CEPG

RUTH NINA VIEIRA FERREIRA LEVY

ENTRE PALÁCIOS E PAVILHÕES:
A ARQUITETURA EFÊMERA DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
1998

BELAS ARTES/CLA
86

CEPG

RUTH NINA VIEIRA FERREIRA LEVY

ENTRE PALÁCIOS E PAVILHÕES:
A ARQUITETURA EFÊMERA DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1998

16/9

LEVY, Ruth Nina Vieira Ferreira
Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908.

xii, 200p.

Dissertação : Mestre em História de Arte (História e Crítica da Arte)

1. Arquitetura Eclética 2. Exposições 3. Brasil 4. Rio de Janeiro

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro
II. Título

RUTH NINA VIEIRA FERREIRA LEVY

ENTRE PALÁCIOS E PAVILHÕES: A ARQUITETURA EFÊMERA DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Angela Maria Moreira Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Denise Gonçalves
Universidade Federal de Viçosa

Rio de Janeiro
Agosto de 1998

AGRADECIMENTOS

A Sonia Gomes Pereira por sua orientação segura e por sua dedicação sem limites.

Ao Professor Jorge Luiz Werneck da Silva (*in memoriam*) por sua grandiosidade e disposição em dividir seus conhecimentos.

Aos professores do Mestrado que contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao professor e amigo Carlos Terra.

Ao Museu Histórico Nacional e, especialmente, às suas bibliotecárias Eliane Vieira da Silva, Suely Pereira dos Santos, Isabel Cristina Morato dos Santos e Maria das Dores Gomes Holanda que sempre me atenderam com toda gentileza e interesse.

A Merryman Vianna pelo empréstimo de fotografias de sua coleção particular.

Aos amigos Kátia Maria de Souza, Wellington Cesário, Heloisa Fernandes Carvalho e Marcos Vianna.

E, *last but not least*, à minha mãe e aos meus irmãos.

RESUMO

Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908

Para a Exposição Nacional que ocorreu em 1908 na Praia Vermelha, Rio de Janeiro, foram construídos vários grandes prédios – Palácios e Pavilhões – além de uma série de outros menores, constituindo um grande cenário onde predominou o ecletismo. Assim, o estudo da arquitetura desta exposição, desenvolvido ao longo da dissertação, pretendeu contribuir para o debate em torno da produção arquitetônica do final do século XIX e início do XX , especialmente no Rio de Janeiro, cidade que passou no início do século por uma reforma urbana radical. Um panorama das Exposições Universais, com a análise de seu projeto conceitual e de sua produção arquitetônica, foi traçado de forma a enriquecer o estudo a respeito da exposição carioca e, através de análises comparativas, são estabelecidas correlações relevantes. Os prédios da Exposição Nacional são analisados dentro da questão do estilo, das tipologias e, quando as parcas informações permitem, da técnica. Marcada pela efemeridade característica deste tipo de evento, a exposição durou apenas três meses e suas construções foram, quase em sua totalidade, demolidas em seguida. Assim, a análise de seus exemplares baseia-se nas descrições de época e no material iconográfico.

ABSTRACT

Among Palaces and Pavillions: the ephemeral architecture of the 1908 National Exposition

On the occasion of the National Exposition that took place in Rio de Janeiro in 1908, some large structures - Palaces and Pavillions - were built, as well as a number of smaller ones, making up a grand ensemble characterized by predominantly eclectic esthetics. This dissertation studies the architecture of this Exposition, as a contribution to the study of turn-of-the-century architectural output in Brazil and particularly in Rio, where radical urban remodeling took place at the beginning of the 20th century. We include an overview of the World's Fairs and an analysis of their conceptual framework and their architectural output, in order to place the Rio National Exposition in context and make relevant correlation and comparisons. We analyze the buildings of the National Exposition from the point of view of style, typology, and, where possible in spite of the paucity of relevant information, technique. The Exposition was short-lived (three months only) and almost all the buildings were subsequently torn down, which was not unusual for events of this type. Therefore our study is based on comtemporaneous documents, including descriptions, photographs, and other illustrations.

ABREVIAÇÕES DAS FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

AL - RIO DE JANEIRO. *Exposição Nacional de 1908: Extraído do Almanak Lammert*. Adriano Maury, 1908.

AM - MALTA, Augusto. Album de fotografias do arquivo do Museu Histórico Nacional.

BC - RIO DE JANEIRO. *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908.* Rio de Janeiro: Typographia da Estatística, 1908.

CD - DALY, César. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Paris, Ducher et Cie, 1855 – [18- -] .

CM - MATHIEU, Caroline. Invitation au voyage. In: *1889 La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989.

FL - LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. Paris: Skira, 1983.

FL1 - LOYER, François. Dreams of iron. In: *Architecture in the 19th century*. Paris: Nuit et Jour, 1992.

GDB - BRENNA, Giovanna Rosso Del. *Rio eclético*. Rio de Janeiro: Fundação Rio, 19--.

GE - RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José de Salermo, 1908.

GF - FERREZ, Gilberto. *O velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo: Melhoramentos, [19--].

GO - RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908.* Rio de Janeiro, 1908.

JCD - DUNLOP, C. J. *Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Antigo, 1963.

LA - AIMONE, Linda, OLMO, Carlo. *Les Expositions Universelles 1851-1900*. Paris: Belin, 1993.

MC - MUSSO & CIA. Album de fotografias do arquivo do Museu Histórico Nacional.

MI - RIO DE JANEIRO. *Memorial Illustrado da Exposição Nacional de 1908.* Propaganda Industrial, Rio de Janeiro.

MIT - TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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

MV - Coleção particular de Merryman Vianna.

NP - PEVSNER, Nikolaus. *A history of buildings types*. Princeton: PUP, 1976.

NP1 - PEVSNER, Nikolaus. *Studies in art, architecture and design Victorian and after*. Princeton: PUP, 1986.

PP - PALÁCIO, Pedro. Fundamentos da arquitetura neomedieval. In: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectônico e Arqueológico, 1997. p. 27-43.

PT - TOSATTO, Pierluigi. *Um palácio na história geológica brasileira*. Brasília: DNPM, 1994.

RA - ANACLETO, Regina (Org.). *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Lisboa: IPPAA, 1997.

RK - Revista Kosmos. mar. a ago. 1908

RR - RYDELL, Robert. *All the world's fair. Visions of empire at the American International Exposition. 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

SA - APPELBAUM, Stanley. *The Chicago World's Fair of 1893*. New York: Dover, 1980.

SC - CORREA, José Mattoso Sampaio. *Relatório dos trabalhos executados durante os anos de 1907 e 1908 - Apresentado ao Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas*. Rio de Janeiro: Inspetoria das Obras Públicas da Capital Federal, Imprensa Nacional, 1909.

SG - GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madri: Dossat, 1978.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Il. 1. Palácio de Cristal – Londres 1851. (NP1) *10*
Il. 2. Interior do Palácio de Cristal – Londres 1851. (FL1) *11*
Il. 3 e Il. 4. Interior e planta do Palácio da Indústria – Paris 1855. (SG) *13*
Il. 5. Fachada do Palácio da Indústria – Paris 1855. (NP) *14*
Il. 6. Planta do Palácio da Indústria e anexos – Paris 1855. (CD) *15*
Il. 7. Vista do Palácio da Cromwell-Road – Londres 1862. (NP) *16*
Il. 8. Palácio Elíptico – Paris 1867. (LA) *17*
Il. 9. Exemplo de projeto para casa operária – Paris 1867. (FL) *18*
Il. 10. Vista da Exposição de Viena 1873. (NP) *19*
Il. 11. Vista da Exposição de Filadélfia 1876. (NP) *20*
Il. 12. Vista da Exposição de 1878, para o lado do Trocadéro. (CD) *23*
Il. 13. Vista da Exposição de 1889. (MP) *24*
Il. 14. Galeria das Máquinas – Paris 1889. (NP) *24*
Il. 15. Domo central na Exposição de 1889. (NP) *25*
Il. 16. Vista da White City construída para a realização da World's Fair Columbus Exposition – Chicago 1893. (FL) *26*
Il. 17. Interior do Grand Palais – Paris 1900. (LA) *27*
Il. 18 e Il. 19. Vistas da Exposição de Saint Louis 1904. (RR) *29*
Il. 20. Roda Gigante – Chicago 1893. (SI) *40*
Il. 21. Rua das Nações – Paris 1878. (PP) *42*
Il. 22. Reconstrução do Palácio de Cristal em Sydenham –1852. (FL) *47*
Il. 23. Palácio de Cristal em Sydenham – transepto. (FL) *48*
Il. 24. Exemplos de peças metálicas pré-fabricadas e estandardizadas - Paris 1878. (CD) *49*
Il. 25. Fachada do Palácio da Exposição Nacional de 1861. (MIT) *63*
Il. 26. A "floresta tropical" na estufa brasileira - Exposição Universal de Paris, 1889. (MP) *64*
Il. 27. Aspecto da Exposição iluminada. (AM) *73*
Il. 28. Espetáculo pirotécnico na Exposição Nacional de 1908. (AM) *74*
Il. 29. Aspecto da Praia da Saudade antes da Exposição Nacional. (AM) *75*
Il. 30. Plano Geral para a Exposição Nacional de 1908. (AL) *76*
Il. 31. Plano apresentado por Buarque de Macedo para a Exposição de 1908. (RK) *77*
Il. 32. Vista da Avenida dos Estados com o Palácio da Indústria no fundo. (AM) *77*
Il. 33. Vista da Avenida dos Estados tendo ao fundo a Porta Monumental e à esquerda o Palácio dos Estados. (MC) *78*
Il. 34. Vista da Avenida dos Estados tendo à direta o Palácio dos Estados, à esquerda o Pavilhão de Minas Gerais e ao fundo o Palácio da Indústria. (AM) *78*
Il. 35. Vista da Avenida dos Estados tendo à direita o Pavilhão da Bahia, à esquerda o de Minas Gerais e ao fundo o Palácio da Indústria. (MC) *78*
Il. 36. Plano Geral da Exposição. (GO) *79*
Il. 37. Vista aérea da Exposição. (AM) *79*
Il. 38. Vista da Exposição tendo o molhe da Urca em primeiro plano. (AM) *80*
Il. 39. Aspecto das obras realizadas para a Exposição. (RK) *81*
Il. 40. Aspecto da construção dos diversoa pavilhões, tendo em primeiro plano o da Fábrica Bangu. (RK) *81*
Il. 41. Aspecto da construção da cúpula e do Château d'eau no Palácio da Indústria. (RK) *81*
Il. 42 e Il. 43. Trenzinho que transportava os visitantes no recinto da Exposição. (AM) *82*

Il. 44. Planta da Exposição com legendas. (PT) 83
Il. 45. Porta Monumental (MC) 85
Il. 46. Porta Monumental iluminada. (AM) 87
Il. 47. Planta baixa da Porta Monumental na qual aparecem as dez galerias de passagem. (SC) 87
Il. 48 e Il. 49. Projeto para a Porta Monumental – vista e corte. (SC) 88
Il. 50. Estrutura da Porta Monumental. (SC) 89
Il. 51. Porta Monumental de Binet – Paris 1900. (LA) 90
Il. 52. Porta Monumental da Exposição Nacional de 1908. (AM) 90
Il. 53. Palácio dos Estados. (MC) 91
Il. 54. Projeto para a escada do Palácio dos Estados (SC) 93
Il. 55, Il. 56 e Il. 57. Palácio dos Estados – plantas do 1°, 2° e 3° pavimentos. (GO) 94
Il. 58. Antiga Escola Militar. (CJD) 99
Il. 59. Château d' eau. (AM) 100
Il. 60 e Il. 61. Palácio da Indústria – plantas do 1° e 2° pavimentos. (GO) 102
Il. 62. Desenho de Max Berthelin para o Palácio da Indústria de 1855. (FL1) 103
Il. 63. Fonte no interior do Palácio de Cristal – Londres 1855. (SG) 104
Il. 64 e Il. 65. Fonte de Formigé e Coutan – Paris 1889. (AS/NP) 104
Il. 66. Château d'eau no Palácio da Eletricidade – Paris 1900. (FL) 105
Il. 67. Château d'eau do Palácio das Indústrias. (MC) 105
Il. 68. Château d'eau do Palácio das Indústrias iluminado. (AM) 105
Il. 69. Palácio do Distrito Federal. (AM) 106
Il. 70. Planta do Pavilhão do Distrito Federal. (GO) 107
Il. 71. Projeto para o Pavilhão do Distrito Federal. (AL) 108
Il. 72. Pavilhão de São Paulo. (MC) 109
Il. 73. Pórtico do Pavilhão de São Paulo. (AM) 110
Il. 74. Sala de recepções do Pavilhão de São Paulo. (RK) 111
Il. 75. Desenho da fachada o Pavilhão de São Paulo. (GO) 111
Il. 76. Pavilhão da Bahia. (MC) 112
Il. 77. Pavilhão da Bahia - Desenho de Raphael Rebecchi. (RK) 114
Il. 78. Detalhe da planta. (RK) 114
Il. 79. Pavilhão de Minas Gerais. (MC) 115
Il. 80. Interior do Pavilhão de Minas Gerais. (RK) 116
Il. 81. Pavilhão de Minas Gerais – desenho de Raphael Rebecchi. (RK) 117
Il. 82. Detalhe da planta. (RK) 117
Il. 83. Pavilhão de Minas Gerais iluminado. (AM) 118
Il. 84. Chalet de Santa Catarina. (MC) 119
Il. 85. Casa tirolesa – Paris 1867. (CD) 120
Il. 86. Casa de camponeses russos – Viena 1873. (CD) 120
Il. 87. Palácio Manuelino. (MC) 122
Il. 88. Detalhe do pórtico do Palácio Manuelino. (SC) 124
Il. 89. Fachada lateral do Palácio Manuelino. (AM) 125
Il. 90. Real Gabinete Português de Leitura –RJ. (RA) *Il. 91. Antigo Colégio São José – RJ. (ST)* 127
Il. 92. Fachada de um dos corpos do Mosteiro dos Jerônimos. (RA1) 127
Il. 93. Desenho da fachada principal do Palácio Manuelino. (GO) 128
Il. 94. Gabinete Português de Leitura - Corte longitudinal. (GDB) 128
Il. 95. Pavilhão "Annexo Bellas-Artes". (AM) 129
Il. 96. Teatro João Caetano. (AM) 130
Il. 97 e Il. 98. Cortes transversal e longitudinal do Teatro João Caetano. (SC) 132
Il. 99. Planta baixa do Teatro João Caetano. (SC) 132
Il. 100. Aspecto do Teatro João Caetano. (AM) 132
Il. 101. Coreto Egípcio. (MC) 134
Il. 102. Desenho de monumento egípcio por Huyot e Lebas. (AJ) 135
Il. 103. Palácio de Cristal – Sydenham 1855. (LA) 136
Il. 104. Pavilhão de Suez – Paris 1889. (CM) 136
Il. 105. Pavilhão da Fábrica Bangu. (MC) 137
Il. 106. Vista do Pavilhão da Fábrica Bangu tendo o fundo o Teatro João Caetano. (AM) 138
Il. 107. Pavilhão de John Nash em Brighton. (FL) *Il. 108. Pavilhão Mourisco. (CJD)* 139
Il. 109. Pavilhão da Inspetoria de Matas e Jardins. (MC) 140
Il. 110. Pavilhão da Inspetoria durante sua construção. (RK) 141
Il. 111. Chalet dos Guardas Florestais no Parque do Trocadéro – Paris 1878. (CD) 142

Il. 112. Pavilhão da Administração das Florestas da França no Parque do Trocadéro – Paris 1878. (CD) 142
Il. 113. Pavilhão das Máquinas. (MC) 143
Il. 114 e Il. 115. Projeto para o Pavilhão das Máquinas – fachadas principal e lateral. (SC) 144
Il. 116. Fábrica de Chocolate Menier. (FL) 145
Il. 117. Detalhe de frontão no prédio da Brasserie Feldschösscen. (FL) 145
Il. 118. Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura. (MC) 146
Il. 119. Projeto para o Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura – Fachada principal. (AL) 147
Il. 120. Pavilhão do Corpo de Bombeiros. (AM) 148
Il. 121 e Il. 122. Pavilhão do Corpo de Bompeiros – planta baixa do 1° e 2° pavimentos. (SC) 149
Il. 123. Pavilhão do Corpo de Bombeiros. (MC) 149
Il. 124. Pavilhão dos Telégrafos e Correios. (MC) 150
Il. 125. Vista do Pavilhão dos Telégrafos e Correios. (AM) 151
Il. 126. Posto da Assistência Municipal. (MC) 152
Il. 127. Pavilhão da Imprensa. (MC) 153
Il. 128. Restaurante do Pão de Açucar. (MC) 156
Il. 129. Planta do Restaurante do Pão de Açúcar. (SC) 157
Il. 130. Restaurante Rústico. (MV) 158
Il. 131. Restaurante Rústico - fachada posterior. (SC) 159
Il. 132. Exposição do Jardim Botânico tendo ao centro a estufa. (AM) 160
Il. 133. Pavilhão do Café e do Cacau. (MC) 161
Il. 134. Planta baixa do Pavilhão do Café e do Cacau. (SC) 162
Il. 135. Exemplo de quiosque nas ruas do Rio de Janeiro. (CJD) 164
Il. 136. Quiosque para venda de refrescos. (GO) 165
Il. 137. Quiosque para venda de caldo de cana. (GO) 165
Il. 138. Qiosque da Cerveja Paraense. (GO) 165
Il. 139. Um dos coretos junto ao Palácio dos Estados. (PT) 166
Il. 140. Pavilhão da Fundição Indígena. (GO) 167
Il. 141. Fachada do conjunto Cinematógrafo – Teatro de Variedades – Patinação. (GO) 168
Il. 142. Projeto para o conjunto Cinematógrafo – Teatro de Variedades – Patinação. (SC) 169
Il. 143. Estação da Companhia Jardim Botânico. (AM) 170
Il. 144. Projeto para a Estação da Companhia Jardim Botânico. (SC) 171
Il. 145. Estação Marítima - fachada voltada para a ponte. (SC) 172
Il. 146. Planta baixa da Estação Marítima. (SC) 172
Il. 147. Estação Marítima – corte transveral. (SC) 173
Il. 148. Estação Marítima – fachada voltada para o cais. (SC) 173
Il. 149 e Il. 150. Construções efêmeras para festividades em gravuras de Thomas Ender. (GF) 189

SUMÁRIO

1. Introdução ____ *1*

2. As Exposições Universais ____ *9*

Relembrando os principais eventos... ____ 9

O Projeto Conceitual da Exposições ____ 31

A Ideologia do Progresso ... 31
Saint-Simonismo e Positivismo ... 32
O Evolucionismo ... 33
A influência destas correntes na conceituação das exposições e a importância dos sistemas classificatórios ... 35
A função pedagógica e o caráter lúdico ... 39
A questão do nacional e o exotismo ... 41

3. A Arquitetura das Exposições ____ *44*

O Século da Indústria: racionalismo, tecnologia e modernidade ____ 45

As exposições como campo de experimentação para a arquitetura ____ 48

O Estilo ____ 51

A Efemeridade ____ 52

O Ecletismo por César Daly ____ 53

As Belas Artes ____ 59

4. A Exposição Nacional de 1908 ____ *63*

Um pouco da história... ____ 63

O cenário ____ 75

Palácios e Pavilhões ____ 84

Debate arquitetural ____ 174

Estilo ... 181
Tipologia ... 184
Técnica ... 187
A questão da efemeridade ... 189

5. Conclusão ____ *192*

6. Referências ____ *196*

1. INTRODUÇÃO

O Rio de Janeiro do início do século, cartão de visitas da República, remodelado por Pereira Passos e saneado por Oswaldo Cruz, vai ser o cenário de um verdadeiro espetáculo de dramatização da utopia do progresso.

Em 1908, a título de comemorar o Centenário da Abertura dos Portos, realiza-se, na Praia Vermelha, uma Exposição Nacional destinada, segundo seus organizadores, a "marcar no caminho dos séculos o primeiro estadio da vida do Brazil no mundo civilizado"[1].

Outras exposições nacionais já haviam sido realizadas no Rio de Janeiro, mas tinham sido "instaladas em locais de dimensões reduzidas, sem as proporções colossais e o luxo que caracterizam a de 1908"[2]. Na realidade, a Exposição Nacional de 1908 foi a primeira para a qual foi criado um espaço, com a construção de prédios destinados especificamente à realização do evento. Daí o especial interesse em estudar esta arquitetura "efêmera", dentro do contexto da arquitetura dita "eclética", de caráter historicista, que ainda dominava o cenário da cidade depois da virada do século.

A tradição das exposições industriais, que tiveram seu apogeu durante a segunda metade do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, com a realização de diversas Exposições Universais, é importante para a análise do tema em questão, visto que serviam de inspiração e modelo para as nossas exposições.

---

[1] **RIO DE JANEIRO**. *Boletim comemorativo Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro: Typografia de Estatística, 1908. p. V.

[2] **RIO DE JANEIRO**. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro, 1908. p.19.

Vasta bibliografia vem tratando do tema das Exposições Universais em variados aspectos e sob diversas abordagens, mas tem sido confirmada a ausência de uma bibliografia relativa ao tema específico da arquitetura dentro desta bibliografia mais geral que trata das exposições. Os prédios e pavilhões são citados, mas são analisados apenas dentro da dimensão cultural e não enquanto produção arquitetônica.

Publicações francesas de autores como Pascal Ory[3], Brigitte Schroeder-Gudehus e Anne Rasmussen[4], apesar de trazerem relevante contribuição ao tema e, portanto, terem sido fundamentais para a pesquisa[5], confirmam a ausência de uma abordagem mais detalhada sobre a produção arquitetônica. A obra do norte-americano Robert Rydell[6] foi analisada, inclusive na tentativa de comparação entre as visões européia e norte-americana a respeito do fenômeno das exposições.

Em relação ao papel que cabe ao Brasil dentro desse tema, pesquisas vem sendo realizadas e trabalhos produzidos, porém, sem também privilegiar a questão arquitetural, e sem explorar as exposições deste século, a ênfase recaindo muito mais nas exposições imperiais, ou na participação brasileira em eventos estrangeiros.

O professor José Luiz Werneck da Silva,jtoramento para a Universidade Federal Fluminense[7] a exposição parisiense de 1889, empreendeu pesquisas acerca de nossas exposições, tendo levantado farto material. A abordagem da historiadora Margarida de Souza Neves[8] privilegia a questão cultural e ideológica das exposições como "vitrines do progresso", destinadas a uma função pedagógica que imprime o discurso do *novo*. Os trabalhos de Sandra Pesavento[9] também privilegiam a vertente cultural e simbólica das

---

[3] ORY, Pascal. *Les Expositions Universelles de Paris*. Paris: Ramsay, 1982.
[4] SHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, RASMUSSEN, Anne. *Les fastes du progrès: le guide des Expositions Universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.
[5] Cf. LEVY, Ruth. Exposições Universais: duas diferentes abordagens em obras francesas recentes. In: *Arte & Ensaios*, n. 4, p. 61-77, 1997.
[6] RYDELL, Robert. *All the world's fair. Visions of empire at the american international exposition. 1876-1916.* Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
[7] SILVA, José Luiz Werneck da. *As arenas pacíficas do progresso: as Exposições Universais Internacionais do século XIX - a circulação transoceânica de idéias e técnicas e a participação do Império do Brasil na Exposição Universal Internacional de Paris de 1889*. Niterói: UFF, 1992. (tese de doutorado).
[8] NEVES, Margarida de Souza. As arenas pacíficas. In: *Gávea*, n. 5, p. 28-41, 1988.
[9] PESAVENTO, Sandra. Exposições Universais: palcos de exibição do mundo burguês – em cena, Brasil e Estados Unidos. In: *Siglo XIX*, 1992.

exposições enquanto manifestações do mundo burguês e discutem a questão do imaginário europeu em relação à América. Já a arquiteta Margareth da Silva Pereira[10] levanta a questão do efêmero nas exposições, analisando sobretudo a participação do Brasil nas grandes mostras internacionais. O *Trem fantasma* de Francisco Foot Hardman[11] dedica um capítulo a nos mostrar um breve itinerário do exibicionismo burguês, através das exposições universais européias, no qual a ideologia do progresso, a cultura de massas, as lutas de classe, o nacionalismo, o entretenimento e "o transe lúdico do fetiche-mercadoria" são, entre outras questões, discutidos. Marcos Olender[12] trata das primeiras tentativas de exposições industriais no Império até a participação brasileira na Exposição Universal londrina de 1862, privilegiando também a questão cultural e ideológica. Mais recentemente Maria Inez Turazzi[13] abordou o tema das exposições em *Poses e trejeitos*, discutindo a questão a partir de suas relações com a fotografia.

Assim, acreditamos que uma pesquisa mais específica sobre a arquitetura das exposições realizadas no Rio de Janeiro, em particular a Exposição Nacional de 1908, com ênfase no debate arquitetural, como a que empreendemos, ainda não tinha sido levada a termo.

Até onde se pode verificar, o tema vem sendo analisado em sua dimensão cultural, social e ideológica. A íntima relação do evento das exposições com a ideologia do progresso e de seu cenário como palco de exibição do mundo burguês, revolucionado pelo advento do sistema de fábrica e orientado pelos valores da ciência, do progresso e da razão, tem sido a base teórica em que o assunto vem sendo fundamentado.

A exposição como campo de experimentação social, fórum de idéias, universo mental de uma sociedade, incumbida de uma função pedagógica e ao mesmo tempo provida de um caráter lúdico, bem como sua visão como arma para o capitalismo triunfante demonstrar sua exemplaridade e como referência para a questão da identidade

---

[10] PEREIRA, Margareth da Silva. A participação do Brasil nas Exposições Universais: uma arqueologia da modernidade brasileira. In: *Projeto*, n. 139, p. 83-90, 1991.

[11] HARDMAN, Francisco Foot. *O trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

[12] OLENDER, Marcos. *No livro do futuro*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História)

[13] TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

nacional, exacerbada na comemoração de datas significativas, tem sido privilegiada no pensamento corrente.

As relações com a Europa e a questão do imaginário europeu sobre a América, elaborado a partir das participações brasileiras nos eventos internacionais, lidando com a questão do confronto entre a auto-imagem desejada pela elite brasileira e o estereótipo elaborado pelo imaginário europeu, com o abismo entre a utopia do progresso e o atraso colonial, também vem sendo abordadas.

Autores que trabalham com as bases teóricas da ideologia do progresso como John Bury em *La idea de progreso*[14], Robert Nisbet em *Historia de la idea de progreso*[15], entre tantos outros[16], são referências fundamentais nas análises de Margarida de Souza Neves que tratam dessa doutrina do progresso. Os trabalhos de Sandra Pesavento e Foot Hardman também encontram fundamento nesses autores, sobretudo em Bury.

A abordagem benjaminiana da capital francesa do século passado[17], bem como a questão das exposições como espetáculo de transformação sócio-cultural, esta analisada por Werner Plum[18], revelam-se também fontes recorrentes como base teórica nos trabalhos dos historiadores brasileiros que vêm tratando do tema das exposições e, certamente, servem ao propósito desta pesquisa, no que diz respeito à análise da produção arquitetônica dentro da dimensão cultural na qual está inserida.

Em relação à questão da arquitetura propriamente dita, o embasamento teórico foi buscado junto a autores que, trabalhando dentro do campo da História e Teoria da Arquitetura, têm se debruçado sobre o século XIX, na tentativa de um resgate dos

---

[14] BURY, John. *La idea de progreso*. Madri: Alianza Editorial, 1971.
[15] NISBET, Robert. *Historia de la idea de progreso*. Barcelona: Gedisa, 1980.
[16] Margarida de Souza Neves cita nas notas de *Arenas Pacíficas* vários outros autores que trabalham com as bases teóricas da ideologia do progresso, como: MOREAU, Pierre François. L'idéologie du progrès. In: CHATELET, François, MAIRET, Gérard. *Les idéologies*. Verviers, Marabout, 1981; LE GOFF, Jacques. Progresso/Reação. In: *Memória-História. Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984; HELLER, Agnes. Es una ilusión el progreso?. In: *Teoria de la Historia*. Barcelona: Fontamara, 1985; entre outros.
[17] BENJAMIN, Walter. Paris: capital do século XIX. In *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985. p. 35-39.
[18] PLUM, Werner. *Exposições mundiais do século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn: Friedrich Ebert Stiftung, 1979.

estilos que aí se desenvolveram e que por muito tempo foram desprezados, como sendo de pouco valor estético e, portanto, sem importância para uma análise.

O francês François Loyer[19] é um dos autores que se volta para a produção arquitetônica do século XIX, para ela dirigindo um novo olhar. A busca do estilo do século XIX tem sido preocupação de alguns outros autores como Arthur Drexler[20], Robin Middleton[21], David Watkin[22], Claude Mignot[23], Luciano Patetta[24] e Giulio Carlo Argan[25], quando trata do revivalismo, cujas obras foram analisadas a fim de buscar um embasamento teórico, permitindo estabelecer relações que possibilitaram uma análise da produção aqui realizada, o que foi complementado com o olhar brasileiro para a questão, a partir do enfoque de pesquisadores como Sônia Gomes Pereira[26], Annateresa Fabris[27], Carlos Lemos[28], Giovana Rosso del Brenna[29], Heliana Angotti Salgueiro[30], Geraldo Gomes da Silva[31] e Denise Gonçalves[32].

O debate arquitetural, incluindo desdobramentos conceituais e de análise crítica, formal, estilística e técnica, se estabeleceu dentro da tendência recente de valorização dos estilos revivalistas e eclético que predominaram na produção arquitetônica

---

[19] LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. Paris: Skira, 1983; LOYER, François. Ornament et caractère. In: *Le siècle de l'Eclectisme, Lille 1830-11930*. Paris/Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1979.

[20] DREXLER, Arthur et alii. *The architecture of the École des Beaux-Arts*. Nova York: Museum of Modern Art, 1977.

[21] MIDDLETON, Robin et alii. *The Beaux-Arts and the nineteenth-century french architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

[22] WATKIN, David. *Morale et architecture aux 19ème et 20ème siècles*. Bruxelas: Pierre Mandaza, 19--.

[23] MIGNOT, Claude. *L'architecture au XIXeme siècle*. Paris: Moniteur, 1983.

[24] PATTETA, Luciano. *L'architecture dell Ecletismo: fonti, teorie e modelli – 1750-1900*. Milão: Mazzotta, 1975.

[25] ARGAN, Giulio Carlo. (org). *Il revival*. Milão: Mazzotta, 1974.

[26] PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Série dissertações e teses 2).

[27] FABRIS, Annateresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

[28] LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989; LEMOS, Carlos. Ecletismo em São Paulo. In: FABRIS, Annateresa. Op. cit. p. 68-103.

[29] BRENNA, Givanna Rosso Del. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: FABRIS, Annateresa. Op. cit. p. 28-67.

[30] SALGUEIRO, Heliana Angotti. O Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa. Op. cit. p. 104-145.

[31] SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

[32] GONÇALVES, Denise. *La contribution belge a l'architecture métallique pour l'exportation au XIXéme siècle – les usines de Baume-Marpent e les Forges d'Aiseau*. Université Catholique de Louvain, 1997. (Tese de doutorado).

do século passado, inclusive dentro dos cenários das exposições. A questão das origens e filiações dos exemplares produzidos para compor estes cenários foi abordada dentro deste novo olhar.

Em relação à importância do tema na historiografia da arte e da arquitetura, consideramos que a pesquisa venha representar contribuição relevante, visto que a Exposição Nacional de 1908, para a qual um verdadeiro cenário foi criado, não foi ainda amplamente explorada, e que o debate arquitetural, em seus desdobramentos conceituais e de análise crítica, formal, estilística e técnica, merece um maior aprofundamento.

Vale resgatar também a atualidade que o tema das exposições mantém, visto que em 1992 realizava-se mais uma das Exposições Universais, tendo lugar na cidade de Sevilha, que em 1996 foi lançada na *Internet* uma *World Exposition*, "no estilo das grandes feiras do século XIX", com pavilhões virtuais formando um "parque público global"[33] e que atualmente Lisboa abriga a EXPO 98[34].

O objetivo da pesquisa consistiu na investigação histórica e crítica da arquitetura no cenário da Exposição Nacional de 1908 no Rio de Janeiro. Buscou-se analisar as origens e filiações desta arquitetura e o dilema da tradição/modernização, bem como a questão do nacional. Através da análise estilística, tipológica e, quando possível, técnica dos vários exemplares, estabelecendo também correlações relevantes com a produção arquitetônica do ecletismo em geral, buscou-se mapear e aprofundar o tema.

Objetivou-se também averiguar a arquitetura como campo de experimentação de novos sistemas, verificando a relação entre o "efêmero" das construções e a impressão de perenidade que deveriam imprimir, através da questão plástica e dos artifícios da técnica capazes de dotar de um aspecto de monumentalidade um

---

[33] Cf. matéria do caderno de ciência da Folha de São Paulo: Pavilhões Virtuais formam feira mundial na Internet: World Exposition, no estilo das grandes feiras do século 19, será parque público global. *Folha de São Paulo*, São Paulo, [16] abr. 1996. Ciência, 5. p. 14.

[34] Lisboa está abrigando, de maio a setembro deste ano, a EXPO98, com o tema *Os Oceanos, um Patrimônio para o Futuro*. A exposição ocupa uma área de 60 hectares de um trecho de 5 quilômetros ao longo do estuário de Rio Tejo. O Pavilhão dos Oceanos, projetado pelo arquiteto americano Peter Chermayeff, será transformado no Oceanário de Lisboa após a exposição.

prédio de estrutura frágil e provisória. Buscou-se avaliar as dimensões sociais, culturais e ideológicas desta exposição, a partir do cenário criado com seus prédios monumentais, fadados ao desaparecimento. Houve ainda interesse em analisar as relações entre a Arquitetura e as Belas Artes.

A partir das hipóteses então formuladas - de que a arquitetura teve papel fundamental dentro da Ideologia do Progresso que norteou as exposições, como ponto de partida, através do elemento plástico, da criação de cenários fantásticos destinados a comover, a "convencer pela emoção"; de que na Exposição Nacional de 1908 a filiação arquitetural do que foi produzido está ainda intimamente ligada com o modelo europeu e mais, de que através de seus exemplares é possível mapear e fazer correlações entre as diversas tipologias e os diferentes "estilos" historicistas que se ali se manifestaram e que também marcaram a produção arquitetônica em outros pontos da cidade do Rio de Janeiro, como a Avenida Central - algumas questões que resultaram no estabelecimento dos objetivos serão, a partir deste momento, aprofundadas.

Para um melhor entendimento das questões propostas, a dissertação foi estruturada em três capítulos. No capítulo *As Exposições Universais* é traçado um panorama do fenômeno que foram estas exposições: suas motivações, seu espírito, suas características, partindo do princípio que, como já foi dito, estes eventos serviram de inspiração e motivação para o que foi produzido aqui.

