nosso continente se moveram da Europa para os Estados Unidos”<sup>39</sup>.

A influência europeia, que havia sido a base da arquitetura americana até então, e que também tinha levado ao continente o desejo de afirmação nacional através da arquitetura, tornava-se dispensável na medida em que novos caminhos para a legitimação de passados eram construídos. O advento da

<sup>38</sup> AMARAL, 1994. p.14

<sup>39</sup> Idem, idem. p.15

primeira guerra mundial ajudou nesse desprendimento cultural e, de quebra, favoreceu a comunicação entre as próprias nações americanas.