O capítulo *A Arquitetura das Exposições* trata da arquitetura do século XIX e, mais especificamente, da sua produção no cenário das exposições. O século passado, chamado o Século da Indústria, trouxe inovações fundamentais para o panorama arquitetônico que ainda não foram suficientemente estudadas. A produção arquitetônica deste período, muitas vezes vista com preconceito devido inclusive à tabula rasa proposta pelos movimentos modernistas, ficou por muito tempo reunida sob a denominação de "estilo eclético", muitas vezes sinônimo para o desdenhoso termo "bolo de noiva", que caracterizava algumas construções, não dando conta das particularidades nem dos conceitos da arquitetura historicista ou revivalista. Assim, este capítulo vai tratar da produção eclética, sobretudo na França onde, a partir da *École des Beaux Arts*, se começa a sentir transformações e, especificamente da arquitetura das Exposições Universais, na qual

o papel preponderante também pertenceu à França, apesar de uma das imagens mais marcantes quando se pensa em arquitetura de exposições ser a do Palácio de Cristal londrino.

No capítulo *A Exposição Nacional de 1908* será então a vez de tratar da exposição carioca. Sua gênese, o contexto cultural e urbano daquele momento e suas motivações principais serão discutidos num primeiro item. O local onde foi realizada, seus prédios e pavilhões estarão ilustrados e descritos num segundo momento, mostrando o cenário e a arquitetura criados para o evento. Finalmente, a análise deste tipo particular de produção arquitetônica, com sua conceituação e contextualização, pretende ser uma contribuição importante para o debate arquitetural do ecletismo no Brasil.

2. AS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

Relembrando os principais eventos...

> *Au commencement est le monde moderne. L'homme fait désormais concurrence à Dieu et, d'ailleurs, il décrète la libre concurrence. En guise de septième jour, il invente l'exposition industrielle.* (Pascal Ory)

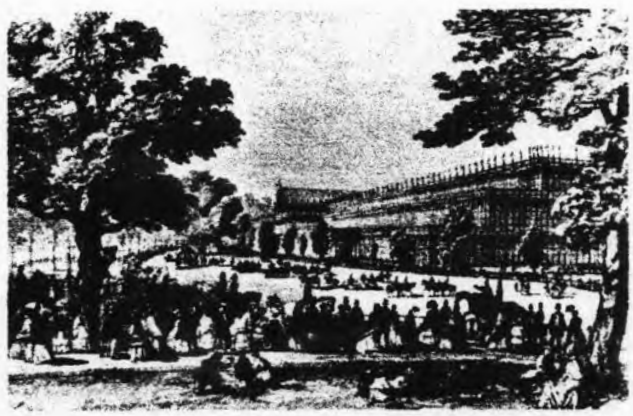
Dentro do processo de divulgação do progresso econômico das nações, surge o das exposições, como meio mais adequado à publicidade das indústrias, constituindo-se numa poderosa e fascinante arma para o capitalismo triunfante demonstrar sua exemplaridade.

Concebidas a partir das motivações comerciais nascidas no quadro econômico manufatureiro da Grã-Bretanha e França, países que vivenciaram mais cedo o processo da Revolução Industrial, as exposições sempre foram, e ainda são, alimentadas pela idéia da competição comercial, contribuindo para "mostrar" e "fazer vender", mesmo esta função tendo sofrido, ao longo do tempo, importantes transformações.

Herdeiras das feiras populares, as primeiras exposições européias, realizadas ainda no final do século XVIII, tinham um caráter puramente regional. É por volta da metade do século XIX que se lança na Sociedade das Artes em Londres, que passara a considerar insuficiente limitar as exposições a produtos nacionais, a idéia de uma exposição internacional.

Aliás, o desejo de internacionalizar a exposição industrial já vinha se manifestando entre os defensores do câmbio livre e, por parecer mais favorável à Inglaterra do que à França, coube àquela a abertura da primeira exposição universal internacional, com um atributo novo: a monumentalidade.

Assim, em 1851, realiza-se em Londres a primeira exposição internacional. Durante cinco meses e meio 15.000 expositores nacionais e estrangeiros apresentaram produtos das quatro seções oficiais - matéria prima, máquinas, manufaturas e Belas Artes - a mais de seis milhões de visitantes. Todos os países expunham em um único prédio, o famoso Palácio de Cristal, em torno do qual estabeleceu-se uma conhecida polêmica[35] agravada com as críticas mordazes pelo fato do autor do prédio escolhido, Joseph Paxton, não ser arquiteto, e sim *une personne complétement étrangère au concours, à l'art même de l'architecture, (...) le jardinier du duc de Devonshire* [36].



Il. 1. Palácio de Cristal – Londres 1851. (NP1)

[35] SIRODOT, H. In DALY, César (Ed.). *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Paris: Ducher et Cie, 1851. Vol. 9, p. 151. Em artigo assinado pelo arquiteto H. Sirodot na *Revue*, quando "a vasta construção a que se deu o nome de Palácio de Cristal está terminada", há um relato do processo que antecedeu sua construção: 233 arquitetos participaram deste *concours cosmopolite*, sendo 128 de Londres e arredores e 27 da França. Em abril de 1850 o comitê classificou 70 projetos, eliminando os demais; depois selecionou 18, *les plus remarquables par leur dispositions ou par leur mode de construction*, (13 franceses, dois ingleses, um irlandês, um holandês e um austríaco). Foram assinalados mais particularmente os desenhos e modelos de Hector Horeau, de Paris, e de Turner, de Dublin. Após todo este processo, acabou sendo construído um prédio que nada tinha a ver com os projetos selecionados, o que causou péssima impressão principalmente para os franceses, já que o projeto de Hector Horeau ficara em primeiro lugar, e mais 12 franceses tiveram seus projetos entre os 18 selecionados.

[36] Idem.



Il. 2. Interior do Palácio de Cristal – Londres 1851. (FL1)

Mas o impacto desta primeira exposição, que rompeu as barreiras nacionais, foi extremo. Para César Daly, que editava na época a *Revue Générale d'Architecture et des Travaux Publics*[37], a iniciativa tomada pela Inglaterra em 1851, de uma exposição universal, é o maior evento histórico do século:

> *il nous semble marquer la délimitation des anciennes sociétés, et inaugurer l'ère d'un nouveau régime. (...) C'est vraiment l'industrie du XIX^e siècle qu'on jugera à cette exposition. Ce n'est plus un simple concours entre fabricants; ici les lutteurs sont des nations*[38].

Por outro lado, a emergência das Exposições Universais na França, também está intimamente ligada à existência anterior das exposições industriais, realizadas a nível nacional, e nas quais a rivalidade com a Inglaterra já era patente.

Henry Sirodot fala da origem das exposições dos produtos da indústria, ligada "*à la célébration des fêtes qui formaient la clôture de l'année républicaine*", afirmando que "*c'est à 1798 qu'il faut remonter pour trouver la date de la première des féries nouvelles, que toutes les nations ont empruntées à la France*", e defende que o

---

[37] A *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* era uma publicação mensal do arquiteto Césr Daly com colaboradores. Começou a ser publicada em 1840 e trazia artigos com história, teoria, crítica e prática de arquitetura. Muito bem ilustrada, é também fonte iconográfica importante.

[38] DALY, César. Op. cit. vol. 13 p. 1.

germe de uma Exposição Universal já podia ser percebido no relatório do júri dos prêmios da exposição nacional francesa de 1844, e que desde 1849 a idéia parecia estar perto de se realizar:

> *La France cependant ne devait pas voir la première expression d'une idée qu'avait fait éclore les expositions françaises, et l'honneur en était réservé, c'était bien raison peut-être, à la métropole industrielle du monde, à la capitale de l'Angleterre*[39].

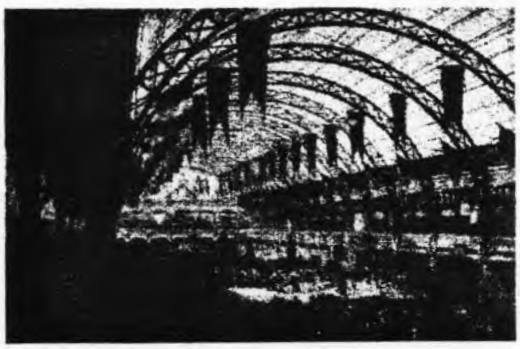
Pascal Ory[40], um estudioso das exposições parisienses, credita a François de NeufChâteau a honra de ter criado em 1798 a primeira verdadeira exposição dos produtos da indústria, dotada de dois atributos decisivos que faltaram nas anteriores: ser pública e nacional.

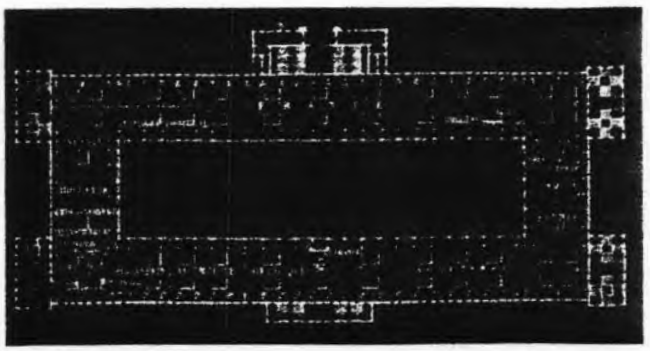
Aqui está presente a idéia de nação, nova na Europa, e a França vai expor os produtos de sua indústria com uma mensagem ao mesmo tempo política, nacional e ideológica. A fórmula empregada nesta primeira exposição obteve tanto sucesso, que pautará o "projeto conceitual" de todas as outras exposições francesas que se sucederam até o Segundo Império.

À França coube então a iniciativa da segunda Exposição Universal, realizada em 1855 na cidade de Paris. Dela participaram 24.000 expositores e mais de cinco milhões de pessoas a visitaram. Diante da monumentalidade do Palácio de Cristal, veio, já em 1852, a decisão oficial francesa de construir um edifício destinado às exposições. A Exposição de 1855 ocupou o Palácio da Indústria, o Palácio das Belas Artes e a Galeria das Máquinas, que unia os dois outros prédios. Alguns prédios isolados apareceram, como os dos *Panoramas* ou das organizações de venda. Todos os países expunham em prédios comuns.

---

[39] SIRODOT, Henri. Exposition Universelle de l'industrie et des beaux-arts. In: DALY, César. Op. cit. vol. 13, p.115-119.





Il. 3 e Il. 4. Interior e planta do Palácio da Indústria – Paris 1855. (SG)

Ory ressalta as inovações francesas para a exposição universal de 1855: se coube à Inglaterra inventar a exposição industrial, reconhece ele, é à França que se deve a introdução de uma dimensão artística, com o salão de Belas Artes incorporado à Exposição Universal. A segunda inovação, defendida por Ory como francesa, é que na França o Estado vai assumir as despesas da operação, enquanto que na Inglaterra a organização era privada[41].

O arquiteto Henry Sirodot assina um artigo *na Revue* descrevendo e comentando a Exposição de 1855, no qual a rivalidade com a Inglaterra está presente em sucessivas comparações. Diz ele que *l'Exposition ouverte à cette heure, n'est pas simplement une répétition de l'Exposition universelle de Londres, car, non moins vaste qu'elle, elle est évidemment plus complète* [42].

O orgulho francês em relação à posição privilegiada que ofereceu às Belas Artes nesta exposição, com a construção de um prédio a elas dedicado, bem como a perspectiva conceitual da relação arte x indústria, também estão expressos no artigo de Sirodot:

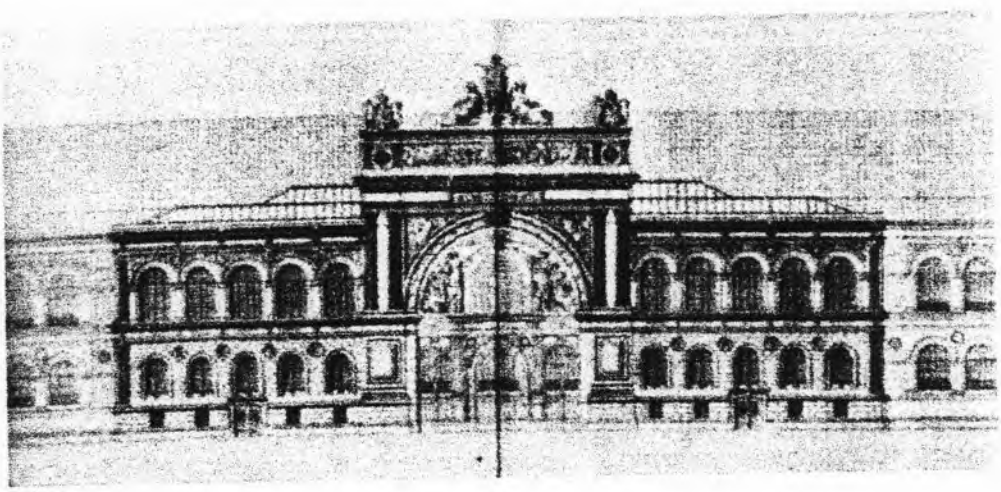
---

[40] Pascal Ory é *agrégé* de história e ensina na Universidade de Paris X (Nanterre) e no Instituto de Estudos Políticos de Paris, tendo uma dezena de obras sobre a história política e cultural da França contemporânea, entre elas, algumas obras sobre as Exposições Universais parisienses.
[41] ORY, Pascal. Op cit. p.14.
[42] DALY, César. Op. cit. vol. 13, p. 121.

> *tandis que les fruits des beaux-arts disparaissaient disséminés au milieu des produits industriels réunis à Hyde-Park, un temple tout spécial a été construit pour recevoir les oeuvres des artistes, pour montrer les mille cheminements de l'art vers le vrai par la route du beau, à côté du palais où l'utile se produit sous d'infinies métamorphoses. Séparés mais rapprochés, ces édifices indiquent en même temps la relation et la différence des objets qu'ils renferment*[43].

Sirodot explica que o desafio para esta exposição era construir um edifício capaz de abrigar as exposições periódicas nacionais, um anexo capaz de receber todas as indústrias estrangeiras e, ainda, dar um abrigo provisório às Belas Artes, momentaneamente retiradas do Louvre. O resultado, segundo ele, deixou bastante a desejar. O Palácio da Indústria, construído no local das exposições nacionais precedentes, preencheu o primeiro desafio, mas sem superar o Palácio de Cristal:

> *Le Palais de l'Industrie ne ressemble nullement à celui de Hyde-Park. Le visiteur qui arriverait avec l'idée d'un palais à jour, d'un palais de cristal, serait fort étonné devant cette énorme masse, de reconnaître que le cristal n'est autre que du carbonate de chaux, auquel le vulgaire donne le non de pierre* [44].

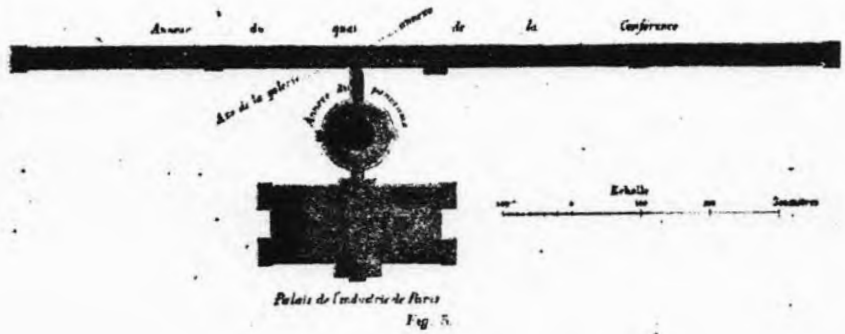


Il. 5. Fachada do Palácio da Indústria – Paris 1855. (NP)

[43] Ibid. p. 121.
[44] Ibid. p. 123.

Assim, o edifício estava inteiramente rodeado por paredes de pedra, tendo estrutura metálica apenas no interior e na cobertura. A parte externa era projeto de J. M. V. Viel, cujo estilo poderia ser chamado de um "Cinquecento livre"[45], e a interna foi desenhada por Barrault & Bridel.

Quanto ao anexo, uma longa galeria de quase 1.200 m, Sirodot também faz sérias restrições, alegando que não parece fazer parte do prédio principal, sendo ligada, como que por acaso, apenas por uma galeria transversal que incluía a rotunda do *Panorama*, que se transformou também em um anexo da Exposição[46].



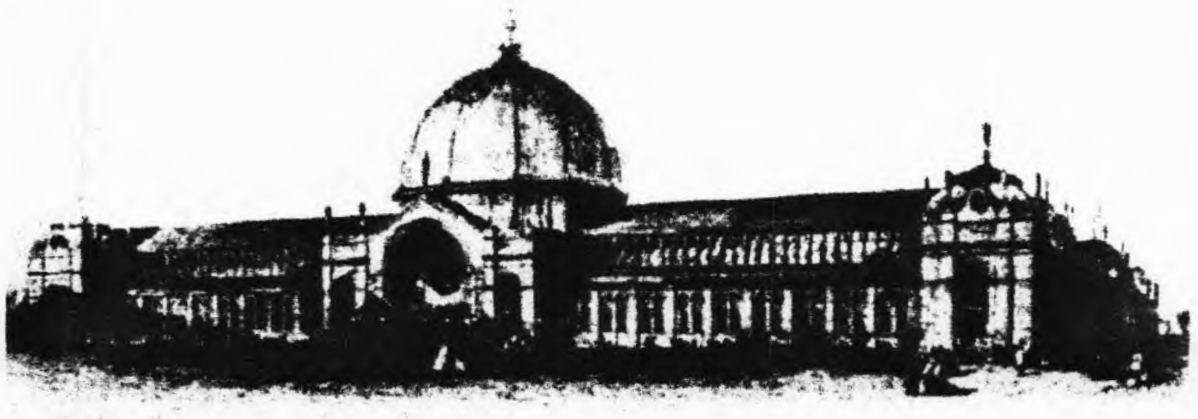
Il. 6. Planta do Palácio da Indústria e anexos – Paris 1855. (CD)

Em 1862 acontece a terceira Exposição Universal, segunda realizada em Londres. Todos os países expunham no Palácio da Cromwell-Road[47], como era também conhecido o *Exhibition Building*, que se compunha de um corpo principal e de duas galerias laterais anexas, separadas pelos jardins da Sociedade Real de Horticultura. O projeto era de autoria de Captain Fowke[48] e, apesar de ter sido alvo de críticas, sobretudo na questão da circulação em seus mais de 110.000 m^2, o prédio foi visto como um exemplo importante do que a indústria era capaz de realizar naquele momento:

---

[45] HAUTECOUER apud PEVNER, Nikolaus. *A history of building types*. Princeton: PUP, 1976. p. 246.
[46] DALY, César. Op. cit. vol. 13, p.125.
[47] Sua fachada principal estava voltada para a Cromwell Road.

Commencée le 11 mars 1861, la construction de l'Exhibition Building était terminée le 12 février 1862, c'est-à-dire en moins d'une année; remarquable exemple de puissance et d'activité que peut seul donner un pays possédant d'immenses usines[49].



Il. 7. Vista do Palácio da Cromwell-Road – Londres 1862. (NP)

Em 1867 era novamente a vez de Paris abrigar a Exposição Universal. O Palácio da Exposição distinguiu-se dos anteriores por sua forma claramente apropriada ao sistema adotado para a classificação dos produtos expostos, que conjugava o emprego dos dois sistemas usados nas exposições anteriores, cuja classificação era dada pela nacionalidade ou pela natureza do produto exposto. Concebido por Frédéric Le Play e Jean-Baptiste Krantz, o Palácio elíptico do Champ-de-Mars abrigava a exposição de todos os países, mas o duplo agrupamento de produtos se fazia em uma disposição circular, de acordo com dois sistemas de divisão: galerias concêntricas o dividiam internamente em oito zonas referentes aos grupos de produtos similares de todos os países, sendo estas galerias cortadas por 16 vias radiais, permitindo observar separadamente a produção de todos os objetos das nações expositoras. No centro havia um espaço livre, onde foi criado um jardim.

---

[48] PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 246. Pevsner afirma que E. J. Payne e o geógrafo George Maw tinham proposto uma solução mais interessante, com elipses concêntricas e uma cúpula central, mas o desenho que prevaleceu, de Captain Fowke, é *unremarkable*.



Il. 8. Palácio Elíptico – Paris 1867. (LA)

É importante ressaltar a existência de uma correlação íntima entre esta classificação e a importância material das diversas zonas de produtos: à medida em que o público se afastava do centro, a quantidade e o volume dos produtos expostos era maior em cada zona, o que combinava com a disposição por galerias concêntricas cuja extensão aumentava sucessivamente até o exterior do Palácio. Mas evidentemente este sistema apresentou algumas falhas na prática, o que fica claro em um artigo publicado no ano seguinte:

> *Mais à côté des éloges se sont placées les critiques. On a reproché à l'édifice de n'être point assez élastique dans son mode de distribuition intérieure, et de ne pas se prêter suffisamment aux nécessités d'un classement forcément disproportionné quant au nombre et à la masse des objets exposés par les différents groupes des diverses nationalités. Tel pays, par exemple, surchargé de matières premières, d'outils ou de machines, n'avait envoyé que peu ou point d'oeuvres d'art; tel outre, riche en tissus et en oeuvre d'art, n'exposait pas une seule machine...* [50].

Apesar da imensa área que o Palácio de Exposição ocupava, 153.138 m^2, a afluência foi tão grande que uma grande quantidade de construções espalhou-se pelo Champ-de-Mars:

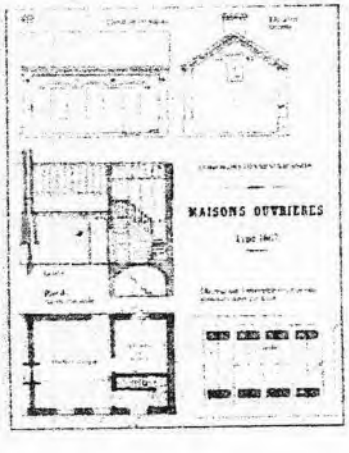
---

[49] DALY, César. Op. cit. vol. 21, p. 274.
[50] Ibid. vol. 26, p. 196.

> *... une ville a surgi comme par enchantement sur le sol de l'ancien Champ-de-Mars. Ville étrange du reste, où la modeste habitation du mineur d'Anzin fait pendant au replendissant palais tunisien, où une église gothique fait vis-à-vis à un temple aztèque, où le temple anglican coudoie la pagode musulmane, où près d'un utilitaire et sombre hangar américan se dresse un édifice chinois aux vives et brillantes couleurs, où s'èlevent côte à côte le phare gigantesque et la gigantesque cheminée d'usine, où des maisons de bois des peuples scandinaves vous passez aux palais de marbre de l'Italie, où chacune des nations représentées à l'Exposition a voulu montrer des échantillons de ses monuments, de son style d'art, de son architecture, où enfin palais, maisons, villas, chalets, pavillons, kiosques, etc., se pressent en foule et se coudoient à qui mieux en un voisinage des plus fraternels. (...) Quelle mine d'éléments précieux pour l'architecture et pour l'artiste novateur, et combien l'étude comparée de cette imense variété de constructions sera intéressante!*[51].

Outro tema importante da Exposição de 1867 é o das habitações operárias. Diante do problema da moradia das classes trabalhadoras nas cidades industriais, como Londres e Paris, as exposições passam, justamente a partir de 1867, a explorar também este aspecto:

> *Les cités ouvrières élevées par l'Empereur, près le Champ-de-Mars, entre l'avenue Rapp et l'avenue de La Bourdonnaye, pour lesquelles, en partie, Sa Majesté a obtenue le prix d'honneur de la classe 93, à l'Exposition de 1867, forment un groupe de quatre maisons semblables, rangées côte à côte sur le bord d'une rue nouvelle non encore dénommée*[52].

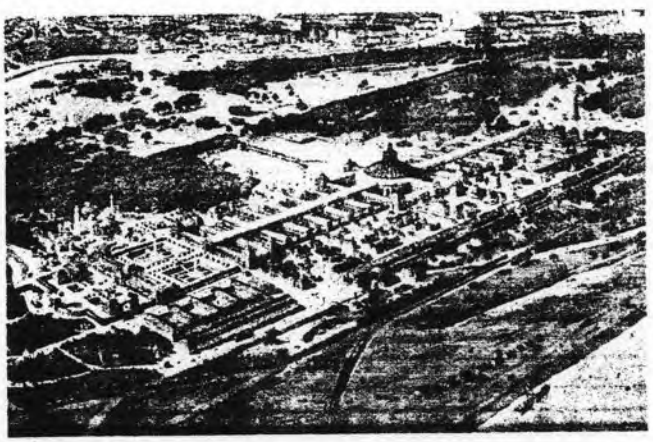


Il. 9. Exemplo de projeto para casa operária – Paris 1867. (FL)

[51] Ibid. vol. 25, p. 29.
[52] Ibid. p. 219.

Em seguida, as Exposições Universais começam a aparecer nos outros países de modelo industrial de desenvolvimento, europeus ou norte-americanos. Em 1873 é a vez da Áustria realizar, em Viena, sua primeira Exposição Universal, recebendo mais de sete milhões de visitantes.

O prédio principal da exposição vienense era o Palácio da Indústria, com 950 m de comprimento e construído em "espinha de peixe", era cortado por 28 galerias transversais. A idéia era de van der Nüll e Siccardsburg e a arquitetura de Carl von Hasenauer[53]. A rotunda, que com um diâmetro de 108 m e uma altura de 84 m passava a ser então a maior cúpula do mundo, era a atração principal da Exposição e encontrava-se no centro do Palácio. Foi desenhada pelo engenheiro inglês Scott Russell. O segundo grande prédio era a Galeria das Máquinas, erguido paralelamente ao Palácio da Indústria. Os países expunham nestes prédios, e também nos pavilhões das Belas Artes, de acordo com o regulamento da Exposição, que estabelecia a disposição dos objetos em função da posição geográfica ocupada por seu país de origem no globo. Assim, por exemplo, os Estados Unidos expunham na parte oeste dos prédios e Rússia, China ou Japão na parte leste.

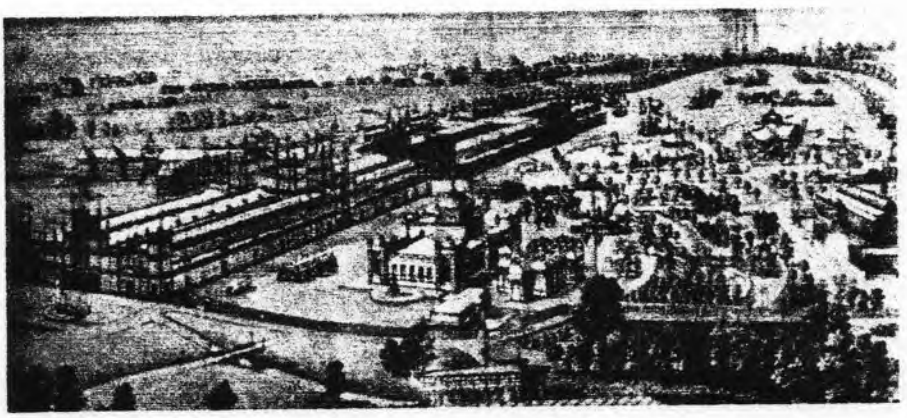


Il. 10. Vista da Exposição de Viena 1873. (NP)

[53] PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 248.

Além destes prédios maiores, alguns pavilhões se individualizam, surgindo os pavilhões temáticos, com exposição de máquinas agrícolas, da indústria do metal, de produtos de seda, entre outros; os pavilhões destinados às personalidades do Império, como o Pavilhão do Casal Imperial, financiado por industriais e comerciantes de Viena, o pavilhão do Duque de Saxe-Cobourg-Gotha e o pavilhão do príncipe Adolf Schwarzenberg. Empresas privadas como a Northern Railway, a Bosh e o Lloyds, entre outras, também erigiram pavilhões próprios. Havia ainda as construções exóticas como o pavilhão da Pérsia, a casa de chá chinesa, o jardim japonês, um conjunto egípcio e um grupo de casas camponesas, além dos restaurantes espalhados por diversos pontos. No total, a exposição vienense contava com quase 200 prédios independentes.

Os Estados Unidos estrearam no cenário da exposições celebrando o Centenário da Independência americana com uma exposição realizada em 1876, na cidade de Filadélfia, quando mais de dez milhões de visitantes passearam pela *Ivory City*.



Il. 11. Vista da Exposição de Filadélfia 1876. (NP)

Esta exposição distinguiu-se, segundo C. Piton, arquiteto correspondente da *Revue*, por apresentar dois gêneros de construções totalmente distintos: primeiro os prédios que deveriam permanecer como *souvenir* do centenário da Independência americana designados *Memorial Hall* e *Horticultural Hall*, este destinado a servir de estufa permanente para o parque Fairmont; e, segundo, as construções provisórias[54].

[54] DALY, César. Op. cit. vol. 33, p. 254.

O *Memorial Hall*, chamado de *Art Gallery*, era consagrado à exposição das Belas Artes mas "ressentia-se da precipitação com que foi construído". Não havia inovação na construção; como originalidade, apenas a cúpula em vidro. "A composição deixa a desejar em termos de gosto e os detalhes não são bem estudados"[55].

O *Machinery Hall* é apontado por Piton como uma das melhores construções da exposição, em sua simplicidade, construído em madeira e vidro[56]. O *Main Building*, por sua vez, era um "hangar" de ferro e vidro que tirava seu efeito principal das dimensões colossais que possuía. Sua decoração era praticamente nula com o mesmo motivo de fachada repetido simetricamente nas quatro faces[57].

Piton, que se ressente também de uma falta de método na organização dos produtos, acaba por concluir que *l'Exposition de Philadelphie ne présentait rien de saisissant dans l'aspect; il n'y avait pas d'harmonie dans l'ensemble, et la mauvaise tonalité des bâtiments attristait encore, si possible, la vue générale*[58].

Uma parte das exposições era apresentada nestes grandes prédios internacionais permanentes, mas a tendência de construir pavilhões particulares se confirma na exposição da Filadélfia: os prédios "oficiais" da exposição eram 45, sendo onze pavilhões nacionais, inclusive um do Brasil, sete pavilhões do Governo Federal Americano, 24 pavilhões de estados americanos, além de numerosos pavilhões privados.

Em 1878 acontece mais uma Exposição Universal parisiense. O volume da *Revue*, publicado em 1876, traz o edital do Concurso para a Exposição universal de 1878, que deveria ocupar o Champ-de-Mars e os terrenos livres do *Trocadéro*[59]. O edital determinava que o Palácio do Champ-de-Mars seria construído inteiramente em ferro, seguindo um plano retilíneo, mas possibilitando a exposição dos produtos por natureza e nacionalidade. No centro estariam dispostas as salas para exposição de objetos de arte dos

---

[55] Ibid. p. 256.
[56] Ibid. p. 256.
[57] Ibid. p. 257.
[58] Ibid. p. 258.
[59] Ibid. p. 121.

mestres das escolas modernas, sendo previsto também um espaço para uma Exposição retrospectiva.

Este grande prédio deveria comunicar-se com o do *Trocadéro* por uma galeria coberta. Neste seriam expostos os produtos agrícolas, de horticultura, animais domésticos, modelos de exploração mineral, navegação fluvial e marítima, de aquecimento e ventilação.

O Palácio do Champ-de-Mars, desenhado por Léopold Hardy, possuía planta retangular, dividida longitudinalmente em galerias, separadas em dois grupos por um espaço central vazio. O lado esquerdo era ocupado inteiramente por produtos franceses e o direito destinado aos produtos estrangeiros. O espaço central, parcialmente descoberto, era ocupado pela exposição das Belas Artes de todas as nações, e oferecia uma série de *spécimens* de fachadas estrangeiras - históricas e contemporâneas - constituindo a "Rua das Nações".

Daly considera o Palácio do Champ-de-Mars simples e bem concebido do triplo ponto de vista da exposição dos produtos, da circulação do público e do aspecto estético. Seu sistema de construção estava, segundo ele, à altura da ciência moderna: os materiais, as combinações mecânicas, a execução, a ordenação plástica e a concepção estética são *comme la signature architecturale de l'année 1878* [60].

O *Trocadéro*, construído em pedra, foi concebido como uma vasta sala onde poderiam reunir-se 10.000 pessoas, e que serviria às cerimônia públicas e onde seriam realizadas as cerimônias de abertura e a de distribuição de prêmios da exposição. Poderia ser também utilizada para concertos, conferências e exposições de obras de arte.

Daly critica duramente o prédio, projetado por Davioud e Barrault, e se pergunta como este tornou-se subitamente um monumento tão complexo, num espaço primordialmente destinado a concertos e por que, tendo sido concebido inicialmente como provisório, transformou-se num edifício definitivo. Daly reclama da falta de unidade entre as partes que compõem o prédio: *Ce n'est pas un monument, c'est une agglomération. Et*

---

[60] Ibid. vol. 35, p. 192.

avant tout, c'est un décor bâti. (...) Bâtir un décor! Cela se peut, cela s'est vu, cela s'est fait; mais cela caractérise franchement une école d'art qui s'apelle la Décadence[61].

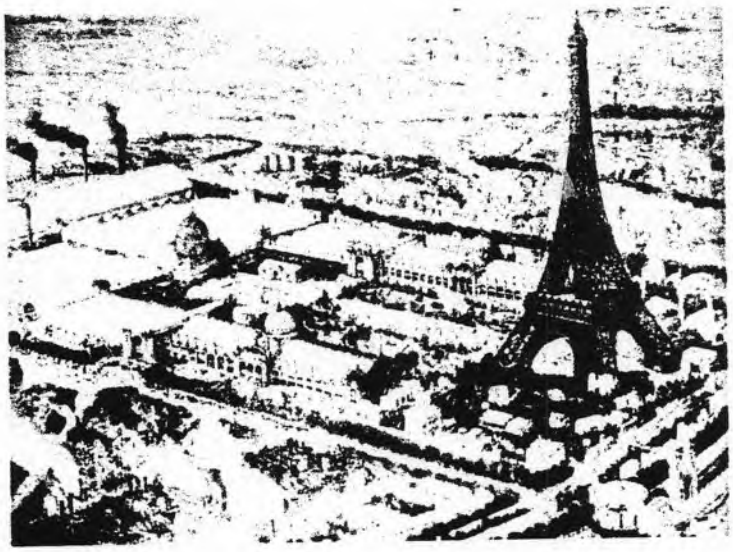


Il. 12. Vista da Exposição de 1878, para o lado do Trocadéro. (CD)

Além desses dois palácios, numerosos anexos foram edificados em madeira, ferro, tijolo ou gesso, e espalhados nos jardins e espaços vazios em volta e entre eles. Havia os Pavilhões Nacionais (China, Egito, Japão, Marrocos, Mônaco, Pérsia, Sião, Suécia, Tunísia), prédios anexos às participações nacionais no Palácio do *Trocadéro* (Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Grã-Bretanha, Japão, Noruega, Países-Baixos, Portugal, Rússia, Suécia, Suíça), um Pavilhão Colonial (Palácio Argelino), além de pavilhões temáticos, como o da Antropologia, o da Águas e Florestas, o das Águas Minerais e o dos Insetos.

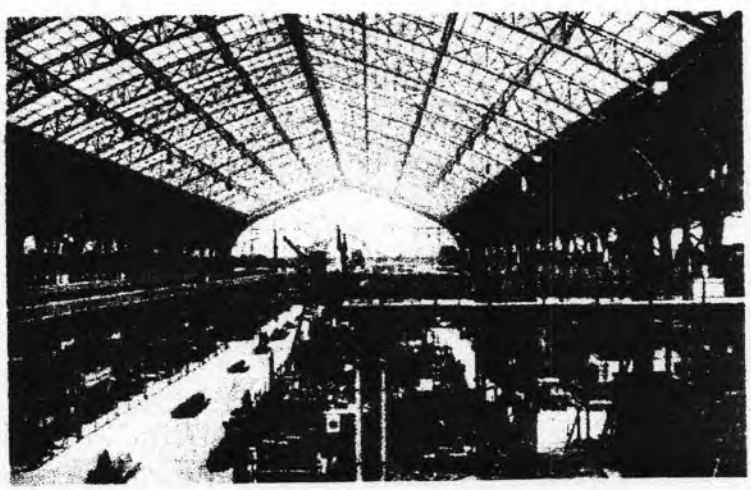
Em 1889 vem a Exposição Comemorativa do Centenário de Revolução Francesa, também realizada em Paris, e que pode ser considerada como o ponto culminante das Exposições Universais bem como do encantamento com a arquitetura do ferro. Sua atração principal era a Torre Eiffel, com seus 300 m de altura, e que fora levantada em apenas 17 meses.

[61] Ibid. vol. 36, p. 202.



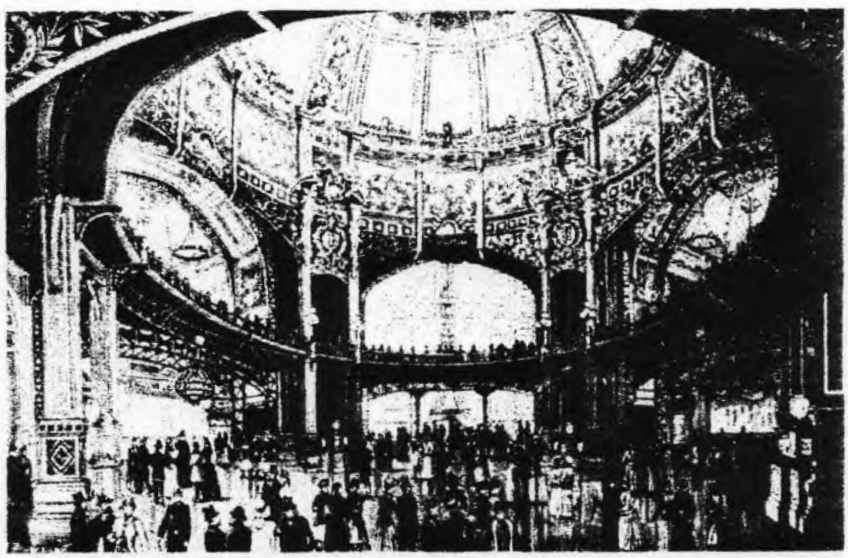
Il. 13. Vista da Exposição de 1889. (MP)

A Galeria das Máquinas, projeto de Dutert e Contamin, era a outra grande atração. Construída em estrutura metálica, possuía um vão de 115 m, dimensão que superava tudo que havia sido construído anteriormente. De comprimento media 420 m e as paredes laterais eram de vidro, integrando visualmente a parte interna ao exterior do prédio. Uma espécie de grua rolante conduzia os visitantes ao longo do imenso salão no qual eram contempladas as máquinas, parte delas em funcionamento.



Il. 14. Galeria das Máquinas – Paris 1889. (NP)

Havia ainda o Palácio das Belas Artes e o Palácio das Artes Liberais, este sede da exposição do trabalho e das ciências antropológicas, ambos projetados por Jean-Camille Formigé. O edifício que possuía a cúpula central era projeto de Joseph Antoine Bouvard e diante dele estava a famosa e monumental fonte de Formigé e do escultor Jules Alexis Coutan. Foi ocupado também o Palácio do *Trocadéro*, construído, como foi visto, para a Exposição de 1878.



Il. 15. Domo central na Exposição de 1889. (NP)

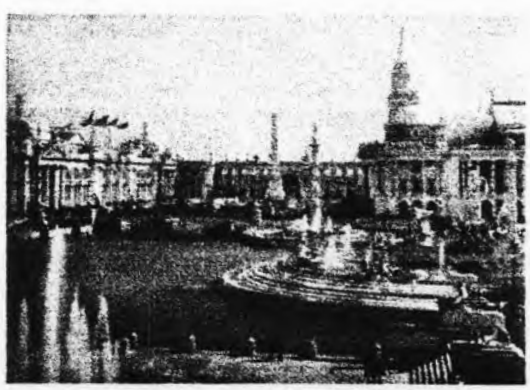
Em contraste com a Galeria das Máquinas, o mais perfeito templo do progresso, a Exposição apresentava atrações pitorescas como as casas desenhadas por Charles Garnier, reconstituindo a história da Habitação Humana e que colocava lado a lado as mais diferentes formas de habitação de diversos períodos e regiões, e a *Rue du Caire*, uma evocação nostálgica do Oriente, onde as construções eram inspiradas na arquitetura antiga da cidade e decoradas com elementos provenientes de antigas demolições no Egito, como portas, balcões, muxarabis e revestimentos em faiança. Cento e sessenta egípcios vieram a Paris para "animar" constantemente a rua, com suas diversas atividades.

Havia ainda uma série de pavilhões nacionais, coloniais, temáticos, de empresas e associações, além dos pavilhões públicos franceses, como o da Cidade de Paris, o do Ministério da Guerra e o dos Correios e Telégrafos.

No quarto centenário da descoberta da América os Estados Unidos produziram, na cidade de Chicago, em 1893, com um ano de atraso, a *World's Fair Columbus Exposition*. A *White City*, como ficou conhecida, foi um verdadeiro cenário de espetáculo mágico, recebendo a quantidade assombrosa de 27.329.000 visitantes, vindos de todas as partes do mundo.

Ao longo da chamada *Court of Honour*, um conjunto de opulentos edifícios margeava um lago artificial de 2.500 pés de comprimento, ladeado de colunatas. O monumental Edifício da Administração em estilo "Renascença Francesa", projetado por Richard Morris Hunt, possuía uma imensa cúpula dourada. Separando o conjunto do Lago Michigan, havia um peristilo com uma série de 48 colunas, uma para cada estado ou nação representados na Exposição. No centro, um arco triunfal com a estátua de Colombo numa carruagem. O Palácio das Manufaturas e Artes Liberais era projeto de G. B. Post e a Galeria das Máquinas de Peabody e Stearns.

Além do Palácio do Governo, Pavilhões Internacionais Temáticos: Agricultura, Antropologia e Higiene, Belas Artes, Couro e Calçados, Eletricidade, Mulher, Florestas, Horticultura, Máquinas, Manufaturas e Artes Liberais, Minas, Meios de Transporte, Pescaria. Havia ainda os Pavilhões Nacionais, incluindo o do Brasil, os Pavilhões dos Estados Americanos, além de diversos pavilhões privados, totalizando 200 prédios.



Il. 16. Vista da *White City* construída para a realização da *World's Fair Columbus Exposition* – Chicago 1893. (FL)

Predominava o chamado Classicismo *Beaux-Arts*, em escala monumental, que "vestia" os prédios, construídos com a técnica em madeira que havia sido utilizada para reconstruir rapidamente a cidade após o incêndio de 1871, conjugada com partes metálicas.

Outro grande destaque da Exposição de Chicago foi a Roda Gigante que ficava na zona de diversões de *Midway Plaisance* e que podia carregar 2.000 passageiros ao mesmo tempo, elevando-os a 264 pés acima do solo.

A virada do século contemplou a Exposição Universal de 1900 em Paris. Foi para esta Exposição que foram construídos o *Grand Palais*, que era o Palácio das Belas Artes, projeto de H. Deglane, e o *Petit Palais*, que abrigava a exposição retrospectiva da arte francesa, projeto de C. Girault. Ambos possuíam um estilo "Barroco temperado com um jeito *Beaux-Arts*"[62]. No interior o ferro aparecia o que fez Hautecoeur afirmar tratar-se de uma "galeria das máquinas inserida dentro de um museu"[63].



Il. 17. Interior do Grand Palais – Paris 1900. (LA)

Além do *Grand Palais* e do *Petit Palais*, as principais atrações eram o *Châtequ d'Eau* de J. B. Paulin, o Palácio da Eletricidade de E. A. Henard, a Porta Monumental da Exposição de R. Binet, situada na *Place de la Concorde*, e a Ponte Alexandre III, até hoje a maior ponte de Paris. Era também ocupado o Palácio da *Esplanade des Invalides*, além dos pavilhões nacionais, coloniais, temáticos e privados.

---

[62] PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 251.
[63] Apud PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 251.

A Exposição de 1900 confirma uma tendência que na Exposição de Chicago já se anunciara: os arquitetos responsáveis pelos grandes palácios de exposição são todos laureados da *École des Beaux-Arts*. Outra característica é a retração no uso de ferro: se em 1889 verifica-se o auge na crença do ferro como solução construtiva, em 1900 a consciência de suas limitações reduz em muito o seu emprego. Segundo Pevsner, do ponto de vista estrutural, a Exposição que ocorria onze anos depois da Torre Eiffel e da Galeria das Máquinas, era uma decepção[64]. O ferro usado por necessidade escondia-se embaixo de camadas de estuque que criavam, no dizer de Hautecoeur, "*gigantesques pâtisseries*"[65] nos mais variados estilos, passando pelo medieval, Renascença Francesa e Luis XV.

A Paris de 1900 marca também, em termos de arquitetura e urbanismo, um novo capítulo na história das Exposições, não apenas em termos de medidas quantitativas, com área e número de prédios muito maiores, mas também com um novo enfoque. Os anos que precedem a Primeira Guerra Mundial correspondem ao florescimento de um tipo de exposição mais vinculado a associações e instituições, que foge ao universo e à filosofia das Exposições Universais.

Estas continuam se realizando, sobretudo em países que necessitam afirmar sua identidade nacional, como é o caso dos Estados Unidos que produziram em 1904, em Saint Louis, a exposição comemorativa da compra da Luisiana. Nesta exposição, uma área de 500 hectares, o dobro da ocupada em Chicago, foi recheada com nada menos que 1.500 edifícios. Era a maior exposição internacional que o mundo havia visto[66].

Atração principal da exposição era o Monumento a Luisiana, uma coluna rodeada de grupos escultóricos e coroada por um globo encimado pela figura da Paz. Os prédios constituíam-se dos Pavilhões Temáticos Internacionais, maiores e mais luxuosos,

---

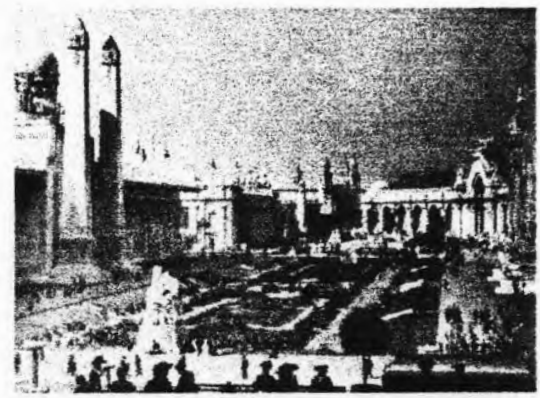
[64] PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 252.

[65] Apud PEVNER, Nikolaus. Op. cit. p. 252.

[66] A Exposição era tão grande que o médico Charles Hughes, então professor de neurologia e reitor do *Barnes Medical College* em Saint Louis, advertia seus colegas que evitassem que pacientes neurastênicos visitassem a Exposição. E, ao que parece, as advertências tinham fundamento uma vez que ambulâncias transportavam freqüentemente visitantes para postos de emergência e hospitais. Cf. RYDELL, Robert. Op. cit. p. 157-158.

dos Pavilhões dos Estados Americanos, dos Pavilhões Nacionais[67] e de Pavilhões Particulares estabelecidos para diversos gêneros de negócios e entretenimento. O *Festival Hall*, projetado por Cass Gilbert em estilo Barroco, era o Palácio de Honra, destinado à reunião dos congressos internacionais, às grandes assembléias, festas oficiais, concertos e bailes. A mania por colunatas, difundida em Chicago, tomou conta da Exposição em Saint Louis.





Il. 18 e Il. 19. Vistas da Exposição de Saint Louis 1904. (RR)

Havia ainda o *Pike*, o centro de diversões que ocupava uma avenida povoada por 8.000 figurantes e que oferecia reconstituições curiosas e exóticas como os "Alpes Tiroleses", os "Mistérios da Ásia", a "Roma Antiga" ou a "Cidade Chinesa".

Depois de Saint Louis, e ao longo deste século, diversas cidades continuaram sediando Exposições Universais[68]. O processo de realização deste tipo de evento foi tardiamente estendido também ao Japão, que se tornou altamente competitivo. Quando, por exceção, as exposições se estenderam para fora das regiões de modelo industrial, foi em proveito de países ligados à esfera de dependência. Mas, sem dúvida, pode-se afirmar que Paris foi a cidade que ocupou a linha de frente das metrópoles que abrigaram esses espetáculos que, tendo nascido quase simultaneamente com a indústria moderna, e tendo seu período de apogeu ao longo da segunda metade do século XIX,

[67] Inclusive o do Brasil, projeto de Souza Aguiar, que foi depois montado no Rio de Janeiro e chamado Palácio Monroe .

[68] Liège (1905), Milão (1906), Bruxelas (1910, 1935, 1958), Gand (1913), São Francisco (1915), Barcelona (1929), Chicago (1933), Paris (1937), Nova York (1939), Seattle (1962), Montreal (1967), Osaka (1970), Sevilha (1992) e Lisboa (1998).

foram verdadeiros "Templos do Progresso" que representaram um grande campo de experimentação.

Cenário de espetáculos periódicos que ofereciam um lazer eminentemente didático, as exposições cumpriam o papel de estimular as possibilidades latentes da moderna civilização industrial, gerando além da evolução técnica, valores estéticos completamente novos.

Alguns dos símbolos mais expressivos da modernidade nasceram à sombra das exposições universais, que representavam a síntese dos ideais de progresso do século XIX. Símbolos dos novos tempos, as exposições foram ao mesmo tempo elementos de construção e de propaganda da sociedade industrial que se estruturava, exercendo uma função didático-pedagógica explícita e possuindo, ao mesmo tempo, um caráter fetichista[69].

Esta função pedagógica, que se constituiu em uma das características perenes das exposições, sendo um dos alicerces de seu projeto conceitual, sofreu um processo de transformação ao longo do tempo, "passando de um didatismo industrial para se articular sobre o lúdico"[70]. Com o passar do tempo as Exposições Universais foram acentuando esse caráter de *show*, mas sem nunca perder sua dimensão pedagógica. Realizadas num lugar artificialmente criado, evento efêmero, as exposições tinham de festa este caráter de curta duração e de brilho.

Como lembra Margarida de Souza Neves,

> depois das grandes Exposições realizadas em Londres, Paris e Viena, e do fabuloso espetáculo montado em Chicago em 1893 para comemorar (...) o quarto centenário do descobrimento da América, celebrar as grandes datas com a organização destas festas do progresso torna-se algo assim como um dispendioso costume da Belle Époque[71].

---

[69] Este caráter é assinalado por Walter Benjamin quando coloca, em seu texto sobre a Paris do século XIX, que as exposições universais eram centro de peregrinação ao fetiche mercadoria.
[70] SHROEDER-GUDEHUS, Brigitte, RASMUSSEN, Anne. Op. cit. p. 6.
[71] NEVES, Margarida de Souza. Op. cit. p. 37.

O Projeto Conceitual da Exposições

Algumas das principais correntes de pensamento do século XIX fundamentam o "projeto conceitual"[72] das exposições, estando intimamente ligadas aos programas e às bases de organização destes eventos. Em linhas bastante gerais são elas:

A Ideologia do Progresso

A exaltação ao progresso das primeiras exposições - consideradas como festas da paz e anais do progresso - é um dos pontos essenciais do "projeto conceitual" que fundamenta essas realizações.

> A segunda metade do século XIX parece marcada por um otimismo que busca suas raízes numa nova fé laicizada: aquela que encontra no princípio do **Progresso** a explicação última da história, que legitima a necessidade do passado e a ordem do presente na medida em que aponta para uma parúsia terrena em que todos os povos do globo seriam finalmente atraídos para a seara da **Civilização**[73].

As bases teóricas dessa ideologia, que têm por fundamento o binômio *Progresso = Civilização*, apoiam-se numa doutrina que substitui a crença na providência divina como princípio regente do movimento da História e coloca em seu lugar a fé na ciência. Como afirma John Bury, "regido pela idéia de Progresso, o sistema ético do mundo Ocidental foi modificado nos tempos modernos"[74].

As linhas mestras da doutrina do progresso foram, segundo Margarida de Souza Neves, "tecidas por homens como o abbé de Saint Pierre e Condorcet na França, Herbert Spencer na Inglaterra, e muitos filósofos da escola alemão pós-kantiana. Outros,

---

[72] Este título surgiu por sugestão da Professora Rozsa Vel Zolad, do Mestrado em Antropologia da Arte, EBA/UFRJ.
[73] NEVES, Margarida de Souza. Op. cit. p. 29.
[74] BURY, John. Op. cit.

como Saint Simon e Auguste Comte, buscaram definir suas leis"[75], como veremos quando tratarmos do Saint-Simonismo e do Positivismo.

Saint-Simonismo e Positivismo

O Saint-Simonismo, filosofia baseada nos princípios de Claude Henry de Rouvroy, o Conde de Saint-Simon, organizados e popularizados por seus alunos, após a sua morte, é outra corrente fundamental para este estudo. Saint-Simon é considerado um dos fundadores do moderno socialismo e suas obras apresentam argumentos em favor da organização social dirigida por homens da ciência e indústria em favor de toda a sociedade.

O sistema da filosofia baseada na experiência e conhecimento empírico do fenômeno natural, no qual a metafisica e a teologia são vistas como sistemas de conhecimento inadequados e imperfeitos, e cuja doutrina começou a ser chamada de Positivismo pelo matemático e filósofo francês Auguste Comte, teve parte dos seus conceitos traçados justamente por Saint-Simon.

Saint Simon, o grande utopista de quem Comte tornou-se secretário, lhe transmitiu o entusiasmo reformador de Turgot e Condorcet e a idéia de que os fenômenos sociais, assim como os fisicos, podem ser reduzidos a leis, e ainda, que a ciência e toda a filosofia devem ter por alvo o melhoramento moral e político da espécie humana.

Em resposta a essas influências e às revoluções científica, política e industrial que ocorriam no seu tempo, Comte interessou-se então na reorganização intelectual, moral e política da vida social para o bem da humanidade, através do conhecimento científico, que seria a chave para esta reconstrução.

Comte classificou as ciências de acordo com a decrescente simplicidade e generalidade do respectivo objeto: matemática, astronomia, fisica, química, biologia e sociologia, cada qual repousando nos resultados das antecedentes; a sociologia, por isso,

[75] NEVES, Margarida de Souza. Op. cit . p. 30.

forma o ápice da pirâmide, de modo que todas as ciências existem para fornecer material para as conclusões da sociologia.

Para ele, cada ciência ou área de conhecimento passa por três diferentes estágios teóricos: o teológico, o metafísico ou abstrato e, finalmente, o científico ou positivo. Cada estágio está correlacionado com determinado desenvolvimento político: o teológico está ligado à noção do direito divino dos reis; o metafísico envolve conceitos como contrato social, igualdade entre as pessoas, e soberania popular; finalmente o estágio *positivo*, em que a ciência se baseia em observação, hipótese e experimentação, sendo os fenômenos explicados de acordo com a regularidade de suas causas e efeitos naturais.

Este estágio requer uma aproximação com a organização política em termos científicos ou "sociológico". A "Vontade de Deus" cede lugar a entidades como a "Idéia" de Platão ou a "Idéia Absoluta" de Hegel, e estas por sua vez, cedem lugar às leis da ciência. Para Comte a Metafísica era um estágio de desenvolvimento já paralisado e a Filosofia não era algo diferente da ciência, e sim a coordenação de todas as ciências, com vistas ao melhoramento da vida humana.

Bastante crítico em relação aos procedimentos democráticos, Comte imaginou uma sociedade estável governada por uma elite científica que usaria os métodos da ciência para solucionar os problemas humanos e melhorar as condições sociais.

O movimento positivista harmonizou-se também com o pensamento inglês, no qual o progresso da ciência era assim defendido: "conheçamos as leis da natureza, que seremos seus senhores, do mesmo modo que agora, em nossa ignorância, somos seus escravos; a ciência é o caminho para o País da Utopia" [76].

O Evolucionismo

Outra influência intelectual em voga na segunda metade do século XIX, sobretudo na Inglaterra, foi a doutrina da evolução. A ciência fora exemplarmente

[76] Apud DURANT, Will. *História da Filosofia*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1959. p.130.

internacional no desenvolvimento desta doutrina; Kant falara da possibilidade de os macacos virarem homens; Goethe escrevera da "metamorfose" das plantas; Erasmus, Darwin e Lamarck propuseram a teoria da evolução das espécies, das formas simples às complexas, por meio da hereditariedade; Herbert Spencer concebeu um plano para um sistema compreensivo da filosofia baseado na sua teoria da evolução. Enfim, a evolução estava no ar.

Mas foi em 1858 que Charles Robert Darwin e Alfred Russel Wallace leram suas famosas comunicações na *Linnaen Society* e, em 1959, que veio a bombástica publicação da *Origem das Espécies*. Não era mais uma noção da evolução, as mais altas espécies evolvendo das mais baixas, e sim uma minuciosa e ricamente documentada teoria do processo de evolução "por meio da seleção natural, ou preservação das espécies mais favorecidas na luta pela existência". Em apenas uma década o mundo inteiro estava falando em evolução e a biologia tornou-se o fundamento do pensamento filosófico.

De acordo com o *Darwinismo*, cada geração sofre um tipo de adaptação, melhorando em relação à precedente, devido à necessidade de sobrevivência; esse processo gradual e contínuo é a fonte da evolução das espécies. A seleção é apenas uma parte da teoria de Darwin, que também introduziu o conceito de ancestrais comuns para organismos relacionados e, mais do que isso, serviu de apoio adicional para a teoria de que a própria terra não é estática, sofrendo processo evolutivo.

A reação à *Origem das Espécies* foi imediata; Darwin além de ter sido criticado pelos cientistas, por não poder provar suas hipóteses, encontrou nos religiosos os seus mais fervorosos oponentes. De todo modo, seu trabalho foi da maior influência, não apenas nas ciências naturais, mas no pensamento moderno em geral, uma vez que sua teoria ultrapassou os limites desse campo para ser aplicada também nas ciências sociais, com a idéia de evolução da sociedade, que é a que se aplica ao nosso caso.

As interpretações propostas pelos antropólogos evolucionistas, na segunda metade do século XIX, vão trazer em seu vocabulário palavras como *origem*, *evolução* e *cultura*, que passam a desempenhar um papel fundamental. No discurso de evolucionistas como Morgan, Tylor, Frazer e outros, os primitivos estariam no início de

um processo de evolução, representando a origem da humanidade, um estágio inicial de sua evolução.

A palavra *cultura* seria extensiva a toda a humanidade, diferenciada em termos de uma hierarquia evolutiva, na qual as sociedades européias do século XIX seriam consideradas como ápice dessa evolução humana, estágio mais avançado da evolução cultural. Esta noção, no vocabulário evolucionista, estará acoplada à própria noção de evolução biológica.

No vocabulário evolucionista fala-se em *cultura*, no singular, e não ainda em *culturas*. O deslocamento do singular para o plural vai marcar a genealogia da noção de cultura de acordo com o discurso antropológico moderno, ocorrido em fins do século XIX e início do século XX, quando autores como Boas, Malinowski, Durkheim e Marcel Mauss, em debate com os evolucionistas, elaboram um vocabulário alternativo, no qual a noção etnográfica de cultura desempenha um papel crucial[77].

A influência destas correntes na conceituação das exposições e a importância dos sistemas classificatórios

É tão forte a influência do Saint-Simonismo no "projeto conceitual" das exposições, que Pascal Ory vai chamar as seis primeiras exposições parisienses de "as seis irmãs, Filhas de Saint-Simon", afirmando que todas elas compartilharam uma filosofia comum que se resume em três "ismos": otimismo, industrialismo e paternalismo[78].

Essa filosofia teve influência decisiva sobre Michel Chevalier e Frédéric Le Play, dois homens que, graças à confiança que tinham junto a Napoleão III, controlaram o que era essencial em termos de decisões nas duas primeiras exposições parisienses. Chevalier foi, por 34 anos, titular da cadeira de economia política no *Collège de France*, e Le Play, eminente engenheiro, economista e grande conhecedor das condições do trabalho

[77] As observações dos três últimos parágrafos baseiam-se no artigo "a obsessão pela cultura", de José Reinaldo Santos Gonçalves, apresentado no ciclo de palestras *Cultura. Substantivo Plural*, realizado em 1995, no Centro Cultural do Banco do Brasil.
[78] ORY, Pascal. Op. cit. p. 18.

na Europa, a quem Napoleão III nomeou diretor da Exposição de 1867, apesar de ser um homem do passado por sua nostalgia de um universo imutável, é, ao mesmo tempo, considerado hoje como precursor da pesquisa sociológica, já que suas preocupações levaram-no a fazer muitas *enquêtes* sobre a condição operária, valorizadas hoje pelos historiadores da sociedade.

No sistema de representação que caracteriza as Exposições Universais, a função classificatória exerce um papel determinante e sua razão de ser é dupla: ordenar, segundo o princípio de afinidades, e tornar possível a comparação dos objetos expostos, reunindo-os em grupos e classes submetidos ao júri[79].

É importante ressaltar aqui a evolução secular que a reflexão classificatória passou até os meados do século XIX, em primeiro lugar com as taxionomias naturalistas do século XVIII, principalmente o método de classificação de plantas e animais de Carolus Linnaeus, cujas descrições e classificações eram tão precisas, que muitas se mantêm inalteradas até hoje.

Outro ponto fundamental foi a construção da *Encyclopédie*, ou *dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers*, do enciclopedista e filósofo francês Denis Diderot que, incumbido da tarefa de revisar a tradução francesa da *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers, editada em 1728, tornou-a um imenso empreendimento intelectual, rodeado de outros filósofos, como Jean Jacques Rousseau e o matemático Jean le Rond d'Alembert, seu maior auxiliar, que se encarregou da edição dos artigos matemáticos e escreveu o famoso prefácio da obra.

A *Encyclopédie*, publicada entre 1751 e 1772, em 28 volumes, incluindo 11 volumes de gravuras, foi considerada suficientemente radical e materialista pelos ortodoxos, abrindo caminho para a redação dos grandes dicionários e enciclopédias do século XIX.

A introdução por Auguste Comte da genealogia nos métodos de classificação, paralelamente à difusão das teses de Darwin, são também balizas para a

[79] RASMUSSEN, Anne. Op. cit. p. 21.

evolução da reflexão classificatória que constitui para os conceptores da exposição universal uma fonte e uma herança na formação de uma reflexão própria.

Um estilo mais filosófico e racional caracterizou o tipo de concepção classificatória das exposições francesas; enquanto isso, as inglesas optavam por uma proposta mais prática e eficaz, que atendia diretamente aos interesses dos industriais britânicos desejosos de ter seus produtos destacados diante dos júris. O sistema de classificação inglês de 1851 era, por exemplo, tripartido em produtos brutos, máquinas e manufaturados, com um quarto grupo consagrado às Belas Artes, e subdividido em trinta classes de acordo com os interesses dos produtores que escolhiam dentro das quatro seções as divisões mais convenientes para seus produtos. Se o exemplo inglês foi utilizado por Le Play, encarregado de formular o sistema classificatório para a Exposição de 1855, e se este manteve a divisão da classificação em indústria, com 27 classes, e Belas Artes, com três classes, foi de acordo com uma lógica completamente distinta. O princípio de agrupamento dos produtos do menos ao mais elaborado, do bruto ao manufaturado, não se referia mais às diversas indústrias, como em 1851, mas aos produtos no interior de cada ramo industrial. Cada grupo correspondia a uma indústria à qual eram reunidos os produtos finais que iam para o mercado, as matérias primas para sua elaboração, bem como os instrumentos empregados para a mesma.

Se havia diferenças nas motivações e nos resultados, a característica comum era a acusação mútua de que os critérios visavam favorecer as indústrias nacionais em detrimento das demais. Le Play vai acusar a classificação inglesa de não estar fundamentada sobre um sistema filosófico, bem como de valorizar a produção britânica com a criação artificial de subdivisões que visavam assegurar o destaque da Inglaterra em produtos que não tinham o mesmo grau de importância ou desenvolvimento na França.

As classificações nas primeiras exposições eram estritamente industriais e o quarto grupo na exposição de 1851, dedicado às Belas Artes, era percebido ainda como industrial. Nesse momento, a classificação ainda não influía na disposição dos objetos, sendo observada apenas como critério para o julgamento. A divisão espacial era estabelecida por nacionalidade, o que viria a ser modificado pela originalidade da classificação de Le Play no já mencionado Palácio Elíptico, no qual o duplo agrupamento de produtos por nacionalidade e por natureza do objeto se fazia em uma disposição

circular, de acordo com dois sistemas de divisão: zonas concêntricas, para grupos de produtos similares de todas os países, e setores radiais, por nação. "Quer descobrir todos os produtos de um mesmo país? Adote o raio; quer comparar as produções nacionais de uma só categoria? Adote o círculo"[80]. Para Ory, entre as utopias do século XIX está a Exposição de 1867: "tratava-se de uma classificação colocada no espaço, até a transparência, na lógica classificatória de Le Play"[81].

A partir de 1873 um espaço único não pode mais cobrir os domínios da exposição; termina a integração espacial e multiplicam-se os pavilhões. Daí em diante, a superficie ocupada pelas exposições será cada vez maior, como foi visto anteriormente, chegando a proporções incríveis como as da Exposição de Saint Louis.

A dilatação das pretensões científicas das exposições, sejam elas concernentes aos domínios estritamente científicos ou às ciências humanas e sociais que alçam vôo no fim do século, surgirá como outra grande fonte de expansão disciplinar da classificação. A Exposição de Saint Louis, por exemplo, procurou caracterizar o mais completo Departamento de Antropologia já existente em uma exposição. Seus diretores expressaram o intuito de estabelecer *"a comprehensive anthropological exhibition, constituting a Congress of Races, and exhibiting particularly the barbarous and semi-barbarous peoples of the world, as nearly as possible in their ordinary and native environments"* [82].

Paulatinamente vai se dando um progressivo abandono da unidade das classificações e as tentativas de adoção de um regulamento internacional que começam a ser oficialmente formuladas na virada do século[83], quando a instituição está já em plena crise, reflete o desejo de controlar esta crescente multiplicação e restringir a iniciativa dos organizadores. Mas, na verdade, o que passou a existir a partir de então foi uma

---

[80] ORY, Pascal. Op. cit. p. 22.
[81] Idem.
[82] Apud RYDELL, Robert. Op. cit. p. 160.
[83] SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte. Op. cit. p. 39-55. Nesta obra há um capítulo dedicado à questão da regulamentação internacional das exposições, dando um panorama desde as primeiras iniciativas a este repeito, que surgem logo após o encerramento da exposição de 1867, passando pelas formulações oficiais da virada do século, até chegar ao Protocolo de 1972 estabelecendo regulamentação, freqüência dos eventos, etc.

classificação da exposição em si - primeiro em categorias e depois simplesmente em universal ou especial – e não mais uma classificação dentro dela.

As exposições mais recentes ressaltam a importância da formulação de um tema, que vai caracterizar o seu perfil[84]. A classificação sistemática cede, aos poucos, lugar a uma divisão temática diferente, que melhor se adapta ao espaço atomizado da exposição dispersa em pavilhões. O visitante, guiado agora pela ordenação do tema, não é mais um comprador de mercadorias; ele se tornou um consumidor de conceitos, de estilos de vida, de projetos de sociedade ou de sistemas políticos[85].

A função pedagógica e o caráter lúdico

A função pedagógica e o caráter lúdico também são características do "projeto conceitual" das exposições, sendo que aos poucos, como é bem mostrado por Pascal Ory, verifica-se uma passagem dos objetivos primeiros de informação, instrução, "escola do útil" e, acessoriamente, "do belo", para se transformarem em uma verdadeira festa.[86] O papel didático e cativante que as Galerias das Máquinas possuíam nas exposições iniciais vai se tornando obsoleto e sendo substituído por atrações cada vez mais variadas. Basta lembrar que, na Exposição de 1900, os anexos mais técnicos, destinados à demonstração das últimas conquistas em matéria de automobilismo e aerostação são instalados em Vincennes, a muitos quilômetros do perímetro central da Exposição, enquanto que outras curiosidades assumem posições privilegiadas. Enquanto o anexo de Vincennes recebeu ao todo 2.500.000 visitantes, uma única atração caleidoscópica, conhecida como Sala dos Espelhos, recebeu 2.800.000.

A metamorfose, que se dá com as alterações de programas e gera o processo que leva à modificação das atrações principais, começa nos próprios caminhos das exposições uma vez que, com a dispersão em grandes áreas, a questão do transporte interno assume importância e dá margem a soluções que vão ajudar a oferecer ao público

---

[84] Como a EXPO 98, cujo tema são os Oceanos.
[85] RASMUSSEN, Anne. op.cit. p. 38.
[86] ORY, Pascal. Op. cit. p. 120-135. Esta idéia está presente no capítulo intitulado *Art des fêtes*.

um caráter lúdico, quase mágico, com a utilização de barcos, caminhos de ferro e até esteiras rolantes.

Além disto, cada vez mais atrações passam a ser introduzidas, como os panoramas, aquários, o cineorama, as rodas gigantes. As estatísticas mostram, segundo garante Ory, que os recordes de afluência do público ocorriam quando havia espetáculos pirotécnicos ou com jatos de água coloridos, transformando a exposição cada vez mais "no sonho de toda uma geração"[87].



Il. 20 . Roda Gigante – Chicago 1893. (SI)

Sob esse dilúvio de barulho, agitação e luz se imprimia um caráter do qual os Saint-Simonianos não haviam se esquecido e que tentam restaurar: a exposição como campo de experimentação social.

A obsessão em traçar e expor a "História do Trabalho", em mostrar preocupação com a questão da habitação operária, em oferecer diversão para as classes trabalhadoras, refletem a presença da luta de classes e seu papel no contexto das exposições. As diversões nas exposições tinham, de certa forma, também a função de mostrar ao operário que a mesma máquina que o exauria no duro trabalho cotidiano, monótono e desgastante, servia para proporcionar-lhe o prazer e a emoção.

---

[87] Ibid.

É importante ressaltar que a luta de classes não se apresentava apenas no plano conceitual, mas se mostrava também em termos práticos, através de conflitos que pontuaram a realização das diversas exposições. Basta lembrar que a intensa mobilização das empresas e dos visitantes oferecia aos trabalhadores um meio eficaz de pressão sobre os empregadores e muitos dos famosos atrasos das exposições eram constantemente devidos a conflitos sociais.

O que verificamos então, é que a exposição funciona, nesse contexto, como campo de experimentação social, fórum de idéias, universo mental de uma sociedade, incumbida de uma função pedagógica, e ao mesmo tempo provida de um caráter lúdico, de festa.

A questão do nacional e o exotismo

A questão do nacional, que é também um caráter essencial da exposição, foi alimentada desde a origem e continua sendo até hoje. Esta questão da identidade nacional foi sempre exacerbada, por exemplo, na comemoração de datas significativas, na celebração das efemérides, escolhidas para caracterizar as exposições.

Além disso, servia de estrutura na organização das exposições: a despeito da multiplicação de pavilhões temáticos, que são de serviços públicos, das coletividades locais ou de empresas privadas, foram sempre os pavilhões nacionais que estruturaram o espaço da exposição.

Dentro do contexto do nacionalismo, aparece outra questão muito relevante, que é a do "exotismo". A proposição fundamental para a reflexão, sobretudo a partir de um enfoque antropológico, é a questão da manipulação deste exotismo, em que as culturas das colônias são folclorizadas e em que aparecem também os exotismos igualitários, tão falsos quanto os outros, mas sem o espírito de dominação *a priori*[88].

[88] Ibid. p. 110-119. Esta questão é colocada por Pascal Ory no sexto capítulo, intitulado *Couleur locale.*

É a partir da exposição parisiense de 1867 que começam a aparecer as exceções exóticas no contexto da exposições universais e, seguindo essa tendência, é criada, em 1878, a Rua da Nações, na qual cada país construiu sua fachada.

Apesar de chamada ironicamente por alguns de Rua de Babel, em virtude do "repertório de arquiteturas de difícil coerência", as ruas eram bem aceitas como se comprova através do comentário dedicado pela revista *L' Architecture* a *'Rue des Nations'*, da emblemática Exposição Universal de Paris de 1900, onde diz: "Os arquitetos esforçaram-se no sentido de eliminar tudo o que não era absolutamente nacional, para nos oferecer os produtos do país, purificados de toda e qualquer mistura"[89].



Il. 21. Rua das Nações – Paris 1878. (PP)

O nacionalismo arquitetônico que serviu de pano de fundo a todo o século XIX e que foi denominador comum das Exposições Universais, está muito bem colocado por Pedro Palácio, quando diz que

> Essa maneira de pensar aceitava-se e interpretava-se como sendo uma expressão cultural própria, tal como se deduz de toda a crítica

[89] Apud PALÁCIO, Pedro. Fundamentos da arquitectura neomedieval. In: ANACLETO, Regina. (Org). *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectônico e Arqueológico, 1997. p. 28-29.

> contemporânea, de que se poderia ser porta-voz o arquiteto espanhol Veja y March, quando escreveu, sobre a mostra de Paris de 1900, na revista *Arquitectura y construcción*, de Barcelona que "*el éxito alcanzado por la Calle de las Naciones há sido proverbial... la Arquitectura se há ofierecido...como lo que es en realidad: el simbolo, el reflejo de la cultura de cada pueblo y de su caracter proprio*". Assim se justificava o sentido daquela primeira Rua das Nações de 1878, onde marcaram encontro o ecletismo dos pavilhões manuelinos de Portugal, a resumida história da arquitetura hispano-mulçumana, desde Córdoba a Granada, no chamado Pavilhão neomudéjar de Espanha, os edifícios da Grã-Bretanha e da Itália, em reminiscências góticas, etc. Daqui se deduz que o "revivalismo" arquitetônico foi o denominador comum das Exposições Universais durante o século XIX, porque elas, definitivamente, não faziam senão por em evidência uma sociedade que, paradoxalmente, mergulhando insistentemente na história, impulsionava o progresso na direção do futuro. Os recintos das exposições davam corpo a esta dualidade, pois enquanto o orgulho da modernidade radicava nas espaçosas galerias das máquinas, a Rua das Nações refletia o passado[90].

Reconstituições também foram comumente montadas nas exposições; verdadeiras máquinas do tempo, numa ressurreição integral do passado, podendo dar ao visitante a ilusão de uma gruta pré-histórica, de uma vila romana ou de uma casa bizantina. Na exposição de 1900 constrói-se uma Velha Paris em um quarteirão inteiro. Mas, no meio de toda essa ilusão, o que realmente dava uma cor local, eram os pavilhões exóticos, apresentando produtos considerados também, muitas vezes, exóticos.

Mas o "exotismo", tão valorizado naquele momento, mostra também um lado cruel, de cunho bem mais sério, quando a folclorização de certas culturas é explorada, inclusive com a exposição de pessoas. Duas das mais exóticas características da exposição de 1904 em Saint Louis, por exemplo, revelam atitudes insensíveis que ainda estavam presentes mesmo nos dias da Era do Progresso. Ota Benga, um pigmeu africano, fazia parte de uma vitrine antropológica viva de povos "primitivos" e os Igorots, considerados os mais primitivos dos Filipinos trazidos pelo governo americano para ocuparem uma área na Feira, tendo a peculiaridade de comerem cachorros, matavam, assavam e comiam os cães para a edificação dos visitantes. De fato, esta exibição era uma das mais populares na Feira, o que pode dizer alguma coisa também sobre a "civilização" da audiência[91].

---

[90] Ibid. p. 29.
[91] MARSH, Ellen. Meet me at the Fair. in *Humanities*, mai/jun, 1996.

3. A ARQUITETURA DAS EXPOSIÇÕES

A arquitetura no cenário das exposições pode ser considerada, como diz Foot Hardman, ponto de partida no processo de sedução, com construções que vieram a ser "celebradas como maravilhas da época (...) as protagonistas da exibição, atrações especiais do espetáculo"[92] Ergue-se em torno das exposições internacionais, como melhor evidência do triunfalismo burguês que as permeia, uma nova monumentalidade, ao mesmo tempo prosaica e reencantada. O Palácio de Cristal, em 1851; a Rotunda, em Viena, em 1873; o Palácio da Indústria, em 1855, o Trocadero, em 1878, a Torre Eiffel e a Galeria das Máquinas, em 1889, o Palácio das Belas-Artes e a Roda Gigante, em 1900, estes em Paris, são algumas das criações arquitetônicas originais, construídas especialmente por ocasião desses eventos, "testemunhando, no espaço aberto de ruas e avenidas metropolitanas, o otimismo ilustrado e ciclópico de seus idealizadores"[93].

A arquitetura parece encontrar, no cenário das exposições, condições muitas vezes sonhadas: a exceção, a ostentação, o jogo, a emulação, o prazer de criar. São construções que surgem "como por encanto, ao toque da vara mágica"[94]. No entanto, assim como surgem, estão fadadas a desaparecer pela mesma mágica que as criou. Esta arquitetura efêmera, que sem dúvida oferecia ao visitante todas as aparências de perenidade, teria sua monumentalidade e seu grau de inovação técnica em razão inversa à sua duração prevista, fazendo parte de um cenário, onde sonho e cotidiano harmonizavam-se segundo os artifícios da técnica. Cabe lembrar que várias dessas construções, a despeito de não possuírem pretensão à perenidade, acabaram por conquistá-la, tornando-se marcos, testemunhos, símbolos de uma época.

---

[92] HARDMAN, Francisco Foot. Op. cit. p. 56.
[93] Ibid.

Assim, podemos analisar as exposições como um fértil campo de experimentação para a arquitetura, analisando as questões conceituais, técnicas e formais.

O Século da Indústria: racionalismo, tecnologia e modernidade

La tendance rationaliste est à la fois la force et la faiblesse du temps où nous vivons. (César Daly)

Se a Revolução Francesa trouxe profundas transformações, modificando as estruturas sociais e políticas de toda a Europa, é com a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra em meados do século XVIII, que começa a ser operada a reorganização cultural e social do mundo ocidental, abrindo caminho para o desenvolvimento de um novo tipo de civilização. "A indústria conduzirá à paz e o saber criará uma moralidade nova e natural" é o pensamento de Diderot na segunda metade do século XVIII[95], afinado com estas transformações.

A Revolução Industrial caracterizou-se pelo brusco aumento da produção com a introdução do trabalho organizado e mecânico. As mudanças mais imediatas se deram na natureza da produção: o que era produzido, onde e como. O trabalho passou da produção de produtos primários para a produção de bens manufaturados e serviços. O aumento de produtividade foi sendo alcançado pela aplicação sistemática de conhecimentos científicos e práticos no processo de manufatura.

Outras mudanças envolveram a questão da urbanização, com a concentração de indústrias em áreas limitadas e o processo de migração do campo para a cidade. Porém, as mais importantes transformações ocorreram na organização do trabalho, com o crescente uso de máquinas e ferramentas. Cada trabalhador era agora capaz de

---

[94] RIO DE JANEIRO. *Memorial illustrado da Exposição Nacional de 1908*. Propaganda Industrial, 1908.
[95] DURANT, Will. Op. cit. p. 224.

produzir maior quantidade de produtos e sua experiência com determinado equipamento ou tarefa vai reforçar a tendência à especialização.

Os efeitos destas mudanças sobre o pensar e o agir foram tão profundos, que ninguém escapou à sua influência; isto porque a Revolução Industrial não representou uma revolução limitada em suas conseqüências. O equilíbrio desaparecido a partir deste momento parece não ter ainda se restabelecido, depois que o indivíduo se viu imerso na marcha da produção, sendo por ela devorado.

Mas a Inglaterra não permaneceu por longo tempo como o único país a experimentar essa revolução, que logo se estendeu por toda parte e se ampliou largamente, tornando o século XIX a idade de ouro da máquina e da produção ilimitada, consagrado como o Século da Indústria.

Pode-se afirmar que as Exposições Universais foram o cenário perfeito para que a indústria mostrasse seus avanços, tanto nos produtos apresentados e comercializados, como no próprio espaço arquitetônico.

Desde a primeira exposição estava impresso um tratamento que anunciava toda a construção funcionalista que triunfaria a seguir: metal e vidro, luz e amplitude, materiais padronizados. O Palácio de Cristal servia ao mesmo tempo de espaço e de símbolo dessa indústria emergente:

> Naquela gigantesca construção arquitetônica, escalonada em degraus, de linhas retangulares, com 563 metros de comprimento, 124 metros de largura e 33 metros de altura, encarnou-se a vontade prático-funcionalista de uma época (...) Com esta construção arquitetônica anunciava-se uma nova forma de cooperação entre a ciência, a técnica e a indústria, que, sobre a base da planificação, estandardização e produção em massa, converteu-se em fator decisivo para a organização e a forma de trabalho do sistema industrial moderno[96].

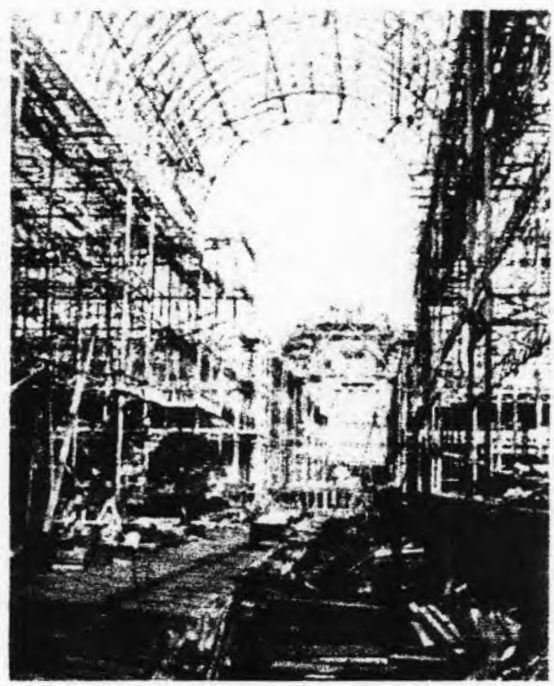
A forma como foi pensado esse edifício, que se converteu em símbolo de funcionalismo, expressa claramente os anseios da indústria na busca dos caminhos que

[96] PLUM, Werner. Op. cit . p. 30.

levariam a uma eficiência cada vez maior na produção seja de um prédio, seja de qualquer outro produto:

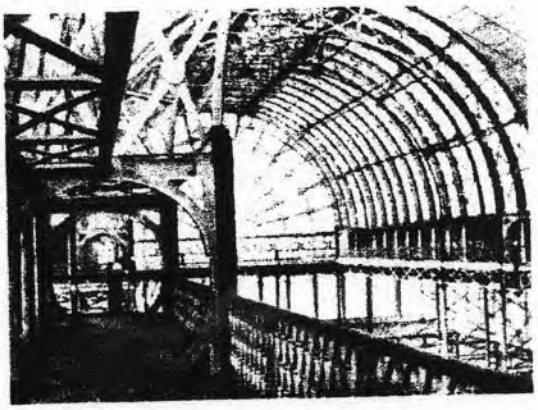
> Elementos de construção pré-fabricados e estandardizados, estacas e suportes de ferro forjado, repetidos muitas milhares de vezes, molduras de madeira para paredes e tetos de vidro formaram o Palácio de Cristal que, de acordo com sua finalidade temporária, podia ser construído, desmontado e aplicado a outros fins, de maneira mais econômica e racional possível[97].

Assim, o edifício constituído de muitas mil peças de ferro e vidro, pré-fabricadas e intercambiáveis, encomendadas em várias fábricas da Inglaterra, foi montado em apenas cinco semanas, sinalizando e confirmando os avanços da indústria até aquele momento.



Il. 22. Reconstrução do Palácio de Cristal em Sydenham –1852. (FL)

[97] Ibid.



Il. 23. Palácio de Cristal em Sydenham – transepto. (FL)

As exposições como campo de experimentação para a arquitetura

A técnica é um fator de grande relevância quando se trata da arquitetura das Exposições, uma vez que estes eventos representaram um grande campo de experimentação para a arquitetura.

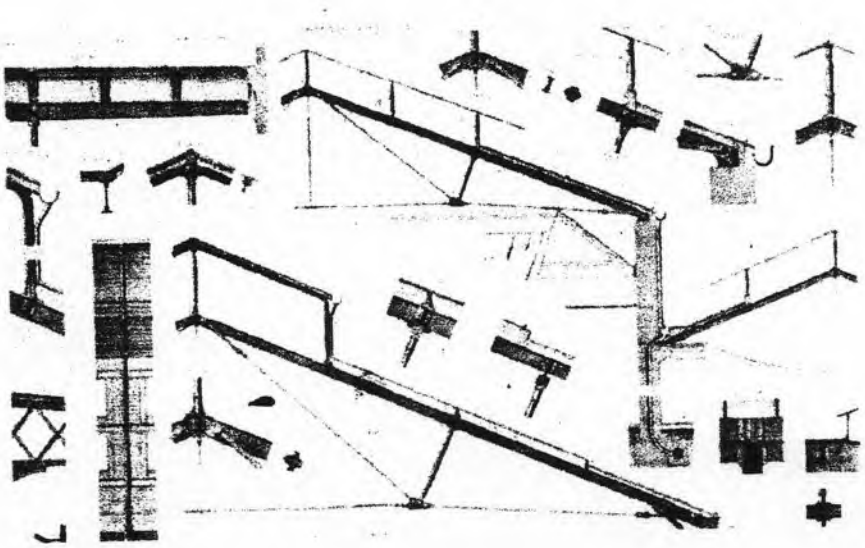
Na terceira parte de sua obra, *Espaço, Tempo e Arquitetura*, parte esta dedicada ao *Desenvolvimento das novas possibilidades*, Giedion abre o capítulo que trata das Grandes Exposições dizendo que na segunda metade do século XIX, à medida que a indústria ia realizando a sua expansão, as exposições do tipo industrial proporcionaram à arquitetura realmente criadora, as melhores oportunidades[98].

Pode-se dizer que a história das exposições durante a segunda metade do século XIX representa, ao mesmo tempo, uma história da construção em ferro. Os edifícios das exposições precisavam ser construídos de maneira que sua montagem fosse rápida, bem como sua desmontagem, operações estas que foram facilitadas com o uso do ferro. Os diversos componentes para a montagem das estruturas podiam ser fabricados em lugares diferentes e especializados e, assim, o ferro foi considerado como o meio de expressão mais adequado às exigências daquele período.

Pelo fato de se realizarem com breves intervalos e de seus prédios serem construídos, de um modo geral, apenas para uma temporada, as exposições representaram

[98] GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madri: Dossat, 1978. p. 250.

um grande campo de experimentação para o novo sistema. Os construtores intencionavam empreender algo que não tivesse sido feito até então e, uma vez que seus experimentos obtivessem sucesso neste campo específico, passariam a fazer parte da prática corrente da construção.



Il. 24. Exemplos de peças metálicas pré-fabricadas e estandardizadas - Paris 1878. (CD)

A história da exposição mostra não apenas a evolução das construções em ferro, mas também importantes mudanças no sentido estético. O novo sistema estrutural de resolver o problema da carga e do suporte, com um sistema de equilíbrio nivelador de todas as partes de uma construção, condicionaram também soluções estéticas de um novo tipo.

Mas a questão das novas soluções materiais e estéticas pode ser interpretada de mais de uma forma. Para Pascal Ory[99], por exemplo, havia, no campo das exposições, dois tipos de modernidade arquitetural - aquele fundamentado sobre a originalidade das formas, que foi bem pouco explorado, aparecendo em raros pavilhões, em geral da iniciativa privada e que serviram sobretudo de prêmio de consolação às vanguardas sucessivas, sintomaticamente descartadas dos comandos centrais, como o *Art nouveau* na Exposição de 1900 - e um outro expresso em termos de materiais e visando o funcional.

O que predominou foi este segundo tipo de tratamento que já anunciava toda a construção funcionalista que triunfou a seguir: metal e vidro, luz e amplitude, materiais padronizados. Ory alega, porém, que a chamada *arquitetura dos engenheiros* não obteve sucesso se impondo como tal. Segundo ele, "ou o prédio não suscitava quase protesto, porque se sabia que iria durar apenas um inverno, ou o arquiteto, um *Grand Prix de Rome*, colocava sobre ele fachadas de estilo", reinando aí "a hipocrisia inconsciente do processo, que tira partido internamente das facilidades oferecidas pelas novas técnicas, mas que não ousa demonstrar sua face"[100].

Ory acusa o neo-rococó da Exposição de 1900 de camuflar o processo técnico com uma quantidade de massa de modelar e alegorias repetitivas, realizadas por artistas de segundo escalão. O interessante é que este autor, que analisa com tanto rigor esta opção de conciliação entre uma modernidade técnica e uma estética ligada ao historicismo, acaba por reconhecer que se pode ver os exemplares desta produção "como interessantes fósseis sobre o terreno, típicos do gosto médio de uma época"[101].

Na realidade, o que parece acontecer é que, no século XIX, a questão do racionalismo não pode ser totalmente divorciada da discussão do estilo. François Loyer ressalta o que parece ser uma espécie de paradoxo: foi no próprio seio da Academia, junto aos *Prix de Rome*, que nasceram as preocupações racionalistas das quais, mais tarde, Henri Labrouste se tornaria representante[102].

O arquiteto do século XIX é, segundo Loyer, um arquiteto-arqueólogo. Este caráter se deveria a todo o processo de exercícios que acompanhavam o *Prix de Rome*. Labrouste, o fundador do racionalismo, não era nada menos que o mais brilhante dos *Prix de Rome*, perfeito representante da tendência acadêmica. Sua obra é a afirmação da modernidade, com a utilização da fundição produzindo formas que, se não são tão audaciosas tecnicamente, o são plasticamente, já que as qualidades de leveza e transparência, da matéria e da cor, são valorizadas.

---

[99] ORY, Pascal. Op. cit. p. 74.
[100] Ibid. p.77.
[101] Ibid. p.80.

Assim, a questão da exposição como campo de experimentação para a arquitetura revela-se bem mais complexa do que podia parecer, já que envolve estas dificeis relações entre a técnica, representada pelos novos sistemas construtivos, e a estética, ligada aos conceitos e à plástica do estilo. O dilema entre tradição e modernização, bem como a questão do historicismo, permeiam intimamente estas relações.

O Estilo

Pelas dezenas e até centenas de construções dos mais variados portes, materiais e tipologias que uma Exposição Universal é capaz de produzir, ela representa, de certo modo, a mais convincente exposição de arquitetura que se possa imaginar, servindo, neste sentido, de campo fértil para um debate arquitetural consistente no que se refere ao estilo.

Trabalhando dentro da tendência recente de resgate da importância do ecletismo é que se pretende tratar esta questão. Na arquitetura de "estilo" o repertório das formas é emprestado da história, mas a releitura que o ecletismo realiza trai o espírito inicial do estilo histórico, ao ponto de se ter considerado, por muito tempo, que o século XIX era desprovido de talento criador, sendo sua produção rotulada de *pastiche*.

Graeff, por exemplo, explicando o academismo, afirma que "ele teve seu momento de glória no século XIX, na Europa, quando arrastou a arquitetura ao mais alto grau de abastardamento, até afundá-la e sufocá-la num verdadeiro festival de ecletismo"[103]. Esta visão tão radical a respeito do ecletismo, característica da proposta modernista, tem sido repensada por alguns teóricos da arquitetura.

Para François Loyer, por exemplo, "o ecletismo não é uma teoria, é mais um comportamento, uma atitude face ao projeto (...) e não é talento que falta, e sim

---

[102] LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. Paris: Skira, 1983. p. 118-125.
[103] GRAEFF, Edgar A. *Edifício*. São Paulo: Projeto. p. 16 (coleção Cadernos Brasileiros de Arquitetura)

interesse - quando ele reproduz a arte do passado, ele reinterpreta à sua maneira"[104]. O século XIX, apesar de não ter tido um repertório decorativo próprio, possuiu, ao contrário do que se afirmou durante muito tempo, um estilo - uma certa forma de compor o motivo, de situá-lo ou de comentá-lo. Loyer, para quem o século XIX foi o último dos grandes séculos clássicos, ousa perguntar: "o que se havia feito a partir da Renascença, senão parafrasear continuamente um estilo - uma ordem clássica - dando a cada vez uma leitura diferente? Coube aos historiadores inventar os qualificativos particulares para designar as fases sucessivas da arte clássica - maneirista, barroca, rococó..."[105].

É dentro deste novo olhar sobre a produção do século XIX que se deve abordar a questão das origens e filiações dos exemplares produzidos nas exposições, procurando relações com a produção arquitetônica do período, seus estilos predominantes, as técnicas mais comumente empregadas e o surgimento de novas, estabelecendo assim, o debate arquitetural de forma contextualizada.

A prática do ecletismo opõe-se à ideologia do racionalismo na medida em que rejeita a arquitetura-objeto e se liga prioritariamente ao problema da conveniência. Aqui, a expressão arquitetural não toma a construção como objeto de seu discurso: ela oferece outros tipos de comentários artísticos, em que a situação e o entorno assumem um caráter fundamental. "Mais do que o problema do estilo, é o do *caráter* do ornamento - ou mais exatamente, da sua *conveniência* - que foi a preocupação de toda a segunda metade do século XIX e que a obrigou a uma renovação total de seu sistema decorativo"[106].

A Efemeridade

Outra questão fundamental aqui, é a da "efemeridade" da arquitetura das Exposições. A relação entre a efemeridade das construções e o aspecto de perenidade que deveriam causar, é uma das questões complexas deste tipo de produção arquitetônica.

---

[104] LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. p. 126.
[105] Ibid. p.126.
[106] Loyer, François. Ornament et caractère. p.65.

Falar de pavilhões de exposição é, muitas vezes, falar de prédios materializados na madeira e no estuque, que após uma breve existência, oferecendo ao visitante toda a aparência de perenidade, foram sumariamente abolidos do cenário. É falar também das imponentes estruturas em ferro, já previstas para serem desmontadas e reaproveitadas em outras construções.

Por outro lado, a perenidade imprevista que alguns edifícios conquistaram complementa a questão, enriquecendo-a, uma vez que estes exemplares transformaram-se em testemunhos vivos. A Torre Eiffel talvez seja o símbolo máximo desta perenidade conquistada.

Assim, a questão da efemeridade liga-se intimamente à questão da técnica, que ao introduzir novos sistemas estruturais, ou demonstra as crescentes possibilidades de montagem e desmontagem de imensas estruturas pré-moldadas em curtos espaços de tempo ou possibilita a realização do artifício, dando a uma estrutura frágil e provisória, uma aparência de imortalidade.

O Ecletismo por César Daly

... nous fouillons le passé, parce que la connaissance du passé est indispensable au libre essor du génie moderne ... (César Daly)

Para desfazer o emaranhado que ficou sob o nome de ecletismo, nada melhor do que ir buscar no próprio século XIX, e mais especificamente no pensamento daquele que é considerado o "apóstolo do ecletismo"[107], as motivações que levaram à valorização do historicismo e do revivalismo que predominam na produção desse momento.

[107] LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. p. 130.

Em uma conferência sobre o ecletismo, em 1867, César Daly teria dito: *L' éclectisme n'est autre chose que la recherche et la préparation de l'avenir, accomplis au milieu des ruines du passé... C'est un tombeau et c'est aussi un berceau. Derrière lui, le passé achève de périr, devant lui, l'avenir est en voie de naître* [108].

Para César Daly, o ecletismo não estava só na arquitetura, mas

> *une atmosphère éclectique enveloppe complétement le monde moderne, tous les poumons la respirent, et, mêlée à notre sang, elle agit sur le coeur et le cerveau de chacun de nous, teignant de sa couleur particulière nos sentiments et nos idées, l'art et la science, la religion, la philosophie et la politique*[109].

Sem uma noção completa do que constitui o ecletismo é radicalmente impossível, na opinião de Daly, explicar o estado da arte moderna[110] e de resistir vitoriosamente às absurdas acusações endereçadas aos arquitetos, condenando-os por falta de originalidade e de invenção e pela ausência de unidade de estilo nas obras modernas; acusações que não se sustentam para quem está familiarizado com o que constitui verdadeiramente o ecletismo social, filosófico e artístico[111].

Daly abre o volume do ano de 1863 respondendo a uma acusação que a *Revue* havia recebido de publicar fragmentos de arte tomados indistintamente de todas as épocas, e isso numa época confusa, na qual os espíritos precisam ser sustentados e guiados no bom caminho, e por escolher, em meio a tantos belos modelos, obras modernas que estão, muitas vezes, longe de serem inatacáveis. Da resposta de Daly, é possível extrair algumas de suas idéias sobre o ecletismo, bem como sobre o importante papel do historicismo:

> *Maître de touts les styles, initié du moins aux sentiments qu'ils expriment, aux causes morales et physiques qui les ont déterminés, l'architecte, s'il n'est qu'un* ***érudit*** *intelligent, un* ***homme de goût*** *que la flamme ardente de la poésie n'a point touché, reproduira le passé, mais il le reproduira du moins dans l'indépendence de son choix, en y introduisant les*

[108] DALY, César. Op. cit. vol.32, p.126.
[109] Ibid. vol.25, p.6.
[110] A arte daquele momento, bem como a arquitetura, era chamada pelos contemporâneos de "moderna".
[111] DALY, César. Op. cit. vol. 25, p. 6.

> *transformations que lui dicteront le tact et le discernement que donne la connaissance approfondie à la fois des choses anciennes et des exigences contemporaines. Impuissant à créer, il suivra les voies de l'**éclectisme**, cette sagesse des sociétés en voie de transformation. Il se tiendra prudemment sur cet isthme destiné a faciliter à notre faiblesse le passage du vieux monde qui achève de s'écrouler, vers ce monde nouveau qui émerge lentement du sein de l'inconnu. - Mais s'il a du **génie**, il **créera** dans l'indépendence de son génie. (...) prudent ou hardi, savant ou inspiré, l'architecte familier avec l'histoire marchera du moins en pleine lumière et dans l'entière possession de sa liberté; car la liberté est fille de la **Science**, comme l'**Esclavage** est né de l'**Ignorance**. - Aussi est-ce pour conquérir la liberté par la science, pour faire reconnaître **la direction du mouvement architectural à venir** par les révélations de la traditions sur le **mouvement architectural accompli dans le passé** (...) que cette Revue étudie sans exception le **passé tout entier** de notre art* [112].

Daly mostrava a importância de se estar aberto à produção contemporânea e divulgá-la para que a informação trouxesse a atualização:

> *Nous donnons des constructions **modernes**, parce que nous publions une Revue **moderne** d'architecture (...) Que ces oeuvres modernes ne soient pas toutes irréprochables, nous l'admettons (...) mais représent des faits contemporains importants, des faits que toute architecte intelligent doit connaître pour se tenir au courant du mouvement de son art... et de notre temps, ce mouvemente est immense*[113].

Mostrava também quais eram critérios adotados para a análise das obras de arquitetura que apareciam na *Revue*:

> *Pour apprécier une oeuvre d'art, voici nos principes: Nous jugeons l'oeuvre d'abord au point de vue de l'esthétique qui gouverne le style adopté, qu'il soit antique, gothique ou éclectique. Nous la jugeons ensuite au point de vue des convenances modernes. Et dans chaque circonstance nous précisons nos raisons, nous justifions notre blâme ou notre préférence, nous soumettant nous-même, par ce procédé, a notre tour au jugement de nos lecteurs*[114].

---

[112] Ibid. vol. 21, p. 9.
[113] Ibid. p. 12.
[114] Ibid. p. 11.

Por fim, um panorama das transformações ocorridas na arquitetura desde que sua revista começara a ser publicada, bem como a confiança que depositava no futuro:

> *Au commencement de cette Revue, em 1839, la vieille école classique dominait souverainement, avec l'etroite tyrannie d'une ignorance naïve et confiante; et les rares ateliers où l'on cherchait du nouveau (...) étaient réputés des foyers dangereux et détestables de révolution d'art. (...) Mais à cette heure aucune école ne prédomine en France sur toutes les autres (...) l'égalité se fait parmi les divers groupes de corps célestes, qui ne formeront bientôt, sous l'influence nivelante de l'eclectisme, qu'une sorte de nébuleuse générale; mais une nébuleuse d'où - nous en avons la foi - se dégagerá tôt ou tard un soleil nouveau, le soleil resplendissant de l'art futur*[115].

Discutindo ainda o ecletismo e a arquitetura, Daly coloca, em determinado momento, três questões que considera fundamentais, e às quais ele vai respondendo em diversos trechos ao longo dos volumes publicados. São elas: 1ª - O que o ecletismo almeja nas suas relações com a sociedade, a filosofia e a arte, - com a arte arquitetural particularmente? 2ª - A arquitetura está destinada a desaparecer diante da engenharia civil? - o engenheiro absorverá um dia o arquiteto? 3ª - Quais os recursos que o ecletismo oferece à arquitetura contemporânea para erguer-se de seu aparente declínio e preparar a arte orgânica do futuro?[116]

A rivalidade entre arquitetos e engenheiros, questão crucial no século XIX, vai ser debatida de forma recorrente por Daly, ao longo de seus artigos na *Revue*. Ele vai afirmar que é importante não deixar a arquitetura ser absorvida dentro da engenharia civil, direção em que ela está se deixando levar pela sedução dos avanços científicos e industriais que a atividade "positiva" do século lhe apresenta.

Daly considera necessário saber explorar estes avanços em benefício da arte em vez de se deixar dominar ao ponto de tomar o servidor pelo mestre, a parte pelo todo, a arte de construir pela arte arquitetural. Para ele, o representante da engenharia civil é o engenheiro, não o arquiteto, e a absorção da arquitetura-arte pela arquitetura-ciência e indústria seria o sinal da absorção definitiva do arquiteto pelo engenheiro civil.

---

[115] Ibid. p. 12.
[116] Ibid. vol. 25, p. 6.

Daly analisa e compara as três escolas de arquitetura vigentes no período: a racionalista, a clássica e a neo-gótica. Na introdução ao volume 24, do ano de 1866, dá seu ponto de vista em relação à Escola racionalista:

> *L'Ecole rationaliste prend une importance considérable parmi nous; c'est une école très-propre à assurer les progrès tecnhniques de l'architecture, mais très-propre aussi à attarder ses progrès esthétiques. La doctrine de l'architecture rationaliste a été récemment affirmée dans une sorte de profession de loi, prononcée à l'inauguration de "l'Ecole centrale d'Architecture" par le Directeur de cette école, au nom des adhérents du nouvel établissement, - qui compte l'Administration et bon nombre d'ingénieurs civils parmi ses protecteurs, soutiens ou fondateurs. (...) Comme l'Ecole rationaliste constitue cependant "l'intérêt du jour", qu'elle tend à dominer l'enseignement actuel, et qu'elle exerce une influence pratique considérable, cette grande importance nous impose le devoir de dire ici même quelques mots à son sujet*[117].

Daly afirma que a Escola racionalista precisa ser analisada no conjunto das circunstâncias que a viram nascer, ou seja:

> *Comme* ***école****, il faut qu'elle soit mise en regard des écoles classique et néo-gothique, ces trois écoles ayant réagit les unes sur les autres;*
>
> *Comme* ***doctrine philosophique****, elle doit être étudiée dans ses rapports avec les tendances philosophiques du siècle;*
>
> *Comme* ***activité pratique****, il importe de la considérer dans les relations nécessaires avec l'industrie et la science modernes;*
>
> *Et, de même que par son étude comparative avec les écoles classique et néo-gothique, elle a été rapprochée des esthétiques de l'antiquité et du moyen âge, il convient de la placer aussi en regard du* ***Génie civil, pour savoir en quoi elle peut se distinguer*** *ESSENTIELLEMENT* ***de cette branche moderne de l'art de bâtir*** [118].

Para Daly, as três escolas, de características tão opostas, não poderiam coexistir numa mesma sociedade, a não ser na condição de cada uma responder a uma

---

[117] Ibid. vol. 24, p. 3.
[118] Ibid. p. 4.

ordem de necessidades reais da sociedade, o que o faz concluir que cada uma destas escolas tinha sua razão de ser, quer dizer ***sa part de vérité, qu'il convient de dégager de l'ensemble de la doctrine où elle est ensevelie***[119].

Daly considera que o que faltava no arquiteto naquele momento era, se não uma doutrina estética definitiva, pelo menos *l'inventaire*: as verdades que continuavam de pé entre as ruínas das estéticas antigas e as verdades que a ciência e a filosofia modernas tinham sido capazes de descobrir.

Porém, não seria a Escola de Belas Artes o local apropriado para buscar este inventário: Daly comenta como a antiga cadeira de "Teoria" tinha deixado de existir, e a nova cadeira de "Estética e História da Arte" era atraente para os pintores, mas pouco tinha a oferecer à arquitetura.

Por outro lado, também não seria na Escola central de Arquitetura que a busca destes ensinamentos poderia se dar, já que esta mostrava, segundo Daly, sua aversão instintiva *de toute poésie* e sua simpatia exclusiva pela ciência e pela indústria; seu desdém pela arte desinteressada e sua preferência decidida pela *art profitable*.

O que Daly lamenta é a insuficiência, que segundo ele existia naquele momento, do ensino estético nas escolas oficiais e nos livros de arquitetura, bem como de certas características que deveriam fazer parte da estética orgânica que substituiria gradualmente o racionalismo exclusivo, então em voga.

César Daly colocava-se numa posição quase sempre neutra entre os defensores das doutrinas clássicas do *Institut de France* e dos neo-góticos[120], mas sentia-se autorizado a criticar estas escolas, com base nas suas próprias leis estéticas.

> *Mais depuis que les classiques et les restaurateurs du moyen âge, entraînés par des nécessités techniques et le génie du siècle, se sont faits de plus en plus écletiques, et surtout depuis l'éclosion, dans ces dernières annés, du scepticisme esthétique sous la forme du racionalisme exclusif*

---

[119] Ibid. p. 5.
[120] Ibid. vol. 8, p. 2.

> *dans l'art, il est souvent très-difficile, sinon tout à fait impossible, de reconnaître à quels principes ou à quelles règles esthétiques chaque artiste accorde une véritable autorité.*
>
> *Pour faire utilement de la critique d'art, il faut cependant, sinon une doctrine esthétique complète, une et systématique, tout au moins un faisceau de vérités bien établies, concordantes et généralements acceptées.*
>
> *Le premier devoir de la critique moderne serait donc d'établir la doctrine de l'architecture contemporaine sous sa forme multiple - classique, néo-gothique, racionaliste, etc., - qui n'est autre que la doctrine de l'éclectisme dans l'art*[121].

Na opinião de Daly, as escolas históricas - clássica e neo-gótica - ao se aproximarem da Antiguidade e da Idade Média, *n'ont réussi et ne pouvaient réussir qu'à créer* ***l'indifférence*** *pour l'architecture dans l'âme des masses*, e a Escola racionalista, recusando uma ligação com o sentimento estético e poético, impondo regras em nome da lógica, matava a arte na arquitetura. Para ele, as três escolas nada mais eram do que facetas distintas da unidade eclética[122].

> *Et encore ne faut-il pas oublier que l'éclectisme ne peut caractériser qu'ún moment transitoire de l'art, que l'état limbique qui précède et prépare la naissance d'un nouvel art organique*[123].

As Belas Artes

Dentro da discussão sobre o estilo está ainda a questão relacionada à forte presença das Belas Artes nas exposições, tanto na arquitetura, cuja produção está intimamente ligada à tradição das *Beaux-Arts*, como em relação às demais artes visuais: pintura, escultura e artes decorativas.

No século da Indústria, quando o funcionalismo é cultuado de todas as formas, a reflexão sobre as chamadas Belas Artes tomam contornos muito específicos,

---

[121] Ibid. vol. 24,p. 7.
[122] Ibid. p. 9.
[123] Ibid. vol. 24, p. 8.

valendo a pena abrir aqui este parênteses para discutir alguns conceitos que permeiam a abordagem deste tema e relacioná-lo com o contexto das Exposições Universais.

Para essa abordagem, é muito pertinente falar dos conceitos das *artes aplicadas à indústria*, lançados desde a exposição inglesa de 1851: Léon de Laborde lança, nessa ocasião, certos conceitos que representam bem o pensamento da era industrial, mas que vão receber, prontamente, réplica por parte da Academia de Belas Artes, na pessoa de seu secretário M. Élie Halévy.

As idéias de Laborde podem ser resumidas desta forma: em primeiro lugar, "todo mundo é artista"; em segundo, "a arte e a indústria não são incompatíveis; o terceiro ponto afirmava que o ornamento não deve se opor à função"[124]; e finalmente, ele preconizava que "a arte do futuro seria em grande escala submissa à duplicação"[125].

Essas idéias, muito afinadas com a era industrial, vão bater de frente com o conceito e a posição privilegiada que o artista, depois de muitos séculos, num percurso que começara lá no Renascimento, estava conquistando. A figura do Gênio, possuidor de dons naturais e especiais, que fazia dele um ser único, produzindo uma obra única. A Academia de Belas-Artes manifestou-se prontamente, alegando, em sua réplica, não ser o ar da queima das usinas que fazia a arte respirar, e nem ser o *bazar* seu templo[126].

As idéias de estandardização e produção em série, tão caras ao sistema industrial moderno, colocavam a figura do artista novamente em questão. Não se tratava mais da antiga dúvida em conferir papéis distintos para o artista e o artesão, até porque, a partir deste momento se suspeitava que nem fosse mais haver espaço para o artesanato. Mas, com a busca da eficiência e da racionalidade na produção industrial, e da produção massificada com propósitos e processos muito bem definidos, a dúvida colocada dizia respeito à questão de onde ficaria a gratuidade do fazer artístico?

---

[124] Esta idéia vai tornar-se mais tarde a bandeira dos funcionalistas, muito bem expressa na máxima do arquiteto Louis Sullivan: "*form follows function*".
[125] ORY, Pascal. Op. cit. p. 54. Em relação à questão da duplicação, vale conferir a reflexão de Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".
[126] ORY, Pascal. Op. cit. p. 54.

> *L'art n'est pas la grande préoccupation contemporaine; il n'est pas recherché, dans les centres nationaux du XIX^e siècle, avec cette passion et honoré avec cet éclat qu'on voyait à Athènes du temps de Périclès, ou à Rome du temps du pape Léon X. C'est que l'homme de nos jours n'est plus celui des anciens temps; son être moral, ses habitudes ont subi de notables transformations; la spontanéité chez lui a cédé le pas au calcul et à la réflexion, plus utiles que les inspirations du sentiment à l'oeuvre de science et d'industrie que notre siècle semble d'être donné la mission toute spéciale de poursuivre et de développer*[127].

As Belas Artes começam a fazer parte do espírito específico da exposição industrial na exposição parisiense de 1855, quando passaram a constituir por elas mesmas as exposições históricas. Após este evento, cada exposição se considera obrigada a apresentar uma ou mais destas manifestações, às quais se dará logo o nome de retrospectiva. A exposição passará inclusive, numa ligação que se torna cada vez mais estreita com as Belas Artes, a abrigar o Salão, até então nômade.

Pascal Ory considera poder creditar às Exposições Universais o nascimento do grande movimento gerado pelas retrospectivas nas salas de museus hoje. Segundo ele, nada é mais progressista que uma retrospectiva histórica[128]. A idéia era provar que havia um "progresso" nas artes como havia nas ciências ou na técnica, dentro da corrente de pensamento característico do século XIX, como vimos anteriormente.

A particularidade da primeira Exposição Universal francesa foi, segundo Pascal Ory, a de associar solenemente aos objetos do comércio e da indústria, aqueles que se reuniam sob a denominação *de Beaux-Arts*[129].

A ligação entre Exposição e Salão se estreitaram tanto, que são as exposições que passam a oferecer um teto ao Salão, até então nômade; a partir de 1855 ele passa a instalar-se no Palácio da Indústria, para depois conquistar espaço próprio: o Pavilhão das Belas Artes. À França se deve a introdução dessa dimensão artística no cenário da exposição industrial, com a incorporação do Salão de Belas Artes à Exposição Universal.

---

[127] DALY, César. Op. cit. vol. 25, p. 3.
[128] ORY, Pascal. Op. cit. p. 54.
[129] Ibid. p. 52-71. Ory dedica um capítulo desta obra à questão das *Beaux-Arts*.

Aos olhos dos amadores de arte, a exposição era vista como uma espécie de campo da eterna batalha entre Antigos e Modernos. A influência da Academia foi desde o início predominante e inúmeras polêmicas se desenvolveram nesse cenário. Obras eram recusadas por fugirem aos padrões. Courbet montou seu próprio "pavilhão", que na verdade não passava de uma barraca, em frente ao Pavilhão das Belas Artes, com uma exposição que não fez o menor sucesso em termos de público, mas pronunciou um divórcio que levou os dissidentes a se instalarem em outras partes. É importante lembrar que, ainda em 1900, quando a exposição entreabre suas portas aos impressionistas, a arte destes ainda é considerada por gente do *Institut* como a "desonra da arte francesa".

As Belas Artes expostas não se limitavam, porém, ao que era selecionado por quem de direito. Prédios e vias se cobriam de encomendas decorativas, das quais muitas ficaram incorporadas aos cenários urbanos; são vários os exemplos de esculturas, estátuas e relevos monumentais espalhados pelas cidades que abrigaram as exposições.

No entanto, no entender de Pascal Ory, o papel artístico mais rico da exposição é impalpável: aquele de revelar novos mundos estéticos. Se a fecundidade estética da exposição pode ser considerada ambígua, sua fecundidade cultural não tem limites: a Exposição seria, para Ory, a primeira versão do *Museu Imaginário* [130].

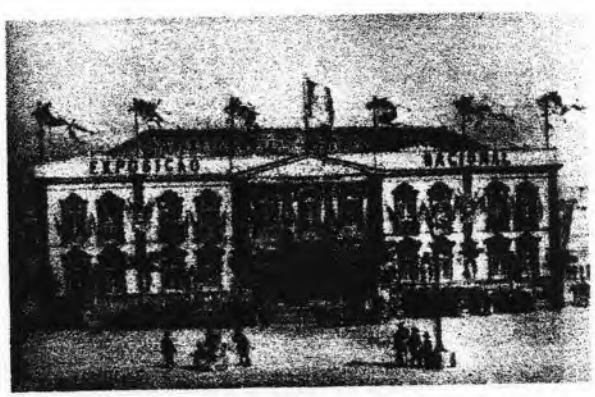
[130] Ibid. p. 68.

4. A EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908

Um pouco da história...

A entrada oficial do Brasil no cenário das exposições internacionais deu-se por ocasião do evento londrino de 1862, sendo precedido de uma prática que se tornaria habitual: exposição nacional preparatória, precedida por sua vez de exposições provinciais.

Assim, o Brasil tem a sua primeira Exposição Nacional em 1861, tendo como Palácio Nacional de Exposição o prédio da Escola Central do Largo de São Francisco, portanto um prédio já existente e, como coloca Margarida de Souza Neves, ligado ao passado colonial. Nesta exposição, como nas que se seguirão, "encontramos indubitavelmente o eco do catecismo do progresso pregado pelos grandes centros industriais, mas encontramos também a marca indelével de uma sociedade ainda colonial"[131].



Il. 25. Fachada do Palácio da Exposição Nacional de 1861. (MIT)

[131] NEVES, Margarida de Souza. Op. cit. p. 37.

Em 1967, o governo brasileiro aceitou o convite para participar da exposição universal parisiense. Como cita Maria Inez Turazzi, o secretário da Comissão Brasileira nesta exposição, Jules Villeneuve, ilustrou o espírito desta preparação com uma imagem bem adequada ao país dizendo que "uma exposição deve ser considerada como a época da semeadura; com o tempo virá infalivelmente a hora da colheita"[132].

Em 1873 o Brasil participa da exposição vienense e, em 1876, empenha-se em levar para Filadélfia uma amostragem a mais completa das potencialidades do país. Em 1889, quando realizou-se em Paris a grande Exposição Universal Comemorativa do Centenário da Revolução Francesa, o Brasil queria mostrar seus progressos tecnológicos, mas era a riqueza natural que insistia em sobressair, deixando claro a persistência da distância entre o discurso de modernidade ou utopia de se mostrar civilizado e o que o Brasil realmente tinha a oferecer.



Il. 26. A "floresta tropical" na estufa brasileira - Exposição Universal de Paris, 1889. (MP)

Chega-se ao século XX e, após a exposição norte-americana comemorativa da compra da Luisiana, em 1904, o Brasil sente-se motivado e capaz de promover uma exposição em dia com o progresso, sediada na Capital do Progresso que era

[132] Apud TURAZZI, Maria Inez. Op. cit. p. 94.

o Rio de Janeiro reurbanizado de então[133]. A idéia da exposição, para a exibição de produtos agrícolas, industriais, pastoris e de artes liberais dos Estados, surgiu da imprensa da época e de uma sugestão da Associação Comercial. Era esta

> a primeira Exposição Nacional de valor positivo e real que se realiza no Brasil. Todas as outras, não poucas, efetuadas até agora, foram exibições preparatórias para certamens internacionais instalados na Europa e na América, ou modestas tentativas de grupos de agricultores e industriais, com auxílio do Governo. Tais foram as Exposições Nacionais, feitas no Rio de Janeiro em 1861, 1871, 1877, 1881, 1895 e 1903, instaladas em locais de dimensões reduzidas[134], sem as proporções colossais e o luxo que caracterizam a de 1908[135].

Era ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas o Dr. Miguel Calmon Du Pin e Almeida, e as obras se deram sob a orientação do engenheiro José Mattoso Sampaio Corrêa, formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, então Inspetor Geral das Obras Públicas e Engenheiro-chefe das obras da Exposição Nacional[136]. A Comissão Construtora da Exposição, chefiada por Sampaio Corrêa, contava com mais quatro engenheiros e dois arquitetos, tendo "desenvolvido atividade máxima no desempenho da árdua incumbência que se lhe confiou"[137]. O trabalho de Sampaio Correa, que foi também Presidente Honorário da Exposição, mereceu elogios como o que aparece no *Boletim Comemorativo* da Exposição: "Hoje o público terá a sua disposição todos aqueles palácios que alvejam a

---

[133] RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José de Salermo, 1908. O Guia da Exposição afirmava na p. 27 que "A Exposição de São Luiz, que foi tão fecunda para nós em resultados práticos, despertando a curiosidade e o interesse dos Estados Unidos e de outras nações, a nosso respeito, (...) veio acordar-nos deste sono em que vivíamos há tanto tempo", referindo-se ao fato de pouco saberem os brasileiros a respeito do seu estágio de progresso.

[134] Ibid. p. 125. Realizadas em 1861 no edifício da Escola, em 1867 na Casa da Moeda, em 1877 na Secretaria da Agricultura, em 1881, no Liceu de Artes e Ofícios, em 1895, no Cassino Fluminense e largo da Lapa, onde foram construídos os primeiros barracões destinados a exposição; em 1903, no Parque Fluminense.

[135] Rio de Janeiro.*Guia official da Exposição nacional de 1908*. p. 19.

[136]Como bem demonstra Pietro Maria Bardi em *Engenharia e Arquitetura na Construção*, os engenheiros construtores vão desempenhar um importante papel no século XIX, *tempo em que a arrancada é confiada à Engenharia e à Arquitetura*. Bardi, que inclui Sampaio Corrêa na lista dos engenheiros a serem lembrados, diz que *logo que a profissão se afirma e o ensino se propaga, o Brasil alinha nos centros mais ativos elementos de alta categoria*. Segundo ele *cada engenheiro do Oitocentos mereceria uma ampla biografia*.

[137] RIO DE JANEIRO. *Boletim comemorativo da Exposição Nacional de 1908*.

Praia Vermelha; então poderá examinar diretamente a grande obra, complexa e variada com que o Dr. Sampaio Corrêa acaba de se notabilizar na engenharia nacional."[138]

A Exposição Nacional de 1908, como lembra Margarida de Souza Neves, não cessará de assinalar que a "distância" entre o discurso do progresso e a realidade fora superada com a implantação da nova institucionalidade republicana[139]. Trechos de textos de apresentação da exposição de 1908 mostram como o novo momento era encarado:

> No Rio de Janeiro - no Brazil, diremos melhor, é a primeira exposição que fazemos com a instalação do certamen d'agora, com a belleza e diversidade de edifícios, com o caráter pitoresco e elegante em todo seu conjuncto, offerecendo-nos a idéa, aliás bastante lisonjeira, do nosso progresso em todos os ramos da nossa atividade (...)[140].

> Parece-nos, ainda, um sonho esse inesperado aparecimento da pequenina cidade de palacetes nos areais da Urca. (...) É a grandiosa feira nacional, que o presidente Affonso Penna organizou, sob o louvável pretexto de comemorar o centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao comércio mundial[141].

Visitantes ilustres, como o Secretário de Estado norte-americano, embaixadores de diversos países e turistas em geral puderam travar contato com os numerosos produtos agrícolas, alguns bem exóticos para os europeus, como a castanha do pará, com a indústria madeireira, muito bem representada no chalé que construiu o Estado de Santa Catarina com 150 tipos de madeiras diferentes, com os melhores exemplares de criação do rebanho nacional e, por que não, com a indústria brasileira, cujo destaque era o Pavilhão da Fábrica de Tecidos Bangu.

Mas afinal, como se colocava no Brasil a questão do progresso e da civilização na virada do século? A frase de Euclides da Cunha em Os Sertões (1901), é

---

[138] Ibid.
[139] NEVES, Margarida de Souza. Op. cit. p. 37.
[140] RIO DE JANEIRO. *Exposição Nacional de 1908, extrahido do Almanak Laemmert*. Rio de Janeiro: Adriano Maury & Cia, 1908.
[141] Revista Kósmos apud *Nosso século*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 51.

expressiva do momento vivido pela sociedade brasileira na passagem do século: "Estamos condenados à civilização. Ou progredimos ou desaparecemos"[142].

Manoel Bonfim, em *A América Latina: Males de Origem*, faz uma afirmação que mostra uma preocupação semelhante. Ele vai dizer que "em face à civilização, na marcha em que ela vai, e como a conduzem, os povos não têm muito a escolher: ou participam do trotear geral, ou são esmagados"[143].

Muitos intelectuais enxergam na sociedade brasileira da passagem do século, o ingresso numa nova era entendida como moderna, identificada com o progresso e a civilização. A nova institucionalidade chegada com a República, que dá lugar a uma reordenação dos antigos e dos novos grupos dominantes regionais, é vista como instauração do novo entre muitos brasileiros.

Porém, a nova institucionalidade apenas recobria com novas formas a velha sociedade excludente e hierarquizadora e chegava de surpresa para uma sociedade desavisada. "O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava. Muitos acreditavam sinceramente estar vendo uma parada"[144], é o que escreve Aristides Lobo, titular da Pasta do Interior do primeiro ministério formado sob o novo regime, no próprio dia do golpe que derrubou a monarquia.

As preocupações de Euclides da Cunha, com sua visão mais abrangente do Brasil, concentram-se não apenas na disparidade entre a sociedade urbana brasileira em relação à Europa, mas sobretudo, na que isola um Brasil praticamente desconhecido dos próprios brasileiros:

> Vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos de chofre, arrebatados no caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de

---

[142] CUNHA, Euclides da. Os sertões. In: *Obra Completa*. vol. II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 141.
[143] BONFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 321.
[144] Apud CARONE, Edgar. *A Primeira República*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. p. 289.

> empréstimo, respingando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra que os imigrantes da Europa. Por que não no-lo separa um mar, separam-no-los três séculos[145].

Na visão de Manoel Bonfim, o Brasil, assim como as outras repúblicas sul-americanas, apesar de seu atraso patente, precisavam se encher de otimismo, pois nenhuma razão havia que pudesse impedi-las de alcançar o almejado progresso:

> somos ainda bem atrasados, bem pobres; vivemos uma vida política agitada e instável; e os mentores do Velho Mundo, sem indagar das causas desse atraso e dessas agitações, voltam-se para nós, inexoráveis: 'Sois povos inferiores, incapazes; estais condenados. Tendes liberdade, fizestes vossa independência há 80 anos, possuis os mais ricos territórios do mundo, e estais assim miseráveis e atrasados?!...É que sois ingovernáveis, indignos de ser nações livres, senão estareis hoje, todos, tão adiantados e prósperos como nós outros...' [146].

O avanço dava-se lentamente, dificilmente, porque "a influência do passado ainda é muito viva, porque os elementos refratários, mais ou menos conscientes, são muito fortes". Todavia, considerava ele, apesar da infinita complexidade dos processos, "a história nos mostra que elementos progressistas vão vencendo geralmente, ganhando terreno sobre os outros, e estas sociedades têm dado provas de poder alcançar uma cultura superior"[147].

É importante salientar a relação do Brasil com a França neste momento. É verdade que com a Inglaterra o Brasil estabelecia tratados comerciais mas, como ressalta Maria Inez Turazzi, "é o brilho da França que ilumina e atrai os espíritos letrados do país (...) para quem ansiava por distanciar-se do atraso, juntar-se aos franceses era o que de melhor podia resultar dos vínculos com o continente civilizador"[148].

---

[145] CUNHA, Euclides da. Op. cit. p. 231.
[146] BONFIM, Manoel. Op cit. p. 285.
[147] Ibid. p. 307.
[148] TURAZZI, Maria Inez. Op. cit. p. 94.

O trecho da conferência de um jovem engenheiro do Brasil na Exposição Internacional de Beauvais, em 1885, exemplifica bem o olhar brasileiro em relação à França:

> Vós deveis estar certos, senhores, de encontrar sempre em nós um povo que vos ama mais do que qualquer outro, porque o brasileiro tem uma espécie de idolatria pela França. Nossos costumes, nossa inclinações são em grande parte os vossos; vossa bela língua nos é cara e familiar (...); é de preferência em vossos livros que estudamos a ciência, as artes e a literatura[149].

A tradição deste tipo de relação com a França aliás, há muito se fazia notar. Com a transmigração da Corte para o Brasil, instala-se a "Versalhes Tropical", como a chamou Oliveira Lima, e que terá exigências de grande dama, como afirma Afonso Carlos Marques dos Santos, no texto *Da colonização à Europa possível, as dimensões da contradição*, que trata justamente destas "exigências que irão defrontar-se com as marcas deixadas pela colonização na organização do espaço e na construção dos homens"[150].

Jeffrey D. Needell, na sua *Belle Époque Tropical* [151], analisa o papel da cultura européia na estrutura social e econômica do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, com foco sobre a elite carioca, grupo mais afetado por tal cultura.

Tratando de diversos temas como as instituições formais da elite, o salão e o surgimento da alta sociedade, a ascensão do fetichismo de consumo e as reformas na cidade, Needell dá o panorama da sociedade de então, explorando dois temas principais: as relações entre cultura e colonialismo e a cultura urbana.

Discute a reforma da cidade, de acordo com os modernos padrões europeus, ou melhor dizendo, franceses, mostrando que os auxiliares de Rodrigues Alves almejavam atingir a Civilização por meio de mudanças concretas, mas mostra como, ao

---

[149] Apud TURAZZI, Maria Inez. Op. cit. p. 94.
[150] SANTOS, Afonso Carlos Marques do. Da colonização à Europa possível, as dimensões da contradição. In: *Uma cidade em questão: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/Funarte, 1979.
[151] NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

mesmo tempo, "também compartilhavam com outros membros das elites e dos setores médios a paixão pelas mudanças simbólicas"[152].

No caso dos Estados Unidos, o passado colonial era um fator de aproximação e estímulo para o Brasil. Como também haviam sido colônias d'além mar, os Estados Unidos serviram de estímulo para o Brasil, como exemplo vivo de que era possível acompanhar o trem da história.

Tratava-se de "absorver as 'idéias novas' européias e fazer parte do Ocidente progressista (...), uma meta e um ideal-tipo do qual o Brasil culto devia procurar, se não atingir, pelo menos aproximar-se"[153].

O exemplo dos Estados Unidos é usado por Manoel Bonfim quando indica o único caminho para vencer a tirania das nações européias e receber o respeito e o reconhecimento da soberania por parte delas: "é o levantar-se diante dessas nações, levantar-se vigoroso, armado, decidido e apercebido de tudo, rivalizando com elas, não só em força, mas, principalmente, em competência - tal como fizeram os Estados Unidos"[154].

A Exposição de 1908 mereceu total simpatia por parte da americana viajante Marie Robinson Wright[155], que aproveita para dizer que a velha tradição européia de olhar para a América Latina como "*lands of tomorrow*", teria que ser descartada, por não mais ser aplicável, e que "pelo menos um destes países, pelas evidências mostradas nesta exposição, merece ser considerada entre as mais progressivas "*lands of today*"[156].

Na exposição Nacional os produtos expostos eram exóticos para os visitantes estrangeiros, que ficavam surpresos com a quantidade e diversidade da riqueza

---

[152] Ibid. p. 67.
[153] PESAVENTO. Sandra. Acertar o passo com a História: o dilema da modernidade brasileira no século XIX. (Paper apresentado no seminário *Modernidade e tecnologia: um sonho latinoamericano* no III Congreso Latinoamericano de História de la ciência y de la Tecnologia). p. 13.
[154] BONFIM, Manoel. Op. cit. p. 289.
[155] WRIGHT, Marie Robinson. *The Brazilian National Exposition of 1908*. Filadelfia: George Barrie & Sons, 1908. A autora se intitula *a friend of Brazil*, encarregada de escrever the official souvenir book of the National Exposition of 1908.
[156] Ibid. p. 37.

natural, mas, ao que tudo indica, não eram apenas os estrangeiros que se surpreendiam com os produtos apresentados:

> A Exposição vai abrir-se. É a grande mostra do Brasil. Cada Estado expõe suas riquezas (...) e os tentamens da sua indústria. O estrangeiro admirará, aproveitará (...). O brasileiro descobrirá. E estou a ver o pasmo (...) dos cariocas diante do ouro, das pedras, das madeiras, dos tecidos e dos aproveitamentos da natureza assombrosa, pelo homem vagaroso. Isto é do Paraná? (...) Isto é do Amazonas? Ora, diga-me, onde fica o Mato Grosso? Quando o Brasileiro descobrirá o Brasil?[157]

A descoberta destas curiosidades e deste grande Brasil vinham acompanhadas de um forte didatismo que tinha, no entanto, que concorrer com o aspecto lúdico. A característica lúdica, de diversão foi desde cedo, como vimos no Capítulo 2, uma marca das Exposições: componente importante, atraente que ajuda na função de "convencer pela emoção". Desempenhou um papel de destaque também na Exposição Nacional de 1908, que oferecia uma série de divertimentos e na qual a tradição das festas e espetáculos de fogos encontrou um cenário perfeito.

Dos 182.000 m^2 que a exposição ocupou, 42.000 m^2 destinavam-se à área das diversões que funcionavam das 14:00 horas até meia-noite, enquanto os pavilhões fechavam às 20:00 horas. Montaram-se dois restaurantes, cervejarias e cafés, além de um teatro com capacidade para 800 pessoas. Na noite de encerramento da exposição, em 15 de novembro de 1908, segundo a imprensa da época, mais de 100 mil pessoas compareceram para darem adeus ao cenário mágico, tendo o Portão Monumental sido fechado já de madrugada.

Parece caber aqui uma referência à obra *Festas e Utopias no Brasil Colonial*[158], em que Mary Del Priori nos mostra como a tradição festiva sempre foi acentuada na sociedade brasileira, tendo sido salientada, inclusive pelos viajantes.

Rugendas, em visita ao Brasil no início do século XIX, espantava-se com o número exagerado de festas, "tão excessivo", segundo ele, "que absorvem mais de cem

---

[157] João do Rio apud *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 50.

dias por ano". Confirma-se, assim, a longa duração do espírito que mesclava festas profanas e religiosas.

> Tempo de fantasia e liberdades, de ações burlescas e vivazes, a festa se faz no interior de um território lúdico onde se exprimem igualmente frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade. Mas o tempo fáustico da festa eclipsa também o calendário da rotina e do trabalho dos homens, substituindo-o por um feixe de funções. Ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma a perenidade das instituições de poder. Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico[159].

Observações como estas deixam bastante claro como, através do caráter lúdico - de festa e de *show*, eventos como as exposições podiam exercer funções políticas e simbólicas, de um caráter pedagógico e de formação de mentalidades.

A empresa Paschoal Segreto foi a responsável pela organização dos divertimentos na Exposição:

> Organizou o Sr. Paschoal Segreto, em local especialmente preparado e em edifícios de construção despretensiosa, mas de apurado gosto e dotados de todo o conforto, uma série de divertimentos (...) e que serão um dos atrativos do certamen, sobretudo lá na noite quando os visitantes já fatigados das suas peregrinações pelos vários Palácios da exposição sentem-se desejosos de uma hora de recreação[160].

A questão da luz também foi privilegiada na Exposição carioca. O espetáculo de luminárias e queima de fogos, aliás, não era novidade no Rio de Janeiro. Sua tradição remonta, segundo Del Priore, às festas coloniais do século XVII. Vinda até nós através de Portugal, possui origem na China, onde constituía característica das solenidades

---

[158] PRIORE, Mary Del. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
[159] Ibid. p. 9.
[160] RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição de 1908*. p. 215. O Guia traz a lista das diversões oferecidas.

sagradas e profanas. "Mídia eficiente a iluminar as noites escuras das vilas na Colônia, o foguetório tornava-se assim um instrumento caro, porém eficaz, de poder"[161].

Nas exposições, o cenário feéricamente iluminado e os espetáculos pirotécnicos sempre estiveram presentes, a ressaltar a própria questão técnica: "trocava-se com o foguetório o dia pela noite, vencia-se a escuridão com a técnica e o engenho humano"[162].

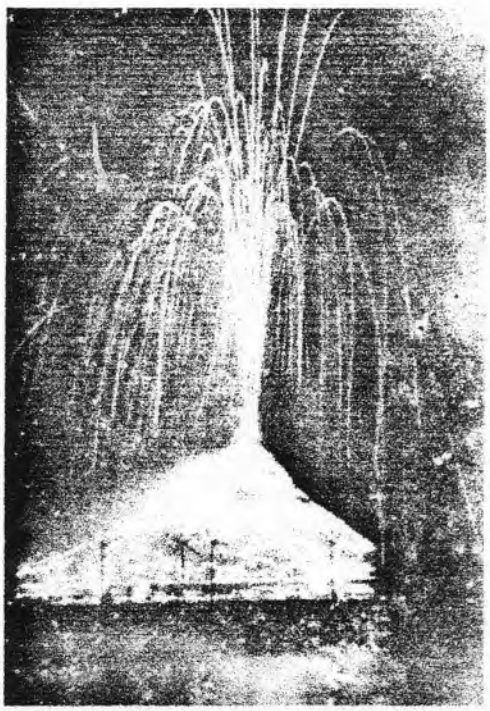


Il. 27. Aspecto da Exposição iluminada. (AM)

A "Chronica" do Jornal da Exposição de 18 de setembro dá bem idéia disto:

> Já houve tempo em que a arte de fotegueiro, no Rio, foi uma das mais amadas. O nosso bom povo, como todos os outros, sempre gostou de fogos de artifício, no sentido real e no sentido figurado: nas festas da Igreja e nas sessões da Câmara, sempre gyrandolas de brilhante efeito excitaram entusiasmo e provocaram aplausos. O amor da foguetaria retórica nunca teve eclipse. Mas o mesmo não aconteceu à paixão do povo pela pirotecnia das ruas. Os fogos de artifício caíram em desuso, ou porque a civilização da cidade desviasse o gosto público para divertimentos de outro gênero, ou porque as posturas municipais (...) tivessem pouco a pouco dificultado o exercício dessa estrepitosa arte...[163].

[161] Ibid. p. 40.
[162] Ibid. p. 41.



Il. 28. Espetáculo pirotécnico na Exposição Nacional de 1908. (AM)

Mas a festa, os divertimentos e os fogos, nem sempre eram vistos com bom olhos; na opinião dos mais críticos, o caráter lúdico da exposição desviava a atenção dos visitantes e comprometia o caráter pedagógico e cultural. Na "Chronica" de 14 de outubro Olavo Bilac ponderava:

> Encerra-se a Exposição a 15 de novembro? A resposta a esta pergunta depende da solução de uma preliminar: acabarão a 15 de novembro as festas da Exposição, os fogos de artifício, as batalhas de flores e confetes? Porque, enfim, está provado, infelizmente, que não é a Exposição em si que atrai o povo à Praia Vermelha, "houve uma inversão curiosa: a Exposição devia ser o "essencial", e as festas "o acessório"; mas trocaram-se os termos, e as festas ficaram sendo o essencial ao passo que a Exposição passou a ser "o acessório". A verdade é que pouca gente se demora diante dos mostruários. Conheço freqüentadores assíduos que até hoje não levaram os passos até o interior do Grande Palácio nem do Palácio das Indústrias; a sua visita, todos os dias e todas as noites, obedece a um programa invariável – os bars, os restaurants, os theatros (...) E é pena... [164]

[163] Jornal da Exposição. 18 set. 1908. p. 1
[164] ibid. 14. out. 1908. p. 1

O cenário

A escolha do local mais adequado à realização da Exposição foi "objeto de longo estudo e de muitas hesitações"[165]. A Comissão Executiva cogitou vários pontos da cidade como o aterro do novo cais do porto, o Campo de São Cristóvão, e as praias do Russel e de Santa Luzia. Por fim, a última idéia aventada foi a vencedora: "escolheu-se o terreno compreendido entre a Praia da Saudade e a Praia Vermelha, e toda a população reconhece hoje que a situação não podia ser melhor". A Praia da Saudade apresentava "o inconveniente da distância", mas este foi sanado pela freqüência e facilidade de transporte. Pesou favoravelmente na decisão a existência de dois prédios no local e assim, para os dois maiores palácios, foram aproveitadas as obras, há longo tempo interrompidas, de um edifício destinado à Escola Superior de Guerra, e os alicerces do edifício onde funcionou a Escola Militar. A utilização destes edifícios iria "enriquecer o patrimônio nacional com valiosas construções de caráter permanente" e as obras necessárias iriam custar "muitíssimo menos que construções provisórias de igual valor arquitetônico e cobrindo a mesma área"[166].



Il. 29. Aspecto da Praia da Saudade antes da Exposição Nacional. (AM)

[165] Rio de Janeiro. *Guia official da Exposição de 1908*. p. 53.
[166] CORREA, José Mattoso Sampaio. *Relatório dos trabalhos executados durante os anos de 1907 e 1908 - Apresentado ao Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas*. Rio de Janeiro: Inspetoria das Obras Públicas da Capital Federal, Imprensa Nacional, 1909. p. 2

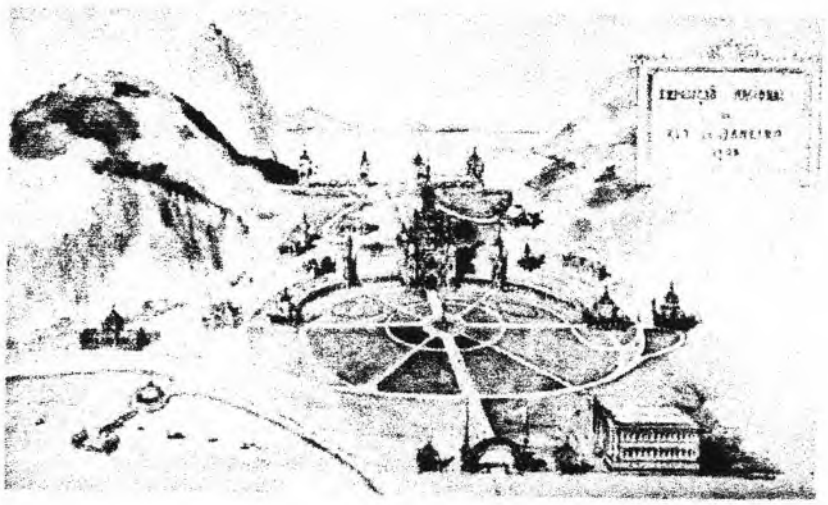
A organização do "plano geral" obedeceu naturalmente ao critério do melhor aproveitamento, não só das condições naturais do local, como das construções existentes que se queria concluir ou transformar. Além das duas construções existentes havia, na área em questão, vários barracões e algumas construções de alvenaria, "mais ou menos arruinadas", das quais só se conservou uma pequena casa na encosta do morro da Babilônia, que serviu depois de posto policial.



Il. 30. Plano Geral para a Exposição Nacional de 1908. (AL)

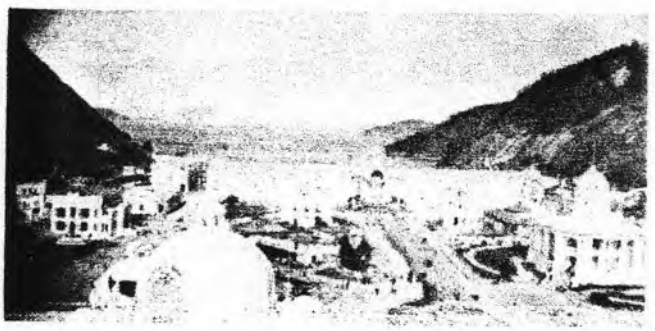
Todos os outros edifícios foram construídos desde os fundamentos: "são construções admiráveis, lindas avenidas, e suntuosos jardins em que hoje se dão *rendez-vous* quotidiano todos os habitantes do Rio, e o sem número de forasteiros que diariamente afluem dos Estados e do estrangeiro à Capital do Brasil".

O desenho publicado na revista *Kosmos* mostra que o projeto executado não foi o único proposto. Ali é apresentado o "primeiro plano da futura exposição apresentado pelo Dr. Buarque de Macedo" que, apesar de algumas semelhanças, como a praça central e a posição da porta monumental, propunha uma avenida central interrompida por um prédio majestoso, ladeado por uma imensa arcada em semi círculo contornando a praça central e, de uma forma geral, uma aglomeração menor de edifícios.



Il. 31. Plano apresentado por Buarque de Macedo para a Exposição de 1908. (RK)

A posição escolhida para a entrada do "recinto" da exposição, também pareceu "naturalmente indicada"[167], ficando entre o extremo do muro divisório do Instituto Benjamin Constant e o começo do molhe da Urca, fechando a rua que corta o recinto longitudinalmente e que, depois de alargada, transformou-se na avenida principal da Exposição, chamada Avenida dos Estados, já que margeando-a se achavam situados os diversos pavilhões estaduais. Partindo da porta de entrada, esta avenida se estendia em um comprimento de 560 m, por 30 m de largura, até a praça que se abria em frente ao *Château d'eau* instalado ao centro do Palácio da Indústria.



Il. 32. Vista da Avenida dos Estados com o Palácio da Indústria no fundo. (AM)



Il. 33. Vista da Avenida dos Estados tendo ao fundo a Porta Monumental e à esquerda o Palácio dos Estados. (MC)

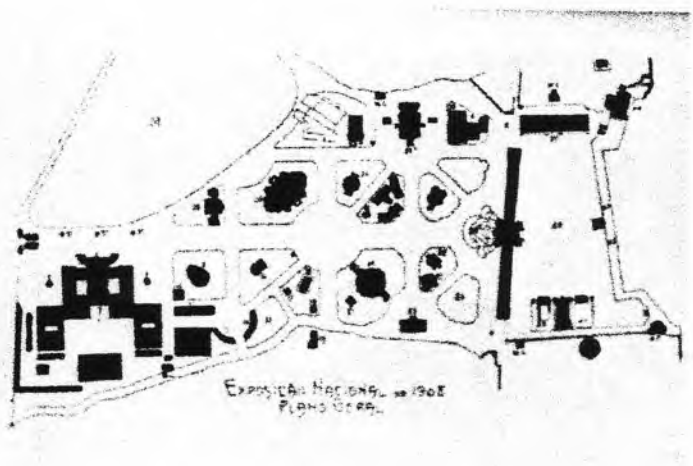


Il. 34. Vista da Avenida dos Estados tendo à direta o Palácio dos Estados, à esquerda o Pavilhão de Minas Gerais e ao fundo o Palácio da Indústria. (AM)



Il. 35. Vista da Avenida dos Estados tendo à direita o Pavilhão da Bahia, à esquerda o de Minas Gerais e ao fundo o Palácio da Indústria. (MC)

O recinto era cortado também por várias outras avenidas e ruas, que corriam quase todas em direção oblíqua à principal e que foram nomeadas, todas elas, com datas relevantes do passado histórico do Brasil. Além dessas existiam as avenidas de contorno à base dos morros da Urca e da Babilônia, cuja função estava ligada ao esgotamento das águas, bem como "correspondia à satisfação de uma exigência estética, permitindo a transição do terreno inculto da fralda da montanha rochosa ao terreno tratado, ajardinado"[168]. A Avenida da Urca começava no "extremo do molhe" e margeava a enseada em uma extensão de 250 m sobre o terreno sustentado por um cais que foi então construído. A Avenida da Babilônia começava num largo ajardinado ao lado dos Instituto dos Cegos.



Il. 36. Plano Geral da Exposição. (GO)



Il. 37. Vista aérea da Exposição. (AM)

[168] CORREA, José Mattoso Sampaio. p.6.

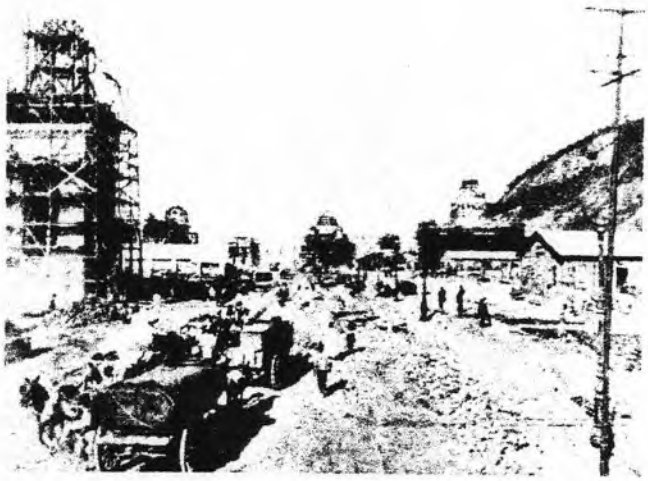
Em conjunto com a organização do plano geral se tratou do projeto de obras exteriores ao recinto da Exposição, mas que a ela diretamente interessavam. Para facilitar o acesso à Exposição a Prefeitura cogitava já de alargar a rua da Praia da Saudade no trecho em que ela contorna o morro do pasmado. Em frente ao Hospício a rua foi dividida longitudinalmente "em duas zonas por um refúgio central". Pela do lado da terra passavam os bondes e pela do mar os demais veículos. Procurou-se também facilitar o acesso por mar e o molhe da Urca foi alargado e nele instalado uma estação para as barcas "fazendo carreira entre este ponto e o cais Pharoux".



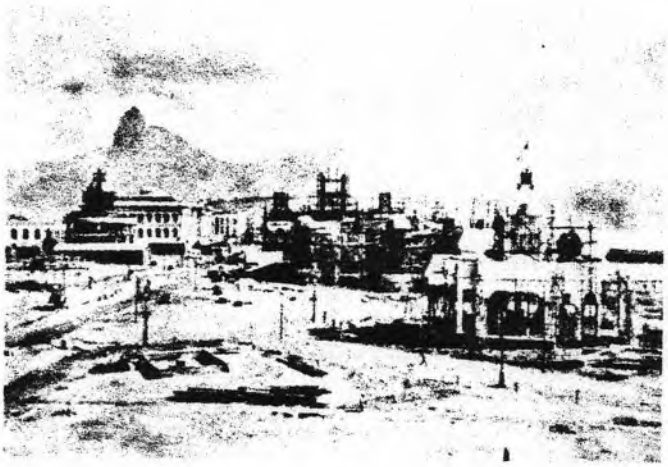
Il. 38. Vista da Exposição tendo o molhe da Urca em primeiro plano. (AM)

O Estado investiu maciçamente na montagem da exposição. O bairro foi ampliado, utilizando-se a então moderna técnica do aterro hidráulico. O relatório dos trabalhos informa que todas as ruas foram macadamizadas[169]. Foram ajardinadas as encostas das montanhas, até o ponto em que a inclinação destes permitiu. Para o lado da Babilônia, próximo ao morro do Benjamin Constant, vários caminhos conduziam a um bosque que se ligava por diferentes veredas a outro em plano superior, ornado de belíssima fonte. "Este conjunto constitui, no dizer de todos os visitantes, um dos maiores encantos da atual Exposição".

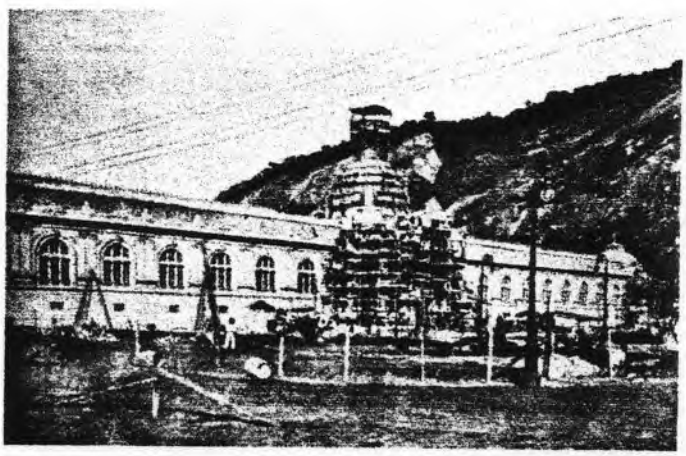
[169] Ibid. p. 11. O relatório informa ainda que "os perfis transversais do calçamento obedeciam à clássica fórmula de Allard e que as sarjetas se fizeram de paralelepípedos"; o relatório fornece também dados relativos ao esgotamento das águas pluviais no recinto da Exposição.



Il. 39. Aspecto das obras realizadas para a Exposição. (RK)

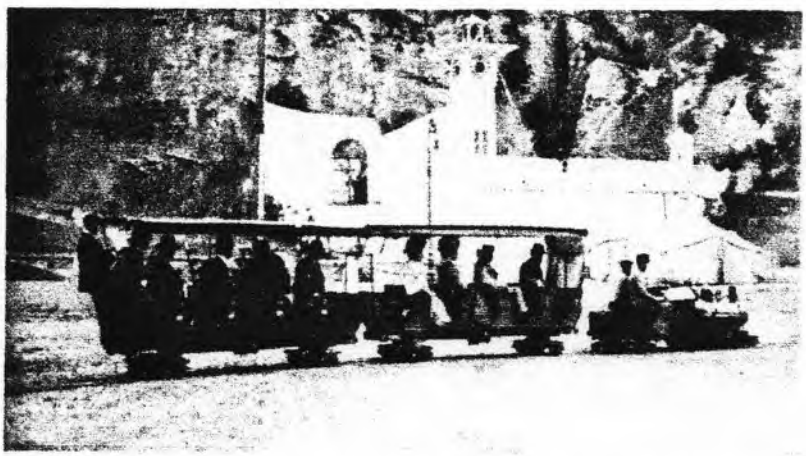


Il. 40. Aspecto da construção dos diversoa pavilhões, tendo em primeiro plano o da Fábrica Bangu. (RK)



Il. 41. Aspecto da construção da cúpula e do Château d'eau no Palácio da Indústria. (RK)

Uma pequena via férrea foi construída para a locomoção do público dentro deste cenário de espetáculo. "O trabalho foi hercúleo e a sua pertinência igual a dos apóstolos (...) O resultado é esse triunfo esplendido e essa vitória estupenda que é a Exposição Brasileira de 1908 - a qual é um título de glória para o Brasil"[170]. A Exposição ocupava uma área total de 182.000 m^2, sendo que 140.000 m^2 ficavam entre a Porta Monumental e o Palácio da Indústria, constituindo "o recinto propriamente dito" da Exposição. Os restantes 42.000 m^2, que ficavam entre o Palácio da Indústria e a Praia Vermelha, formavam o "recinto das diversões".

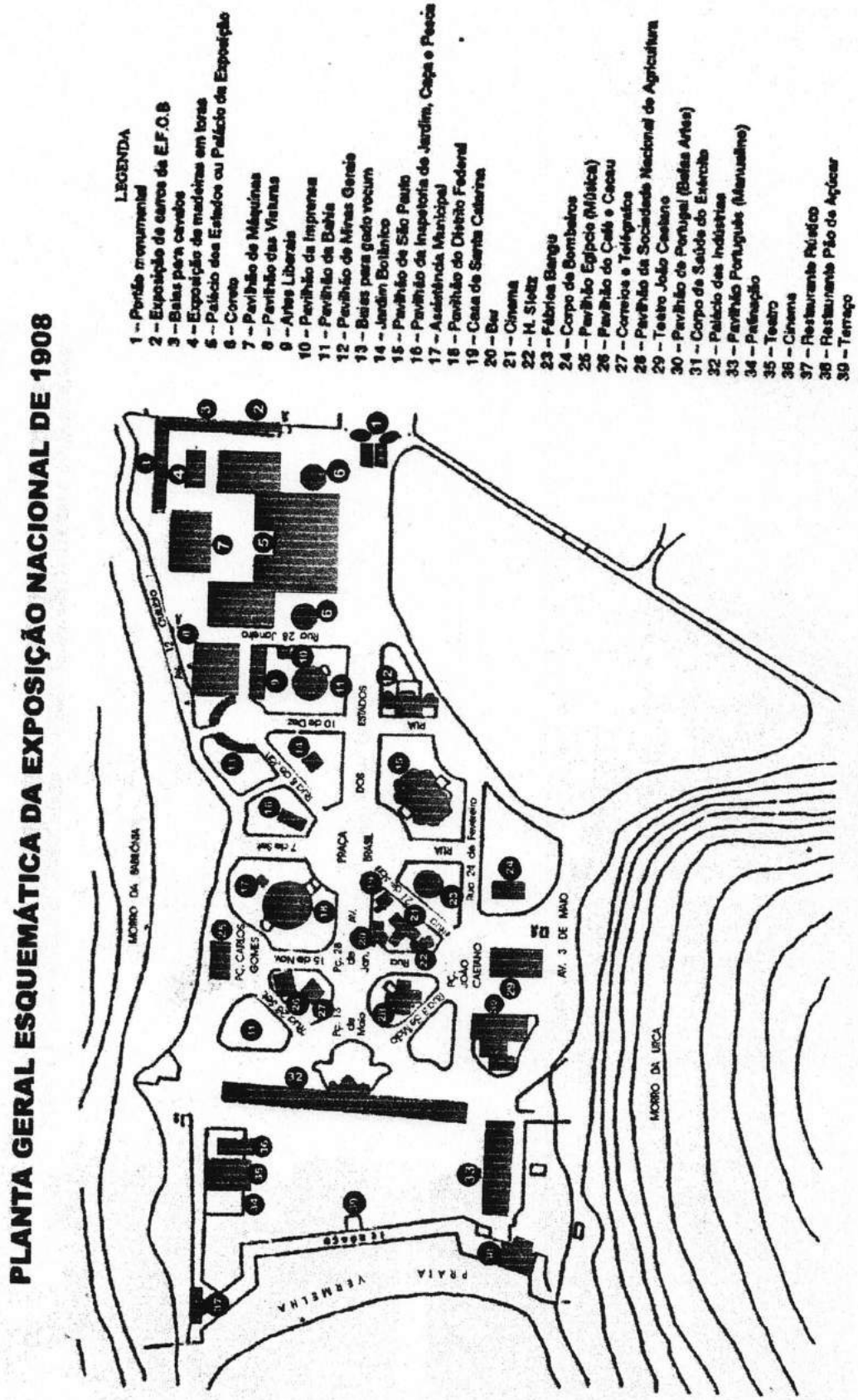


Il. 42 e Il. 43. Trenzinho que transportava os visitantes no recinto da Exposição. (AM)



[170] **RIO DE JANEIRO**. *Memorial illustrado da Exposição Nacional de 1908*. Propaganda Industrial.

Il. 44. Planta da Exposição com legendas. (PT)



Palácios e Pavilhões

A partir de agora vamos tratar especificamente das construções da Exposição Nacional. As fontes documentais para estudar estes prédios que, com exceção do Palácio dos Estados, já não existem mais, constituem-se do material iconográfico e das descrições existentes. Estas encontram-se sobretudo nos guias da exposição que serviam para divulgação e orientação para público, na imprensa da época[171], no relatório de viajante escrito por Marie Robinson Wright[172] e no Relatório da Inspetoria de Obras Públicas nos anos de 1907 e 1908[173] no qual o autor, Sampaio Correa, descreve os prédios além de tratar superficialmente da construção dos mesmos.

A Exposição possuía a Porta Monumental, o Palácio dos Estados, que abrigava a exposição dos diversos estados e territórios nacionais, o Palácio da Indústria, o Pavilhão das Máquinas, o Palácio das Artes Liberais, o Pavilhão da Viatura, os cinco pavilhões construídos pelos estados de São Paulo, Distrito Federal, Bahia, Minas Gerais e Santa Catarina; o único pavilhão estrangeiro, o Palácio Português e seu anexo, um teatro, prédios de prestação de serviço, como o Posto da Assistência Municipal, o do Corpo de Bombeiros, o da Imprensa e o dos Correios e Telégrafos; pavilhões de instituições como o da Inspetoria das Matas e Jardins e da Sociedade Nacional de Agricultura e pavilhões de empresas privadas, sendo o principal o da Fábrica Bangu. Havia ainda coretos musicais, com destaque para o Coreto Egípcio, dois restaurantes, alguns cafés e vários quiosques para venda de bebidas. Havia ainda a exposição do Jardim Botânico, que constava de uma estufa rodeada de jardins. A área de recreação possuía, entre outras atrações, um teatro de variedades, uma pista de patinação e um cinematografo. Duas estações recebiam o público: a Estação Marítima, situada no molhe da Urca, e a Estação da Companhia Ferro-Carril Jardim Botânico.

Havia ainda outras construções ou atrações na exposição que, por falta de informação ou de relevância não serão tratados de forma específica. Eram elas: o Pavilhão

---

[171] Encontrados sobretudo nas revistas *Kosmos* e *Careta* e no Jornal da Exposição.
[172] WRIGHT, Marie Robinson. Op. cit.
[173] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit.

da Estrada de Ferro Central do Brasil[174], um pavilhão para exposição de madeiras em toras[175], o Pavilhão do Distrito Federal para Exposição de Ladrilhos, Azulejos e Obras metálicas[176], a Seção Policial, o abarracamento do Corpo de Saúde do Exército[177], o Pavilhão da Casa Hermann Stoltz, com exposição de máquinas que funcionavam constantemente, o Chalet da Casa Oscar Taves & Cia., destinado a exposição de máquinas e alguns materiais de construção, o Pavilhão do Panorama de São Paulo, o barracão do setor de Pecuária, uma área destinada a caninos, além de uma área destinada a diversões[178].

Porta Monumental



Il. 45. Porta Monumental (MC)

A porta Monumental da Exposição, "a primeira maravilha que prende a atenção dos visitantes", foi erguida ao fundo de uma grande praça ajardinada, criada na extremidade da avenida então recém construída na antiga Praia da Saudade. A praça estendia-se de um lado para um terreno junto ao Instituto Benjamim Constant e do outro para "o terreno conquistado ao cais".

---

[174] Medindo 4 m x 45 m, aberto nas quatro faces: contribui para a Exposição Nacional com uma curiosa coleção de produtos das suas oficinas, e de aparelhos que emprega em seus serviços.
[175] De planta retangular medindo 30 m x 10 m, aberto nas quatro faces.
[176] Uma dependência da exposição do Distrito Federal, revestida de azulejos de diferentes padronagens.
[177] Barracas de campanha, em admirável instalação ao ar livre, próximas ao Palácio da Indústria.
[178] Com montanha russa, salões de prendas, pesca milagrosa, fio aéreo, jogos de destreza, carroussel, palácio de ilusões, fotografia, dioramas, guignol, balões cativos, carroussel para crianças, bicicletas, balanços higiênicos e outros.

Considerada "uma verdadeira maravilha de arquitetura e decoração", a Porta Monumental teve projeto do arquiteto René Barba. Era toda construída em madeira e media 25 m de altura por 30 m de largura.

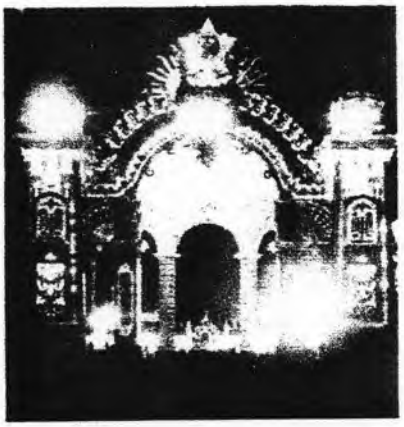
Um dos guias impressos da Exposição dizia que o visitante "descobre subitamente um grande arco, suntuoso e imponente, ornamentado com elegância e gosto, coberto com uma quantidade extraordinária de lâmpadas elétricas. É a Porta Monumental", e compara: "lembra, em menores proporções, a Porta Triunfal da Exposição Universal, realizada em 1889, em Paris"[179].

A Porta era composta de um grande arco central apoiado em pilares, dois de cada lado, estes separados um do outro. Ao arco seguia-se uma rotunda semicircular, abobadada, indo a abobada apoiar-se em quatro pilares, pelo lado posterior. Aos dois grandes pilares que rematavam as extremidades do portão, encimadas por dois torreões terminando em alongadas flechas, foi adaptado, na face externa, um contraforte, de linhas sinuosas. Os pilares, chamados nas descrições de época de "pylones", tinham nas quatro faces, além das aplicações ornamentais de madeira, "aplicados com felicidade em diferentes pontos da construção", uma série de recortes vazados, "que dão lugar ao arejamento do interior, aumentando o valor decorativo do conjunto". O grande arco, com um vão de 10 m e uma altura de 16 m sob o fecho, era encimado pelas armas da República, sobre um campo de raios luminosos.

A pintura da grande porta nos primeiros planos ("pylones" e arco principal) era "de um tom malva sobre rosa". A meia cúpula do fundo era pintada de um "matiz amarelo claro". A iluminação, feita por 8.000 lâmpadas incandescentes e mais 30 lâmpadas de arco a vapor de mercúrio, era profusa e "inteligentemente distribuída acompanhando o desenho dos principais motivos da porta". O fundo da abóbada era iluminado pela projeção de lâmpadas disfarçadas no interior. As lâmpadas incandescentes das duas fachadas acompanhavam "o respectivo matiz – arroxadas na parte malva-rosa e jalde na amarela". "O aspecto do arco iluminado é deslumbrante".

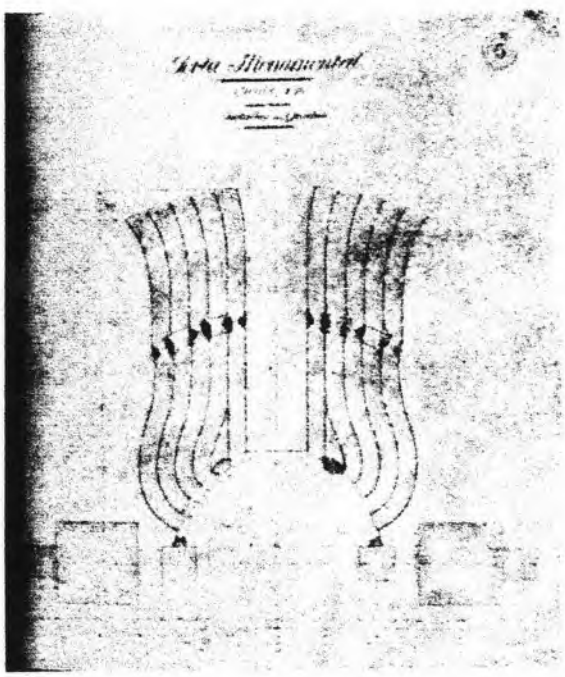
---

[179] **RIO DE JANEIRO**. *Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. p. 165.



Il. 46. Porta Monumental iluminada. (AM)

A Porta Monumental possuía um sistema de distribuição para a passagem diferenciada do público. Entre as quatro pilastras que suportavam a abóbada, para dentro do grande arco de entrada, abriam-se três passagens: a do centro era em frente ao arco; no mesmo plano estava a porta que dava acesso "ao mundo oficial, personagens de representação, etc."; as duas passagens laterais davam ingresso, cada uma delas, a cinco pequenos caminhos, separados e cobertos, por onde atravessa o público da Exposição. Então, "transpondo as portas de entrada imediatamente os visitantes terão diante de si dez galerias, cobertas, correspondendo cinco a cada porta".



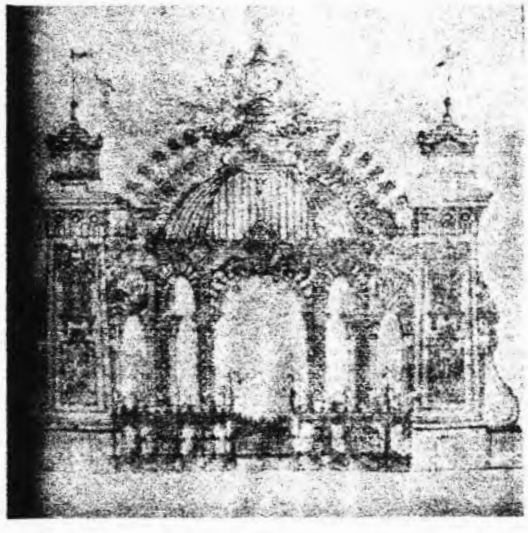
Il. 47. Planta baixa da Porta Monumental na qual aparecem as dez galerias de passagem. (SC)

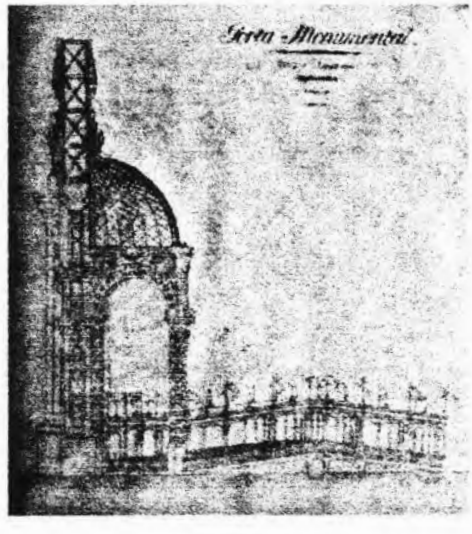
Os caminhos destinados ao público eram em planos inclinados alternados, descendo um dos caminhos a um metro, para subir depois até a saída, enquanto

o caminho imediato subia outro metro para descer do outro lado; de modo que o que descia tinha dois metros de elevação no ponto de cobertura, "superior à estatura média de um homem". Assim, havia, ao todo, dez caminhos, sendo seis elevados e quatro baixos. Ao meio do caminho estavam colocados registros mecânicos para marcar o número das entradas.

Este dispositivo "que, segundo nos parece, foi projetado, mas não realizado, para a Exposição de Paris, permite com um magnífico aproveitamento do espaço, o estabelecimento das borboletas de entrada, em tudo semelhante as que usa a Companhia Cantareira nas portas de suas barcas". As roletas das galerias inferiores ficavam debaixo dos passadiços das galerias superiores no ponto de maior diferença de nível e as destas por cima das galerias inferiores. "Este sistema dá ótimo resultado, evitando todas as causas de atropelamento".

Entre as pilastras do arco principal e os "pylones" estava a passagem para o pessoal da Exposição, Imprensa, etc., e, aos lados da porta monumental, nos muros de fechamento, estavam as portas de saída.

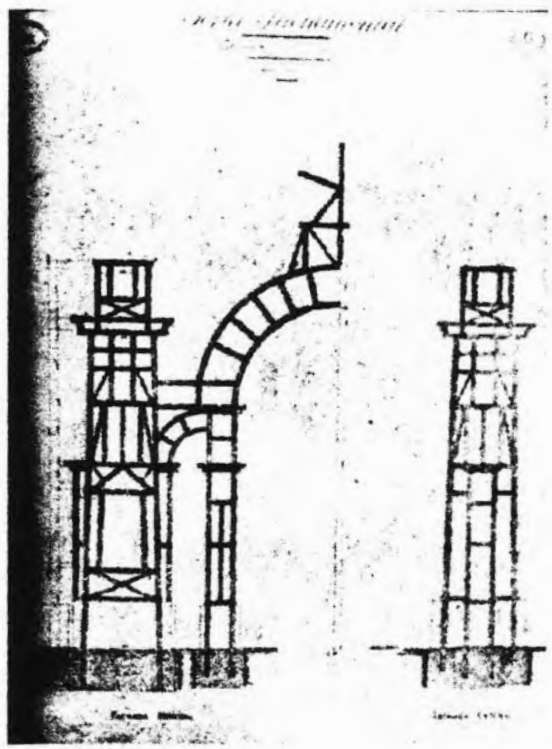




Il. 48 e Il. 49. Projeto para a Porta Monumental – vista e corte. (SC)

O Relatório de Sampaio Correa oferece algumas informações a respeito dos aspectos construtivos da Porta Monumental, bem como pranchas com plantas, elevação e cortes, além do esquema da estrutura em madeira, o que possibilita visualizar aquilo que é relatado:

> São de madeira as ossaturas de todas as obras da Porta Monumental. As dos pylones poderiam, por si sós, resistir à ação do vento sobre o conjunto. Os prumos, quer destes quer dos quatro pilares, embebem-se em blocos de concreto com 2,5 m de altura e que em planta lhes desejam as bases ampliando-as com a espessura do ressalto. Nos dez caminhos para o recinto fizeram-se ainda obras de alvenaria suportando as que se elevam acima do solo e revestindo as que se abaixam. Afora estas, tudo neles ficou em madeira aparente aparelhada e pintada. Nas obras da porta, muito também se fez de madeira revestida e pintada, e mais ainda em revestimentos de estuque, em panos lisos, em molduras corridas e em número muito limitado de ornatos que se repetiram[180].



Il. 50. Estrutura da Porta Monumental. (SC)

[180] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit. p. 15.

As Portas Monumentais sempre tiveram papel de destaque nas diversas exposições, já que eram responsáveis por um impacto inicial, um primeiro contato do público com a exposição[181]. Além disso, as portas tinham que resolver o problema funcional do acesso ao público, e muitas vezes, um público diversificado, que exigia soluções específicas. Desta forma, unia-se a solução formal, geralmente majestosa, imponente, monumental - como a própria denominação que recebeu - com artifícios que facilitassem o trânsito dos visitantes. A famosa Porta Monumental de Binet para a exposição parisiense de 1900, que abrigava 20 entradas duplicadas, "parecia resolver um problema funcional através de uma tentativa de virtuosidade formal". Situada na *Place de la Concorde*, fazia referência a esta, através de sua forma, e associava a tecnologia de sua estrutura metálica à linguagem clássica de seus elementos formais[182].



Il. 51. Porta Monumental de Binet – Paris 1900. (LA)



Il. 52. Porta Monumental da Exposição Nacional de 1908. (AM)

[181] Nas exposições maiores havia mais de uma porta, possibilitando diferentes acessos ao recinto da exposição.

[182] Um possível desdobramento para a análise da questão das portas, seria sua função nas cidades muradas. Outro seria sua função apenas como monumento urbano, sem a conotação de acesso, como em portões e arcos espalhados pelas diversas cidades.

Palácio dos Estados



Il. 53. Palácio dos Estados. (MC)

O prédio principal, que se destinou ao Palácio ou Pavilhão dos Estados, também chamado de Palácio da Exposição, ironicamente é o que menos caracteriza o tipo de arquitetura *efêmera* proposto para exposições. De construção anterior à Exposição, iniciada em 1880, o prédio continuou a existir depois dela, abrigando hoje a sede do Departamento Nacional da Produção Mineral.

Quando a Esplanada da Praia Vermelha foi escolhida para sediar a Exposição de 1908 o prédio que serviu como Palácio dos Estados não estava ainda com suas obras concluídas mas, como já vimos anteriormente, sua existência influenciou a comissão organizadora na escolha do local.

A Esplanada contava também, nesta ocasião, com dois outros importantes edifícios neoclássicos construídos durante a segunda metade do século XIX: o prédio do Hospício D. Pedro II e o do Imperial Instituto de Meninos Cegos, hoje Instituto Benjamim Constant. Estes prédios não foram usados para a Exposição Nacional, que teve seu Portão Monumental colocado na altura do Palácio dos Estados.

O Palácio dos Estados foi projetado pelo engenheiro Antônio de Paula Freitas, em 1880, a mando do então Ministro do Império, Barão Homem de Mello, para ser sede da primeira universidade brasileira. O lançamento da pedra fundamental deu-se em fevereiro de 1881 com a presença do Imperador D. Pedro II mas, apesar do grande interesse despertado pelo empreendimento, as obras foram logo interrompidas por falta de recursos, e a idéia da universidade abandonada.

As obras, que em 1884 tinham apenas as fundações e as paredes erguidas 40 ou 50 centímetros, só foram retomadas quando foi proclamada a República, para que o prédio abrigasse a Escola Superior de Guerra, alojada então em São Cristóvão, e que acabou sendo transferida para o antigo Palacete Leopoldina, retardando-as novamente[183].

Foi apenas em fins de 1907 que as obras foram retomadas em ritmo acelerado. Sampaio Correa estudou e redesenhou todas as plantas do prédio que serviria de Palácio dos Estados, bem como inspecionou e dirigiu as obras, sempre procurando respeitar os planos originais de Paula Freitas. Porém, em virtude da exigüidade de tempo para a inauguração da Exposição, algumas alterações foram introduzidas no projeto com o auxílio do arquiteto e pintor Francisco Isidro Monteiro.

Nesta ocasião, o corpo principal do edifício, ocupando uma área de 7.600 m^2, estava levantado até a altura dos três pavimentos e com as paredes internas já construídas, bem como suas fachadas laterais. Pela aparência das fachadas, não fosse a ausência da escadaria principal, cuja construção ainda não havia sido iniciada, o corpo central do prédio parecia pronto. Faltavam, no entanto, trabalhos de cobertura, assoalhamento, revestimento e pintura. Os corpos laterais tinham as paredes externas

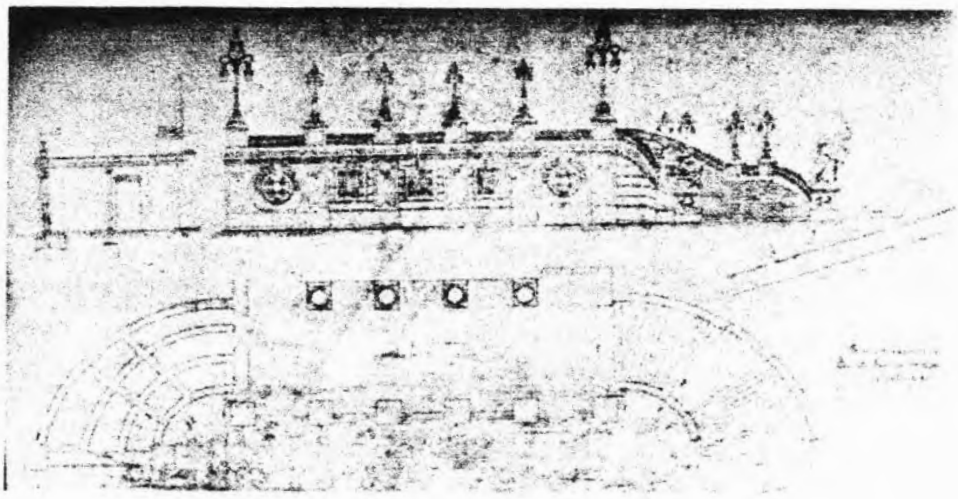
---

[183] TOSATTO, Pierluigi. *Um palácio na história geológica brasileira*. Brasília: DNPM, 1994. O autor desta obra é engenheiro do DNPM e levantou farto material sobre o prédio em questão, oferecendo descrição detalhada da sua construção.

erguidas à altura do segundo pavimento e as internas, apenas à altura do primeiro.

A Comissão de 1908 optou então por reduzir o número de pavimentos do prédio que, de acordo com o projeto original de Paula Freitas, deveria possuir três pavimentos em toda a sua extensão. Assim, apenas no corpo central foram mantidos os três pavimentos e os corpos recuados acabaram ficando com apenas dois.

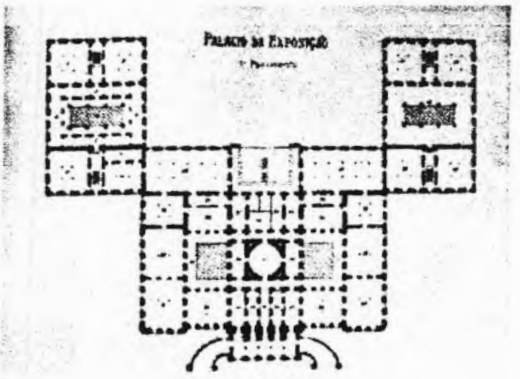
A escadaria de granito da fachada principal recebeu novo desenho de autoria de Isidro Monteiro. Segundo o projeto original, ela seria reta e terminaria cinco metros além da linha em que findam os dois lances curvos atuais, o que obrigaria a uma alteração no eixo da Avenida, que teria que avançar para o mar, numa obra de custos muito mais elevados.

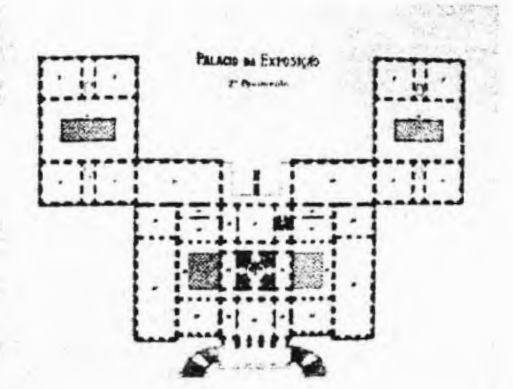


Il. 54. Projeto para a escada do Palácio dos Estados (SC)

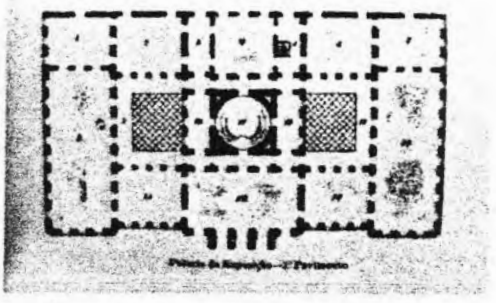
Foi também concluída a rotunda da escadaria nobre com sua elevação, bem como construída a própria escadaria, as demais escadas e as galerias nos três pavimentos que dariam para os dois pátios internos. Não se construiu a cúpula prevista, no projeto original, para encimar a rotunda da escada nobre, tendo sido construído no lugar um muro cilíndrico que foi coberto com uma clarabóia.

Existe uma perfeita simetria, como bem se pode observar nas plantas do edifício, na distribuição dos compartimentos em relação a um eixo longitudinal do edifício, onde é ressaltada a rotunda central do vestíbulo principal, entre as duas passagens transversais que levam às varandas existentes nos dois pátios internos.





Il. 55, Il. 56 e Il. 57 . Palácio dos Estados – plantas do 1°, 2° e 3° pavimentos. (GO)



O corpo central do prédio possui fachada que se divide em cinco partes. A central é bem acentuada pelo pórtico que dá para o terraço que se estende em toda a sua frente, na altura do segundo pavimento. Erguem-se no pórtico, com a altura dos dois pavimentos superiores, quatro grandes colunas em granito, com capitéis coríntios e

pedestais quadrados, que apóiam o frontão triangular que traz, no tímpano, em relevo, o brasão das armas da República.

Nesta parte central está também a já mencionada escadaria principal, que se desenvolve em duas partes simétricas e curvas, tendo os primeiros degraus paralelos ao prédio. Estes são ladeados por pedestais encimados pelas esculturas, em cimento, de dois leões, no lado externo, numa representação alegórica da Monarquia, e de duas águias, na parte interna, simbolizando a República que, alguns anos antes, havia sido instalada no país.

Nas duas partes extremas deste corpo central abrem-se três vãos em cada pavimento, nas duas intermediárias quatro, e na parte central cinco. Todas as fachadas são vazadas e os vãos realçados por guarnecimentos de cantaria. No pavimento superior as janelas são de sacada com balaústre e de verga reta; os três vãos centrais apresentam frontões curvos e os demais, triangulares. No segundo pavimento, os vãos são todos de verga curva, sendo portas na parte central e janelas de peitoril nos corpos laterais.

Sampaio Correa preocupou-se também com a decoração interna do Palácio dos Estados, bem como dos outros palácios e pavilhões que construiu para a Exposição: "uma das mais agradáveis inovações que o Dr. Sampaio Correa trouxe às obras públicas do Brasil, foi o carinho artístico com que tratou. Não se limitou somente a projectar e construir palácios, quer também decorá-los (...) procurou nossos pintores e deu-lhes trabalho" [184].

Na decoração interna do Palácio dos Estados encontramos nomes ligados à Academia de Belas Artes como é o caso do pintor Rodolfo Amoedo, que realizou a decoração pictórica das paredes de diversas salas. A decoração de inúmeros tetos e paredes em estuque foi realizada por Frederico Antônio Steckel, pintor de origem alemã naturalizado brasileiro, especialista na técnica de estuque-cartão[185]. O hall principal, que tem forma cilíndrica, possui paredes de mais de um metro de espessura, feitas de alvenaria

---

[184] Ibid.

[185] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 52. A autora traz grande contribuição oferecendo dados biográficos a respeito deste artista, que atuou na decoração do Real Gabinete Português de Leitura, na dos edifícios públicos da nova Belo Horizonte, na das novas dependências do Palácio da Prefeitura, na administração de Pereira Passos, entre outras.

de pedra, ricamente ornamentadas com esta decoração em estuque[186]. O piso é de cerâmica italiana fabricada sob medida e a escadaria nobre, de ferro fundido, foi desenhada em Paris e fabricada no Brasil[187]. Três esculturas de figuras femininas segurando elementos de iluminação decoram esta escadaria.

Em relação à escolha do estilo do prédio, levando em conta que a função inicial do mesmo era o de sediar a administração da primeira universidade brasileira, Paula Freitas considerou que o estilo greco-romano seria o mais apropriado, já que nas antigas Grécia e Roma é que tiveram lugar as primeiras academias de ensino[188].

Este julgamento reflete a questão da tipologia arquitetônica, tendência predominante neste momento, quando a escolha do estilo de um prédio fazia-se, em grande parte, de acordo com o uso ao qual ele era destinado, estabelecendo uma estreita relação entre seu programa e sua morfologia. O século XIX foi um século crucial para esta questão, inclusive no que se refere ao surgimento de novas tipologias arquitetônicas, tema amplamente explorado por Nikolaus Pevsner em *A history of building types*[189].

O Palácio dos Estados está inserido no chamado estilo Neoclássico, com elementos ornamentais e de composição de características greco-romanas. No entanto, é importante ressaltar que o uso do termo Neoclassicismo para enquadrar, de forma generalizada, os diversos exemplares da produção arquitetônica do século XIX é, muitas vezes, um tanto impreciso, uma vez que não há como esperar um rigor formal que possa caracterizar um retorno e uma obediência aos cânones da antigüidade clássica.

Aliás, como bem alerta Paulo Santos, "enquanto na Europa, alguns dos mais expressivos monumentos tiveram as raízes mergulhadas diretamente na antigüidade clássica greco-romana, (...) no Brasil, as raízes do Neoclassicismo, raramente, recuaram

---

[186] Antônio Parreiras foi o autor dos três murais pintados a óleo sobre tela que ornamentam as paredes da rotunda desde 1910, ano em que ele os pintou em Paris e enviou para o antigo Ministério da Indústria e Comércio no Rio de Janeiro. Os murais representam alegoricamente a Indústria, a Agricultura e o Comércio.

[187] Cf. TOSATTO, Pierluigi. Op. cit.

[188] De acordo com Tosatto, Paula Freitas procurava dar às suas contruções públicas o estilo condizente com as atividades instaladas no prédio erguido, dando outro exemplo: o corpo principal da Tipografia Nacional (1874-1877), quando optou pelo estilo gótico inglês, levando em conta o estilo dominante durante a evolução da arte tipográfica na Inglaterra entre os séculos XIV e XVI.

[189] PEVNER, Nikolaus. Op. cit.

aquém da Renascença"[190]. O autor atribui isto à experiência de Grandjean de Montigny na Itália, onde levantou as obras de grandes arquitetos renascentistas e de cuja influência deixou-se impregnar[191]. Enquanto que " no ensino Grandjean não dispensava o recuo até a antigüidade clássica greco-romana, nos seus trabalhos predominavam as influências das formas da Renascença e da arquitetura francesa de princípios do século XIX" [192]. O texto que descreve o prédio em um dos guias da Exposição afirmava, aliás, que "o belo edifício é construído no estilo clássico de Vignole"[193].

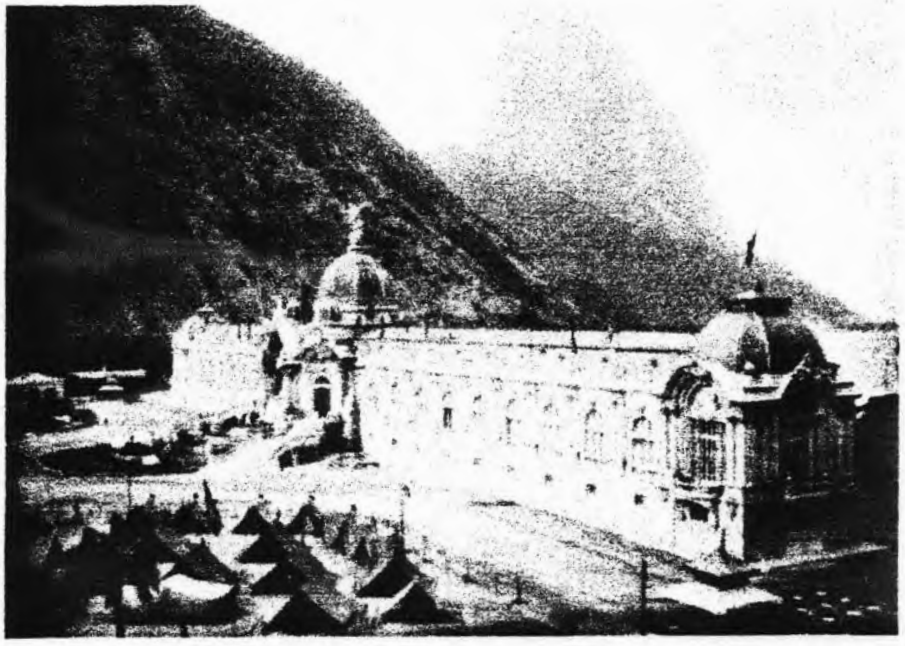
Como bem definiu Lucinda Caetano, "no Segundo Império, com a crescente modernização implementada sob os auspícios da Corte, o neoclássico da Missão Artística Francesa, através dos discípulos de Montigny, se afirmou como "estilo" oficial, especialmente nos edifícios públicos (...)"[194].

Apesar do prédio que abrigou o Palácio dos Estados ter sido concebido originalmente por um engenheiro e ter sido concluído também por um engenheiro, ele parece estar enquadrado dentro dos padrões estilísticos que pautaram a produção arquitetônica dessa época, ditados pela Academia de Belas Artes: integra-se a um conjunto de outros dois prédios, os já citados Hospício D. Pedro e o Instituto Benjamim Constant que têm projetos de autoria de figuras de renome ligadas à produção acadêmica[195], e apresenta, de um modo geral, características estilísticas semelhantes. Dentro do contexto da Exposição, no entanto, pode-se observar que o Palácio dos Estados fugia bastante ao estilo dos demais pavilhões: "As suas linhas externas, tornam-no pesado em contraste com os pavilhões vizinhos"[196].

---

[190] Ibid. p. 52.
[191] Grandjean de Montigny foi aluno de Percier na Escola de Belas Artes de Paris e alcançou, na mesma Escola, o 2º *Prix de Rome*.
[192] SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981. p. 52.
[193] Rio de Janeiro. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 135.
[194] CAETANO, Lucinda Oliveira. *Palácio Universidade do Brasil (ex-Hospício de Pedro II) imagens e mentalidades*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1993. (dissertação de mestrado). p. 139.
[195] O projeto do Hospício é de autoria de José Domingos Monteiro, tendo José Maria Jacinto Rebelo e Joaquim Cândido Guillobel trabalhado também na obra; o prédio do Instituto Benjamin Constant é de autoria de Francisco Bethencourt da Silva.
[196] RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional*. p. 168.

Palácio da Indústria



Il. 58. Palácio da Indústria. (MC)

O outro edifício que já existia antes de 1908 era o da Escola Militar, inaugurado em 1864. Segundo o Guia official da Exposição,

> o edifício grandioso, agora tão profundamente modificado, foi uma antiga fortaleza, construída pelo governo da colônia em 1701, ou alguns anos antes, para defender o Rio de possíveis invasões pelo porto de Martin Afonso, ou seja a Praia Vermelha atual. Essa fortaleza foi, por sua vez, inteiramente modificada para servir de alojamento à Escola Militar, já no Segundo Império...[197]

Seu corpo principal, medindo mais de 200 m de comprimento e apenas

[197] **RIO DE JANEIRO**. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 197.

12 m de largura, foi um pouco reduzido em sua extensão[198] e reconstruído para abrigar o Palácio da Indústria; seus outros três corpos foram demolidos para dar lugar a jardins e outros pavilhões[199].



Il. 58. Antiga Escola Militar. (CJD)

O projeto de reconstrução do edifício com suas novas fachadas foi do arquiteto René Barba, que conservou todo o pavimento térreo do corpo como embasamento para o Palácio da Indústria. O relatório de Sampaio Correa informa que a idéia era aproveitar as paredes existentes, mas que ao serem iniciadas as obras, verificou-se ser impossível uma vez que

> as velhas alvenarias pelo seu fabrico defeituoso – pedras brutas, mal arrumadas, com uma pseudo argamassa que apresentava sem a menor consistência – faziam arriscado o alargamento dos vãos a ampliar e tornavam impossível a sua ligação com as alvenarias novas de muito maior cubo[200].

Os mezaninos desse pavimento, abertos do lado da Praia da Saudade,

---

[198] Ibid. p. 189. Como descreve o *Guia official da Exposição*, este corpo do prédio ia do "penedo da Urca ao morro da Babilônia, trancando a passagem para o mar (...) Este corpo foi reduzido em sua extensão de modo a deixar nos flancos duas amplas alas para o jardim das diversões e o terraço". Segundo o Relatório de Sampaio Correa, media 240 metros e foi reduzido para 196 metros.

[199] Houve a tentativa de aproveitar uma das alas para o Palácio Manuelino, mas esta acabou sendo praticamente reconstruída e não simplesmente adaptada como foi projetado inicialmente. Maiores informações serão dadas quando for apresentado o Pavilhão Português.

[200] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit. p. 50.

foram parcialmente conservados, alternadamente mantidos ou fechados, de modo a corresponder às aberturas da fachada. Na face voltada para a Praia Vermelha foram mantidos todos os arcos da tradicional galeria, correspondendo a cada abertura da nova fachada posterior.

Ao centro da fachada principal destacava-se o *Château d'eau* encimado pela cúpula principal sobre a qual repousava a figura da Fama, modelada por Hugo Taddei. O *Château d'eau*, atração tão tradicional das Exposições Universais, era bastante imponente, formado por um nicho do fundo do qual abriam-se orifícios de saída da água que caia em cascata sobre seis bacias, construídas em planos sucessivos, tendo em algumas delas repuxos giratórios e outros jogos hidráulicos.



Il. 59. Château d' eau. (AM)

> O movimento da água no *Château d'eau* é um dos trabalhos mais interessantes dessa construção. Resolvido que se fariam os famosos jogos de água e encetadas as obras, verificou-se, por cálculos exatos, que elas consumiriam, com o renovamento constante das máquinas líquidas, que teriam de passar pela cascata e pelo repuxo, a metade, se não mais, do abastecimento do Rio de Janeiro, tal a soma de água que se despenharia ali. O fluxo de água doce no *Château d'eau* tornava-se assim um caso fora de combate, e chegou-se a pensar no suprimento pela água do mar

> aspirada por meio de bombas. O Dr. Sampaio Correa chegou, porém, à solução desejada, sem utilizar da água salgada e sem comprometer o abastecimento da cidade, construindo um reservatório que, uma vez cheio, leva a água necessária à cascata, água que circula incessantemente, caindo nas bacias e subindo de novo ao alto do *Château d'eau*, por um engenhoso sistema de bombas[201].

O plano final da cascata avançava 45 m sobre a linha da fachada, medida equivalente à altura da cúpula central. Quatro esculturas representando sereias ornamentavam duas dessas bacias. Desenvolvendo-se em curva ao lado das bacias da cascata, acompanhando seu contorno, duas escadas dão acesso às portas de entrada, onde encontram-se colocadas, respectivamente à direita e à esquerda, duas esculturas de Nicolina de Assis, representando o "Trabalho" e o "Progresso".

Os corpos laterais que correspondiam a duas salas de 80 m de comprimento, tinham, cada um, nove janelas[202] com pequena balaustrada na parte inferior e terminadas por arco pleno, entre pares de colunas conjugadas. Acima destas, ressaltavam as linhas do entablamento, onde uma grinalda decorava o friso, e as da platibanda, onde repetia-se oito vezes um ornato que fingia de suporte ao mastro de um galhardete, intercalados por largos cartuchos que quase preenchiam os espaços sobre os vãos. No primeiro pavimento, linhas horizontais "fingindo desenhar juntas de aparelho" eram interrompidas apenas pelos pequenos vãos, não se destacando nenhum ornato. Nos extremos do edifício, terminavam a fachada dois pequenos pavilhões, dominados por um grande vão de sacada curva em balaustrada, em arco pleno, encimado por frontão de tímpano decorado com relevos e coroado cada um por uma cúpula, decoradas internamente por Helios Seelinger. Na cúpula da esquerda o artista representou uma apoteose ao Fogo e na da direita simbolizou a vitória da Eletricidade[203]. As fachadas que davam para os morros repetiam estas dos corpos extremos, sendo os relevos dos tímpanos substituídos por

---

[201] RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 201.

[202] de 3,60 m de largura por 6 m de altura.

[203] Segundo as descrições do *Guia official*, p. 199, a apoteose ao Fogo era "um hino ao trabalho das forjas" no qual dois grupos de ferreiros entregam-se ao labor afanoso de transformar o metal bruto em artefato útil. A Eletricidade aparece "em carros puxados por centauros, conduzida pelo Destino, que a sustenta no amplo e poderoso regaço. Traz às mãos os raios coruscantes, e a cabeça lhe irradia em um nimbo resplandecente; e em frente dela, abaixo do carro, por todos os lados, figuras aladas de gênios maus, representação dos espíritos atrasados, fogem, tapando os olhos, rojando-se pela frisa da cúpula, despenhando-se pelo espaço, e olham, fugindo, para trás com olhos que o ódio e o pavor fazem horrendos".

vitrais. A fachada posterior pouco diferia da principal, tendo somente em vez do *Château d'eau* uma escadaria monumental em lances retos. O Palácio da Indústria era considerado um edifício "suntuoso", e o "segundo da Exposição, em importância".

Toda a alvenaria do prédio foi feita de tijolo com argamassa de cimento. Os terraços, as escadas, as coberturas dos dois vestíbulos de entrada e as bacias do castelo d' água foram feitas de concreto armado, enquanto as cúpulas eram de madeira.

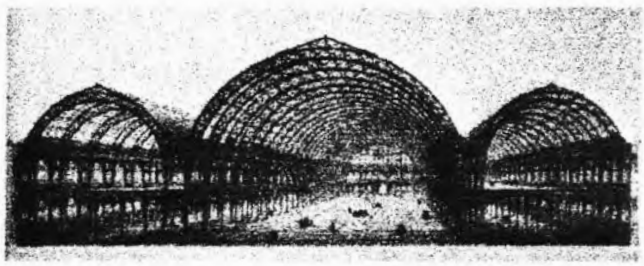




Il. 60 e Il. 61. Palácio da Indústria – plantas do 1° e 2° pavimentos. (GO)

Chama a atenção neste prédio monumental, a desproporção entre suas dimensões longitudinal e transversal, o que bem pode ser observado em suas plantas. Contraste marcante é também o da decoração que recebeu. Quando se observa o despojamento da Escola Militar e o compara com a exuberância adquirida com a reforma para a Exposição, bem se tem a noção da importância que o ornamento adquire e desfruta na arquitetura deste momento, em geral, e na das exposições, em particular, verdadeiramente transformando e dando "caráter" aos prédios. Se o Palácio dos Estados fugia ao estilo dos pavilhões projetados especialmente para a Exposição, o mesmo não ocorreu com este outro prédio previamente existente. Aqui, os artifícios do ornamento cobriram sua austera estrutura e deixaram-no perfeitamente de acordo com o gosto predominante naquele evento.

Outro ponto interessante é que o Palácio da Indústria não teve qualquer compromisso em refletir na sua arquitetura qualquer avanço da indústria nacional no ramo da construção[204]. Para ele foi escolhido um prédio ainda do período colonial, de uma estrutura tradicional que foi mantida, ficando a indústria presente apenas nas figuras alegóricas que o ornamentavam. Os prédios que abrigavam a Indústria nas Exposições Universais quase sempre tiveram a preocupação de refletir os avanços tecnológicos através de estruturas ousadas. Basta lembrar do famoso projeto de Max Berthelin para o Palácio da Indústria de 1855, que apesar de não ter sido executado exatamente como proposto[205], ficou como um marco e um símbolo de ousadia e do verdadeiro laboratório de experimentação para os arquitetos que eram os pavilhões provisórios das exposições, permitindo testar as novas formas e materiais.



Il. 62. Desenho de Max Berthelin para o Palácio da Indústria de 1855. (FL1)

O *Château d'eau* é um elemento emblemático das exposições; as fontes e chafarizes, com seus famosos repuxos, sempre tiveram papel de destaque nos recintos de exposição. Exploradas a noite, com iluminação especial, foram sempre atrativos neste tipo de cenário. No Palácio de Cristal de Paxton, "formando o centro de todo o edifício, levanta-se a gigantesca fonte, o ponto de vista culminante de qualquer canto do prédio"[206]. Na *White City*, é também predominante no cenário a presença dos efeitos obtidos com

[204] A exposição no prédio era da indústria fabril, mas já que era o Palácio da Indústria, poderia ter havido alguma preocupação no sentido do prédio expressar avanços tecnológicos.
[205] Este projeto é puramente teórico já que Max Berthelin não iria participar nem da concepção nem da execução do Palácio da Indústria.
[206] Texto da internet, sem autoria. "The Great Exhibition of 1851".

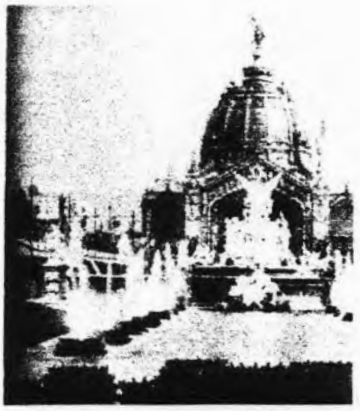
espelhos de água, fontes e repuxos, numa mistura de Veneza e Versailles[207]. A perspectiva da fonte de Formigé e Coutan na frente do domo central de Bouvar na Exposição parisiense de 1889, mostra como os efeitos esculturais das fontes, associados à forma da cúpula, vão produzir um cenário não poucas vezes adotado nos recintos das exposições.



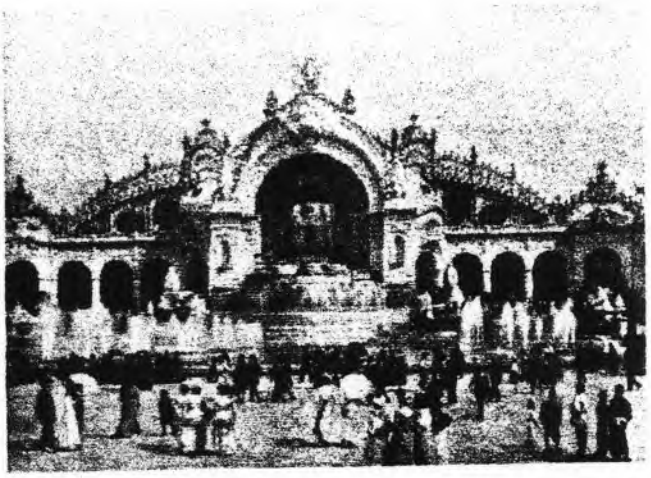
Il. 63. Fonte no interior do Palácio de Cristal – Londres 1855. (SG)

Il. 64 e Il. 65. Fonte de Formigé e Coutan – Paris 1889. (AS/NP)

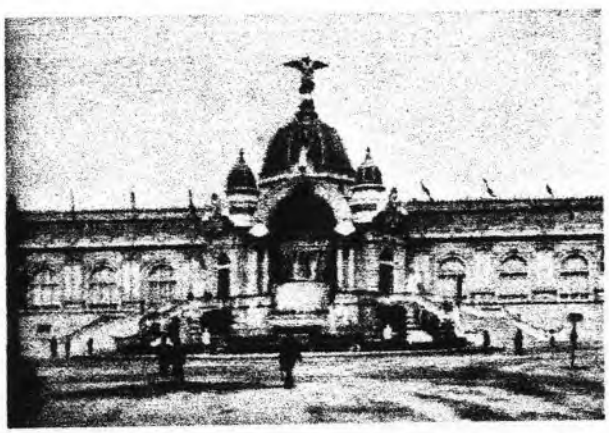




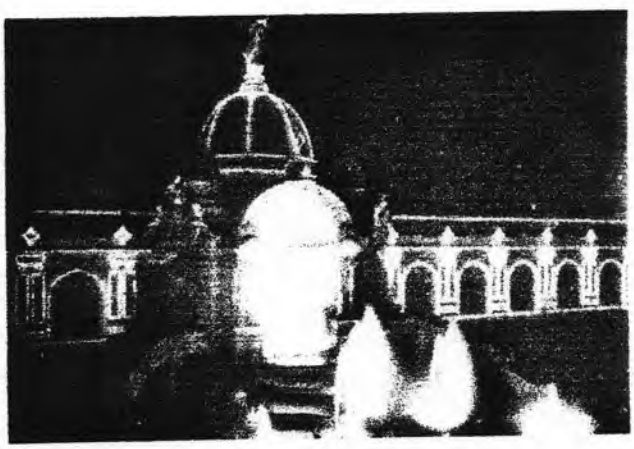
[207] PATTON, Phil. "Sell the cookstove if necessary, but come to the Fair". in *Smithonian*, vol 24, nº 3, 1993. p. 48.



Il. 66. *Château d'eau* no Palácio da Eletricidade – Paris 1900. (FL)



Il. 67. *Château d'eau* do Palácio das Indústrias. (MC)



Il. 68. *Château d'eau* do Palácio das Indústrias iluminado. (AM)

Pavilhão do Distrito Federal

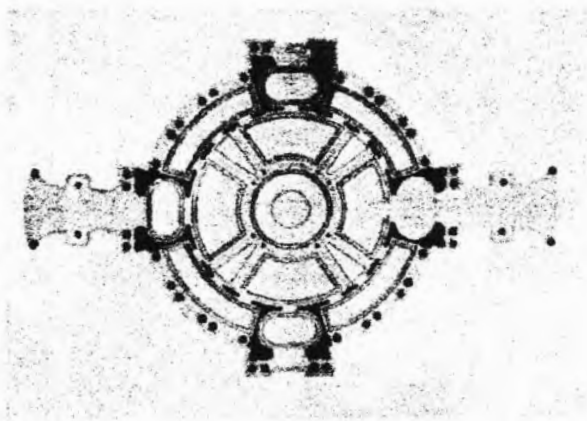


Il. 69. Palácio do Distrito Federal. (AM)

O Pavilhão do Distrito Federal, "erguido na grande praça que fica ao centro do local da Exposição" era considerado "belo, elegante e sóbrio", sendo seu estilo "uma modernização de estilo clássico, de bom efeito, e que muito agrada". O Pavilhão foi "planejado e executado" pelo engenheiro Oliveira Passos, "que dirigiu toda a construção"[208].

[208] **RIO DE JANEIRO**. *Guia official da Exposição Nacional de 1908.* p. 173-183.

O partido adotado desenvolvia-se a partir de uma ampla rotunda sobre elevado embasamento, rodeada por uma varanda arrematada por colunata de altura dupla, correspondendo a dois pavimentos, com "capitéis de estilo composto", e interrompida nos quatro pontos situados nos eixos vertical e longitudinal por um pórtico ligeiramente avançado, sendo que em dois deles, opostos um ao outro, a entrada era feita por ampla escadaria, em dois lances, que vencia a altura do embasamento do edifício e que dava para uma grande porta encimada por uma grande janela em arco, correspondendo ao nível do segundo pavimento. Pela planta do prédio, na qual é possível observar o partido de planta centrada adotado, verifica-se a disposição das escadarias em duas das faces.



Il. 70. Planta do Pavilhão do Distrito Federal. (GO)

Sobre a colunata se assentava a frisa do edifício encimada por uma balaustrada, interrompida por elementos decorativos e pelos quatro pórticos. Sobre esta rotunda se elevava, sobre tambor aberto em pequenos vãos ovalados, uma alta cúpula transparente, "feita de vidros planos sobre uma armação curva de ferro, composta de estreitas faixas salientes e reentrantes, alternadamente, que davam à cúpula a feição de gomos". Graças a esta cúpula de vidro, o Pavilhão era internamente profusamente iluminado.

O pavilhão ocupava uma área de 1.100 m^2, medindo, até o ponto mais alto do zimbório, 38 metros de altura. Possuía dois pavimentos[209], mas como se viu, na varanda o pé direito e a colunata ocupavam a altura dos dois pavimentos, sem interrupção. Os pavimentos abrigavam, um grande salão central, cada um deles com 22 m

[209] O primeiro pavimento tinha de pé direito 4,5 m e o segundo 5,5 m.

de diâmetro, além de outras salas menores, "destinadas ao Prefeito, ao Comissário do Distrito Federal na Exposição, salão de senhoras, salão de fumar e muitas outras salas de variadas utilidades".

Em contraste com os demais pavilhões, o pavilhão do Distrito Federal "caracteriza-se pela ausência de esculturas ornamentais no exterior, predominando nele o movimento das linhas bem proporcionadas. A decoração é sóbria e caprichosa". A ornamentação se limitava apenas a alguns relevos, sendo os de maior destaque os que encimavam os pórticos, onde apareciam as armas municipais, e uma cabeça feminina simbolizando a República. No alto da cúpula, "em elevada flecha, está colocada a bandeira do Distrito Federal, ultimamente criada por ato do Conselho Municipal".



Il. 71. Projeto para o Pavilhão do Distrito Federal. (AL)

O Pavilhão era também iluminado à noite, mas também nisto diferia dos demais: "os contornos verticais e horizontais não são realçados por linhas luminosas como é de prazer; os motivos ornamentais das frisas são feitos por lâmpadas elétricas, dispondo-se em fustões de graciosas curvas, em gregas em linhas suavemente entrelaçadas; a decoração das cornijas é obtida igualmente por lâmpadas dispostas em graciosas rosáceas"[210].

Não foi possível encontrar informações sobre a construção do prédio. O Guia da Exposição diz apenas que "este pavilhão todo de gesso, chama sobre si a atenção dos visitantes"[211]. A cúpula, como vimos, tinha armação de ferro.

---

[210] **RIO DE JANEIRO**. *Guia da Exposição Nacional*. p. 187.
[211] **Idem**.

Pavilhão de São Paulo



Il. 72. Pavilhão de São Paulo. (MC)

O Pavilhão Paulista era o maior dos mandados construir pelos Estados. Foi projetado pelos arquitetos Ramos de Azevedo e Ricardo Severo e foi executado pelo arquiteto Domiziano Rossi[212], tendo sido demolido em 1909.

Mencionado como "o luxuoso Palácio de São Paulo", o pavilhão media 1.500 m2 de área. A base formava um octógono irregular, mas simétrico. Eram duas as entradas principais, colocadas nas duas fachadas maiores. Em cada uma destas, uma escadaria dava acesso a um pórtico composto por duas espessas colunas fartamente

[212] RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 221. O Guia dá conta de que foi "projetado pelo Dr. Ramos de Azevedo e executado pelo arquiteto Domiziano Rossi. A construção tem sido dirigida pelo Dr. Ricardo Severo da Fonseca Costa, auxiliado pelo Dr. Achilles Nacarato".

decoradas com alto relevos de figuras femininas de corpo inteiro[213], arrematadas por um arco formado por duas volutas tendo ao centro um mascarão, encimado o conjunto por grande grupo escultórico. Os pórticos tinham de cada lado uma grande janela com verga em arco pleno, ladeada por colunas e encimada por decoração em relevo tendo como elemento principal um mascarão. Este conjunto de três vãos era coroado por uma cúpula de corpo abobadado.



Il. 73. Pórtico do Pavilhão de São Paulo. (AM)

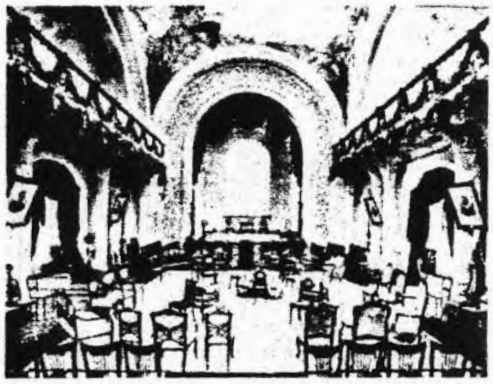
As duas fachadas menores possuíam, cada uma, um grande vão iniciado em uma varanda elevada na altura do embasamento e cercada por um leve gradil, e terminado na parte superior por um óculo cercado de relevos ornamentais. Acima deste uma cúpula coroava o conjunto. Entre os pórticos de entrada e estas fachadas avarandadas, oito pequenos corpos salientes se destacavam, dois a dois. Estes eram arredondados, rasgados por janelas de caixilhos, fartamente decorados com relevos e encimados por pequenas cúpulas próprias. No centro do prédio dominava uma grande cúpula, em forma de poliedro, bem mais elevada que as outras, atingindo 35 m de altura, coroada por um holofote dentro de um lanternim "repleto de vidros opalinos". Assim, eram nada menos que 12 cúpulas cobrindo o pavilhão. Toda a fachada era profusamente decorada com esculturas e relevos ornamentais, todos eles carregados de simbologia[214].

---

[213] Num total de 16, as mulheres representavam as "16 principais cidades do Estado que concorrem à Exposição".

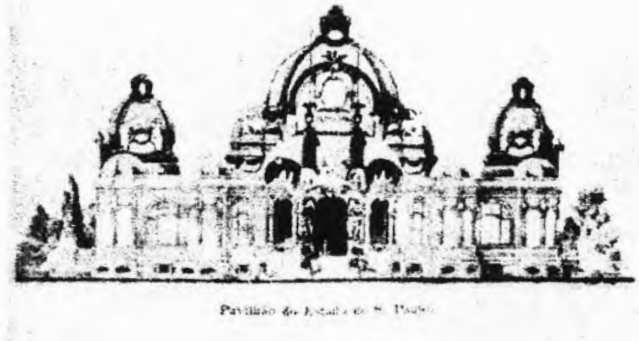
[214] Segundo o *Guia da Exposição*, p. 191, ao centro, na cúpula "está o gênio alado com uma cornucópia da Abundância; ao lado, no alto, dois grupos de vitórias aladas, subjugando fogosos ginetes. Em seguida posam sobre o escudo do Estado duas águias possantes, abrindo asas. A disposição da fachada correspondente tem outros assuntos decorativos. O Rio Tietê é representado pela figura de um moço, encaminhando em direção ao Oceano um rebanho de fauna rica. Ainda há outro grupo que representa as nascentes do rio; um bando de bacantes que circula um jovem fauno é ainda um símbolo à correnteza tranqüila do rio paulista. Tem ainda o arco do pórtico duas enormes conchas que simbolizam as nossas costas".

As escadarias de entrada davam ingresso a duas salas ovais. Os lados eram formados por quatro galerias retas, ligadas por quatro salas ovais. Esta série de galerias e salas contornava a área central, que tinha a forma de um retângulo era destinada ao salão de honra, para festas e conferências. A parte "expositiva" ficava instalada nas salas e galerias que circundavam todo o pavilhão. Havia ainda um grande panorama da cidade de São Paulo, com 11 m de extensão.



Il. 74. Sala de recepções do Pavilhão de São Paulo. (RK)

O "majestoso" pavilhão paulista, que foi o vencedor do Concurso de Pavilhões[215], era dentro da Exposição, com sua opulência, talvez a expressão máxima do chamado "bolo de noiva", expressão depreciativa que designou por muito tempo exemplares da produção arquitetônica do Ecletismo. Isso talvez possa servir como indício para a apreensão do gosto que predominava naquele momento.



Il. 75. Desenho da fachada o Pavilhão de São Paulo. (GO)

[215] Jornal da Exposição. 16 out. 1908. Dizia a "Chrônica" : "Coube a São Paulo, como prêmio ao seu Pavilhão, a medalha de ouro ao Jornal do Comércio. O Jornal Apurou ao todo 125.820 votos, cabendo 47.613 ao Pavilhão de São Paulo".

Pavilhão da Bahia



Il. 76. Pavilhão da Bahia. (MC)

"Todas as opiniões são concordes sobre a beleza arquitetural do Pavilhão da Bahia. É de estilo Renascença Italiana, do século XVI". Assim é apresentado o pavilhão baiano no *Guia official da Exposição*. "Deve-se o projeto deste encantador pavilhão", considerado "uma admirável construção", "ao notável engenheiro e arquiteto Raphael Rebecchi", tendo sido construído "sob a direção do eminente diretor da Escola Politécnica da Bahia, Dr. Arlindo Fragozo". Foi demolido logo depois da Exposição.

O pavilhão era composto de um corpo central, cilíndrico, com dois pequenos corpos laterais salientes no segundo andar, onde chegavam os lances da escadaria, "suave e bem delineada", de muitos degraus, que acompanhava a forma circular da construção. As escadas eram de alvenaria de tijolo na parte inferior, e de ferro na superior. No nível do patamar, uma varanda de balaustrada dava acesso a uma imensa porta de verga em arco pleno que dominava a fachada, inserida em um portal em forma de arco de triunfo. No primeiro pavimento a entrada se fazia por um vão de altura bem menor e arco abatido, guardando, com a superior, uma certa desproporção.

O prédio ocupava uma área de 450 m^2 de base e 38 m de altura em três andares. O térreo, abrigava o escritório administrativo e uma parte destinada a exposição de madeiras. No primeiro andar havia a sala de honra, ornamentada com pinturas, quadros, retratos e vistas panorâmicas, destinada às festas e recepções[216]. No segundo andar, uma varanda rodeava o pavilhão, permitindo "que se avistasse todo o recinto da Exposição".

O pavilhão era coroado por uma cúpula grandiosa, encimada por uma lanterna, em cujo ápice destacava-se a estátua da Vitória, tendo na mão uma palma de louros. O tambor da cúpula, também cilíndrico, era aberto em colunata, tendo nos pontos cardeais um par de pilastras separadas, encimadas por coruchéus. Coroando os corpos laterais havia outras duas estátuas, a da Justiça e a da Ciência. Sobre o pórtico um grupo de duas figuras com um escudo no centro, representando o conjunto o Estado da Bahia. No primeiro patamar das escadarias havia duas outras estátuas, obra de Rodolpho Bernardelli, que representavam a Bahia e Cattarina Paraguassú. Em torno do pavilhão, duas grandes fontes[217], em centros ajardinados. A decoração do interior do pavilhão era "de grande magnificência e bom gosto".

No desenho de Rebecchi é possível observar no canto inferior esquerdo a planta do prédio que se desenvolve simetricamente, em linhas sinuosas, a partir de um círculo central, formando um oito invertido.

---

[216] RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 151. O *Guia* diz que "vêem-se, inscritas no grande salão de honra datas comemorativas baianas e brasileiras (...). No belo salão mobiliado pela casa Doux, encontram-se retratos, como o de D. Pedro I".

[217] Ibid. p.151. O *Guia* faz questão de mencionar que as fontes "lançavam 1.000 litros de água por minuto".





Il. 77. Pavilhão da Bahia - Desenho de Raphael Rebecchi. (RK)

Il. 78. Detalhe da planta. (RK)

Pavilhão de Minas Gerais



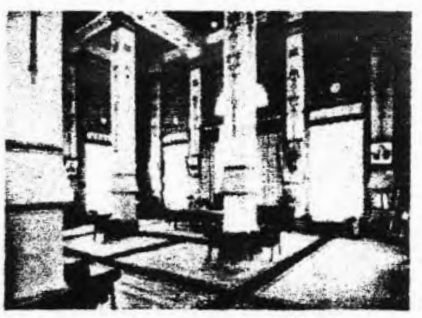
Il. 79. Pavilhão de Minas Gerais. (MC)

O Pavilhão de Minas Gerais, que "é de certo uma das grandes belezas da Exposição", foi também projetado por Raphael Rebecchi, apesar de "ideado em seus traços pelo próprio presidente do Estado de Minas"[218]. O arquiteto Raphael Rebecchi, não foi "simples executor de um plano definido e acabado, mas também imaginou todas aquelas particularidades arquitetônicas de supremo bom gosto e original graciosidade". A construção foi fiscalizada "pelo ilustre Dr. Joaquim Francisco de Paula, uma das glórias da engenharia brasileira".

[218] Ibid. p. 225. Um trecho do *Guia da Exposição Nacional*, p. 177, explica que "o projeto é de colaboração do presidente do Estado de Minas, que deu a idéia geral e concebeu o grande torreão central que coroa toda a obra executada do arquiteto Raphael Rebecchi."

O Pavilhão Mineiro, "certamente um dos mais belos da Exposição" era reconhecido por não ter "estilo definido", impondo-se "pela grandiosidade das linhas gerais e pela riqueza e elegância de sua ornamentação".

O Pavilhão compunha-se de um corpo central e dois laterais, ligados por galerias. Possuía dois pavimentos, sendo o superior, com um pé direito de 12 m, onde instalaram-se os salões de recepção e de festa, e o térreo, onde o pé direito era apenas de 4,65 m, onde fizeram-se as instalações da exposição propriamente ditas. Em cada um dos pavimentos havia dois salões, no corpo central, dos quais se passava para os salões laterais por galerias de passagem. A entrada do pavilhão se fazia por escadaria dupla, no corpo central, dando para três vãos de acentuada verticalidade, separados por pares de pilastras. Sobre o corpo central do edifício erguia-se um grande torreão "de cujo cimo um poderoso foco elétrico esparge luz", iluminando grande parte da Exposição. Nas galerias de passagens abriam-se três janelas estreitas e altas e nos corpos laterais janelas largas em arco pleno, abaixo das quais uma fonte jorrava água saída de um mascarão. Sobre os corpos laterais destacavam-se, sobre elevado pedestal, "duas figuras femininas a dominarem alígeros cavalos em atitude de se lançarem no espaço". Da base até a ponta da flecha, o edifício media 62 m; até o ponto acessível do grande torreão, 55 m e de largura de fachada 46 m, sendo de 650 m^2 o total da área ocupada[219]. A decoração interna do Pavilhão foi "confiada aos conhecidos artistas A. Colon e Chrispin do Amaral"[220].



Il. 80. Interior do Pavilhão de Minas Gerais. (RK)

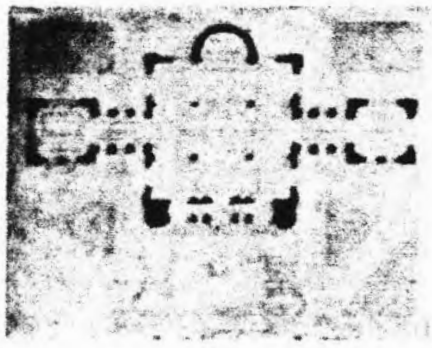
[219] Rio de Janeiro. *Guia da Exposição Nacional*. p. 177.

[220] Jornal da Exposição. 7 out. 1908. De acordo com a "Chrônica", "no salão nobre, artisticamente ornamentado por Colon vêem-se retratos, busto do Dr. Afonso Pena e estátua de Tiradentes, trabalhos da escultora D. Nicolina de Assis e busto do Dr. J. Pinheiro, de Bernardelli. Além deste salão, há mais dois, também ornamentados com muito gosto e destinado, uma, a sala de recepções e o outro, a gabinete da delegação. Os dois salões da torre foram decorados caprichosamente pelo conhecido artista Chrispim do Amaral".

Deste pavilhão temos também o desenho do próprio Rebecchi, que traz no canto inferior esquerdo a planta esquemática do prédio, mostrando bem o corpo principal e os laterais, e a rígida simetria que nela prevalece[221].



Il. 81. Pavilhão de Minas Gerais – desenho de Raphael Rebecchi. (RK)



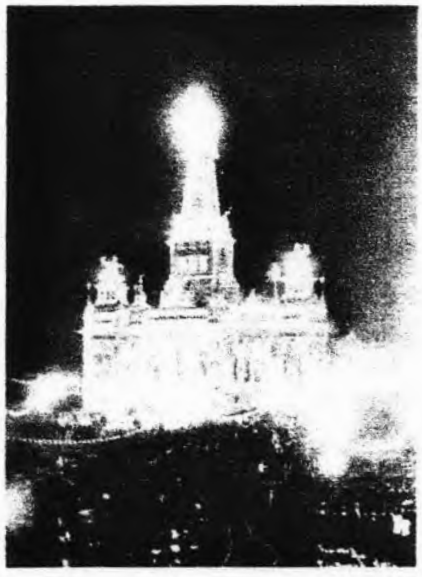
Il. 82. Detalhe da planta. (RK)

[221] O Pavilhão de Minas foi posteriormente bastante modificado para abrigar, entre 1922 a 1932, uma escola para excepcionais e, a partir de 1933, uma escola primária que tem o nome de Escola Municipal Minas Gerais.

Olavo Bilac, que assinava o editorial do Jornal da Exposição, afirmava na ocasião da inauguração do "belo e majestoso Pavilhão de Minas Gerais, o único que resta abrir ao público na Exposição Nacional":

> A seção de Minas é a última que se inaugura na Exposição, mas não será a última na classificação de mérito, quando, com tempo e calma, se fizer o julgamento deste glorioso concurso de patriotismo e de capricho em que se empenharam os Estados do Brasil. O Palácio Mineiro, com a sua sóbria decoração, a sua torre esbelta e as suas nobres escadarias, é de uma simplicidade ao mesmo tempo esbelta e delicada. Simboliza-se ali o consorcio das duas virtudes capitais dos filhos desse torreão venerado: a altivez serena, que não exclui a amenidade de trato, é a modéstia afável, que não é incompatível com o orgulho bem compreendido[222].

É difícil concordar com Olavo Bilac quando este fala em sóbria decoração, ou em simplicidade esbelta e delicada. O pavilhão mineiro era exageradamente decorado, com grande estatuária, fontes, escadaria, e o torreão altíssimo, que dobrava sua altura. De fato, nele dominavam as linhas retas, mas isso não diminuía em nada a sua exuberância.



Il. 83. Pavilhão de Minas Gerais iluminado. (AM)

[222] Jornal da Exposição. 7 out. 1908. p. 1.

Pavilhão de Santa Catarina



Il. 84. Chalet de Santa Catarina. (MC)

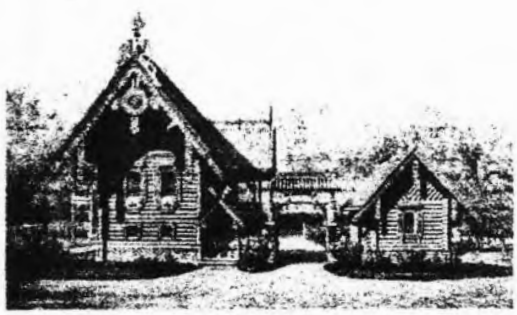
O Pavilhão de Santa Catarina nada tinha a ver com a suntuosidade dos demais pavilhões dos estados; era sim "um modesto *chalet*, elegante e gracioso, todo construído de madeiras, que representa o tipo das construções usadas pelos nacionais e colonos da região serrana, onde abunda extraordinariamente o pinho". O Guia apresentava o pavilhão com as seguintes palavras: "Santa Catarina exibe belamente num Pequeno Pavilhão Escritório no molde das casas para colonos".

A também chamada "Casa de Santa Catarina" formava um quadrilátero na base, e as quatro paredes terminavam em ângulo agudo, sendo que um friso de madeira rendada acompanhava os beirais. Internamente, as suas paredes foram revestidas de cerca de cento e cinqüenta tábuas de madeira diferentes, originárias daquele estado.

Exemplos de "casas típicas" foram comuns nas Exposições Universais. Desde cedo, mostrar 'a forma de habitar dos outros povos', em grupos de 'pitorescas construções', foi uma curiosidade oferecida no cenário das exposições. O ambicioso projeto de Garnier e sua *História da Habitação*[223], dá bem a dimensão da importância que o tema adquire na Exposição Universal de 1889. Mas, mesmo antes disso, a "casa tirolesa" da exposição parisiense de 1867 e a dos camponeses russos na vienense de 1873, são bons exemplos de como a tradição construtiva das áreas rurais, reafirmando o nacionalismo de cada país, se tornaram atrativos 'pitorescos' no meio urbano das exposições.



Il. 85. Casa tirolesa – Paris 1867. (CD)



Il. 86. Casa de camponeses russos – Viena 1873. (CD)

[223] LABAT, Alexandre. Charles Garnier et l'Exposition de 1889 – L'Histoire de l'Habitation. In *1889 La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1989. p. 130-161.

O gosto pelo pitoresco também chega até nós. Um ensaio de Giovanna Del Brenna mostra como o *chalet* foi protagonista de uma "moda arrasadora que tomou conta da cidade no último quartel do século XIX", quando se reproduziam residências no estilo das "habitações rurais da Europa, especialmente da Suíça"[224]. Caracterizado pelas empenas voltadas para a rua, no sentido oposto ao da tradição luso- brasileira, "os telhados de bico", enfeitados de lambrequins de madeira recortados a serra de fita, este tipo de construção, criticada por ser de mau gosto foi, no início do século, banida da cidade, tornando-se sinônimo de subúrbio[225].

No caso da Exposição Nacional, o *chalet* trouxe uma nota pitoresca ao recinto, bem como era uma afirmação de nacionalismo[226], de tradições ligadas à terra. Comentando a dificuldade de escolha no Concurso de Pavilhões, Olavo Bilac expressa bem este sentimento, quando defende a casa dizendo:

> Até o pequeno chalet de Santa Catarina, tão gracioso na sua simplicidade, merece o voto de um homem de educação artística: a sua rústica beleza, destituída de toda pretensão, não faz má figura ao lado dos palácios. Santa Catarina pode mesmo dizer com orgulho aos outros Estados: "vocês tem casas muito mais suntuosas do que a minha; mas o ferro, o cimento, o vidro desses palácios vieram do estrangeiro; ao passo que, em minha casa modesta, tudo é meu, tudo saiu do meu próprio seio, tudo é filho da minha pouca fortuna e do meu honroso trabalho!"[227].

---

[224] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 36-40. O ensaio de Giovanna intitulado *Chalets, quiosques, etc. O gosto do pitoresco no último quartel do XIX*, trata também dos quiosques, pavilhões para venda de artigos diversos nas ruas e praças da cidade, assunto que será abordado adiante, já que o recinto da Exposição Nacional era também povoado de quiosques.

[225] Ibid. p. 39. Giovanna menciona o decreto de 1903 que bane "a forma de chalet ou qualquer outra construção rural "da cidade e cita a crônica de Olavo Bilac, in *Kosmos*, 4 abr. 1904, onde o escritor ironiza o mau gosto dos "chalés suiços", dos "sotãozinhos em cocoruto", dos telhados em bico.

[226] Um tipo de nacionalismo acostumado às influências colonizadoras, é bem verdade...

[227] Jornal da Exposição. 15 set. 1908. Trecho da crônica de Olavo Bilac intitulada "Concurso dos Pavilhões".

Palácio Manuelino



Il. 87. Palácio Manuelino. (MC)

O único pavilhão estrangeiro foi o Pavilhão Português, um amplo edifício em estilo manuelino que, "construído com todo esmero" era "um verdadeiro mimo de arquitetura". Foi "projetado e desenhado pelo arquiteto F. Isidro Monteiro, autor de outros projetos felizes"[228]. Este Palácio foi oferecido pelo governo do Brasil ao de Portugal.

A idéia inicial era aproveitar e reformar uma das ala da Escola Militar[229] para o Palácio acabou sendo mais trabalhosa do se supôs originalmente. O

[228] O Jornal da Exposição. 9 set. 1908. O trecho continua dizendo "e antigo aluno do Instituto Profissional e da Escola Nacional de Belas Artes". Tossato dá este pavilhão como sendo projeto de René Barba e seu construtor o engenheiro João Barreto da Costa Rodrigues, mas não foi possível saber qual a fonte usada para esta afirmação, já que a única informação encontrada foi a do Jornal da Exposição que fala em Isidro Monteiro como autor do projeto.

[229] A ala das Terceira e Quarta Companhias, perpendicular ao corpo principal que abrigou o Palácio da Indústria.

projeto tinha em vista o aproveitamento quase total das obras existentes: iam ser mantidas na fachada principal as arcadas do pavimento térreo e ampliar os vãos do andar nobre. A cobertura e todas as paredes iam também ser também conservadas; a ornamentação arquitetural "se faria por acréscimos ou criações sobre elas"[230].

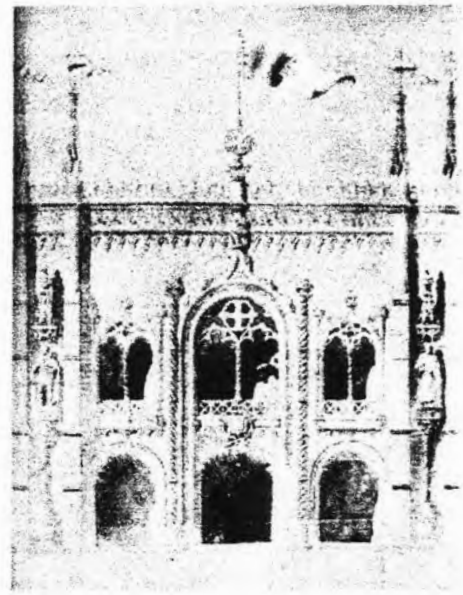
No entanto, foi impossível fazer o aproveitamento das fachadas, o que só foi verificado "ao serem atacadas as obras", e depois que "já iam bem avançadas a modelagem dos ornatos que deviam vesti-lo". Além disso, os desenhos e os dados necessários à montagem dos mostruários já haviam sido enviados às autoridades portuguesas, o que foi decisivo para que "fosse subordinada a um projeto de transformação uma construção que se fez quase inteiramente nova"[231].

Desta forma, só foi aproveitado o madeiramento da cobertura, tendo assim mesmo sido elevado em um metro para aumentar o pé direito do pavimento nobre, passando a corresponder realmente "a altura que falsamente se lhe atribuía pela impressão da fachada"[232].

Considerado "um dos mais belos Palácios da Exposição", "uma construção admirável, de estilo puro, talvez a mais artística da Exposição", possuía fachada principal dividida em três corpos. O central, medindo 20 m de largura e 15 m de altura até o coroamento, e delimitado por dois pares de contrafortes, abria-se em três arcadas em cada pavimento, sendo geminadas as do superior. As duas do centro possuíam um mesmo guarnecimento, "enquadrado em motivos arquitetônicos de puro manuelino", terminado em arco pleno encimado "pela esfera armilar do antigo reino, da qual nasce o mastro onde está hasteada a bandeira portuguesa". Nos extremos deste corpo, no intervalo de cada par de contrafortes, figuravam as estátuas de Dom João VI e Visconde de Cayrú – o regente do Reino e o seu ministro, que abriram ao comércio mundial os portos do Brasil. Essas estátuas eram apoiadas em "ricas mísulas" suportadas por colunas e resguardadas por "artísticos baldaquinos, de acordo com o estilo do edifício". Os ornamentos que constituíam o coroamento desse corpo eram "de belíssimo efeito e compostos todos sobre motivos existentes nos mais reputados monumentos manuelinos". Os corpos laterais

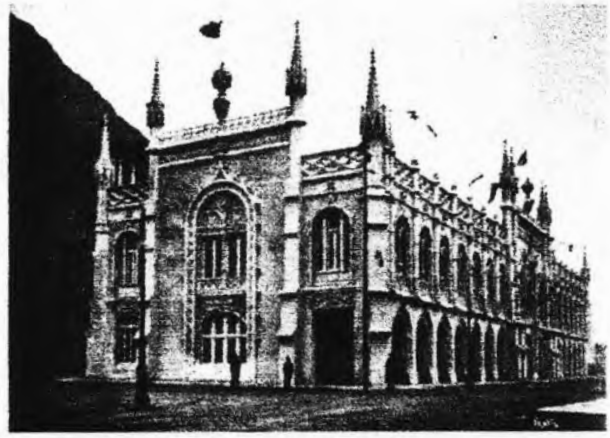
[230] CORREA, José Matoso Sampaio. Op. cit. p. 59.
[231] Ibid. p. 60.
[232] Ibid. p. 60.

possuíam 32 m de comprimento, com sete arcadas em cada pavimento. No superior, entre as arcadas, meias colunas sextavadas apoiavam-se em mísulas e se prolongavam, acima dos capitéis, suportando mastros de galhardetes.



Il. 88. Detalhe do pórtico do Palácio Manuelino. (SC)

A fachada posterior, voltada para a Urca, era bem menos elaborada que a principal, mas reproduzia as suas linhas dominantes. As laterais possuíam 20 m de largura e dividiam-se em três corpos divididos por contrafortes, sendo os laterais bastante estreitos. Reproduzem também variações dos mesmos motivos encontrados na fachada posterior.



Il. 89. Fachada lateral do Palácio Manuelino. (AM)

A planta era forma retangular, medindo 77 m de extensão por 20 m de largura. Em cada um dos dois pavimentos, apresentava uma galeria aberta em toda a extensão, com a largura de 3,5 m. Para essas galerias davam quatro grandes salas de 33 m de comprimento por 14 m de largura. No centro do edifício ficava a escada de acesso ao andar superior, saindo em um vestíbulo colocado entre as duas salas. No pavimento superior, o teto da galeria era abobadado, "dando-lhe uma feição extremamente feliz e agradável"; os tetos de cada sala se apoiavam sobre as paredes e sobre sete colunas de ferro, colocadas na linha central por ser muito largo o vão de parede a parede. Estes tetos eram constituídos por superfície plana horizontal terminando dos quatro lados em superfícies inclinadas, que se vem apoiar sobre as paredes e sobre a linha dos topos das colunas de ferro. Estas superfícies inclinadas eram abertas em caixilhos, contornando octógonos regulares de vidro, permitindo a passagem de luz. Estes vidros possuíam belíssimos desenhos, representando a cruz de Malta, o emblema da navegação, a esfera armilar, o emblema da conquista dos mundos.

No pavilhão manuelino foram expostos os produtos da Indústria Portuguesa; os produtos artísticos foram dispostos em edifício próximo, conhecido pelo nome de "Anexo Bellas Artes".

O Relatório de Sampaio Correa esclarece que "o estilo manuelino foi o escolhido para a vestimenta que deveria transformar a construção antiga no atual pavilhão", sendo sua preferência justificada por ser o estilo da "época venturosa dos grandes descobrimentos", nada mais apropriado para o Brasil homenagear à "Pátria Mãe"[233].

O *revival* da arquitetura da época do rei D. Manuel (1495-1521), sobretudo depois da obra do historiador Francisco Adolfo Varnhagem sobre o Mosteiro dos Jerônimos em Belém, obra publicada em 1842, significava para os portugueses a "resistência do naturalismo nacional contra o classicismo estrangeiro"[234].

Na época da Exposição Nacional, o estilo manuelino, ou mais precisamente o neomanuelino, não era novidade entre nós, apesar de praticamente só ter

---

[233] Ibid. p.59.
[234] Apud BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 44

aparecido relacionado a instituições portuguesas. Como afirma Pedro Dias,

> o Brasil não escapou ao surto neomanuelino. A evocação do tempo dos Descobrimentos e particularmente da época em que a armada de Pedro Álvares Cabral chegou a Porto Seguro, pareceu aos portugueses radicados no país irmão materializável no estilo que eles julgavam ser o dessa época recuada e que era também aquele em que se faziam quase todos os edifícios oficiais em Lisboa e nas outras importantes cidades e vilas de Portugal[235].

Ao mesmo tempo que relembrava e reafirmava a grandeza dos antigos colonizadores, a construção neste estilo

> renovava o prestígio da colônia portuguesa residente na cidade, substituindo o clichê do português opulento, laborioso e econômico, tradicional patrocinador de iniciativas beneficentes mas pouco ligado à cultura, por uma nova imagem progressista e moderna[236].

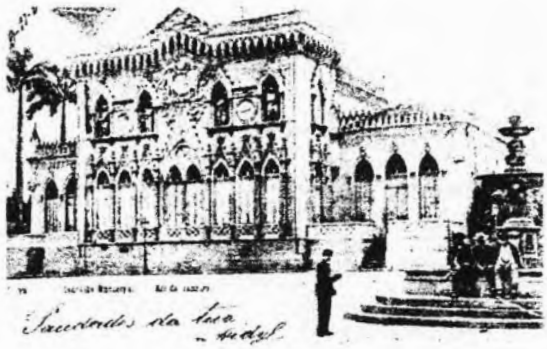
No Rio de Janeiro, o Real Gabinete Português de Leitura, inaugurado em 1888, projetado por Rafael da Silva Castro que, de acordo com instruções recebidas diretamente do Brasil, seguindo "o estilo do mosteiro hieronimita de Belém", é sem dúvida o mais eloqüente exemplo desta prática na cidade, não sendo, contudo, a única. Havia também o prédio que abrigava a escola São José, que se localizava onde hoje está o prédio da Câmara dos Vereadores, na Cinelândia, o Asilo do Campo de São Cristóvão, a Farmácia Bragantina, na Rua da Assembléia, além de algumas residências particulares[237]. Em outras cidades do Brasil, o Centro Português de Santos e o Gabinete Português de Leitura de Salvador são outros exemplares relevantes do estilo[238].

---

[235] DIAS, Pedro. Manuelino e neomanuelino. In: ANACLETO, Regina. Op. cit. p. 49.
[236] LEMOS, Eduardo. Apelo à colônia portuguesa. Apud BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 44.
[237] Ibid. p. 44-50.
[238] Maiores informações sobre estes prédios estão em *O Manuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. p.249-260.

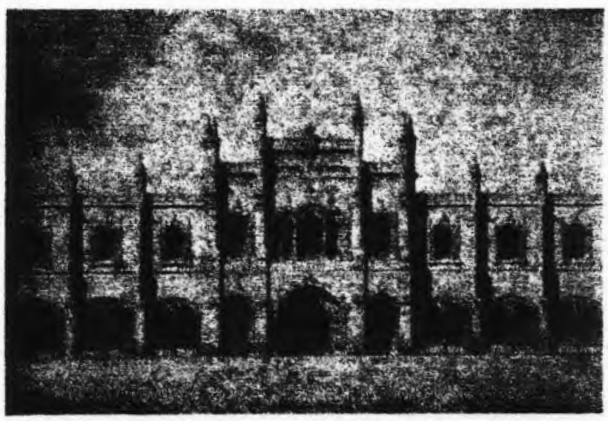


Il. 90. Real Gabinete Português de Leitura –RJ. (RA)



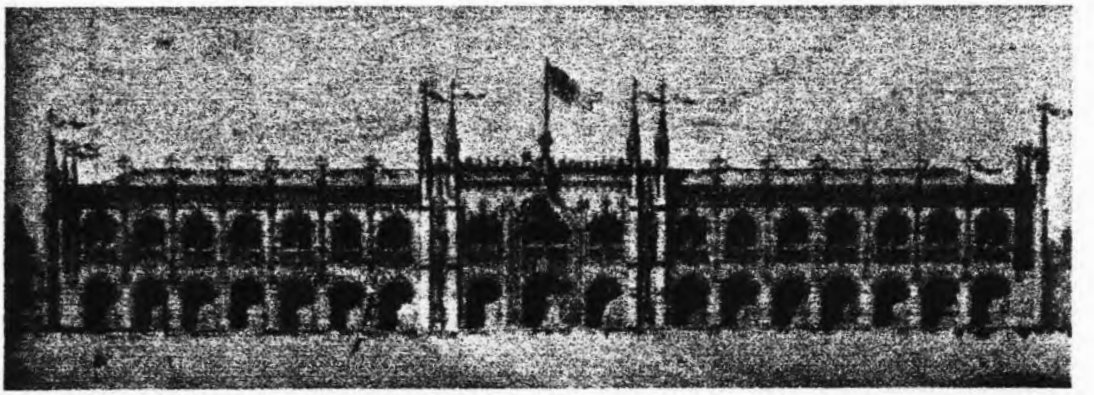
Il. 91. Antigo Colégio São José – RJ. (ST)

O Relatório de Sampaio Correa informa também que a composição das fachadas do Palácio Manuelino da Exposição, "mesmo da mais pobre", se fez, "no conjunto e nos detalhes, de acordo com documentos oferecidos pelos monumentos da época". De fato é possível reconhecer elementos de alguns exemplares do manuelino em Portugal, reproduzidos também em outros exemplares do neomanuelino no Brasil. Uma aproximação possível em termos de fachada seria com um dos corpos do Mosteiro dos Jerônimos que na sua horizontalidade, na seqüência de arcadas em dois pavimentos, no tratamento do corpo principal bem poderia ser considerado a fonte de inspiração para o nosso Palácio[239].



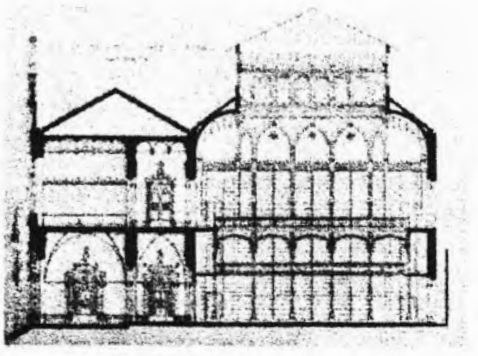
Il. 92. Fachada de um dos corpos do Mosteiro dos Jerônimos. (RA1)

[239] É possível admitir que a obra de Varnhagem tenha influenciado bastante a prática deste estilo em termos de composição e decoração, recebendo preferência na hora da escolha, como no caso do Real Gabinete de Leitura no Rio de Janeiro.



Il. 93. Desenho da fachada principal do Palácio Manuelino. (GO)

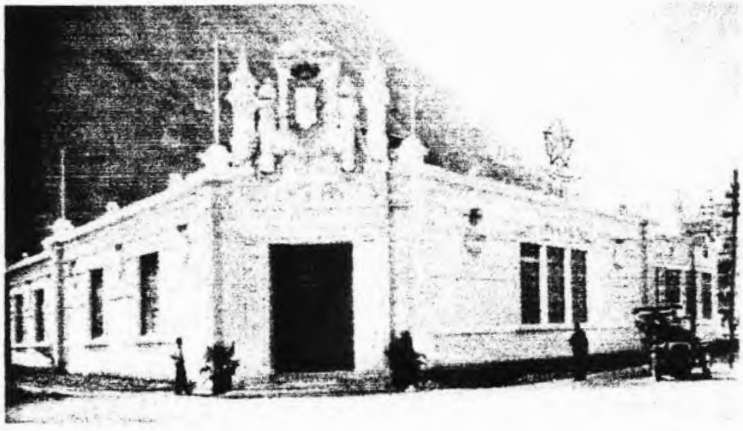
Outra questão importante a ser aqui colocada é a da ornamentação arquitetural do prédio. Como foi visto, pela descrição de Sampaio Correa, os ornatos foram modelados para depois serem aplicados ao edifício que seria aproveitado. Os termos usados - *vestimenta; ornatos que deviam vesti-lo* - são sintomáticos de um conceito usual na arquitetura historicista do ecletismo e especialmente no que se refere à arquitetura de exposições. Indicam uma forma peculiar de se lidar com um prédio. Neste caso tratava-se de uma adaptação, de um prédio desprovido de ornamentos ao qual se queria dar um caráter, mas o conceito era mais amplo que isto, sendo também aplicado no tratamento de prédios de estrutura moderna 'escondida' por ornamentos utilizando-se materiais tradicionais. O próprio Real Gabinete do Rio, mencionado acima, é um exemplo desta prática. Para ele foi proposto um "tipo de construção mista": atrás de uma monumental fachada em pedra de lioz, decorada com estátuas, abria-se um salão de estrutura metálica coberto por uma clarabóia de vidro[240].



Il. 94. Gabinete Português de Leitura - Corte longitudinal. (GDB)

[240] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 41.

Anexo "Bellas-Artes"

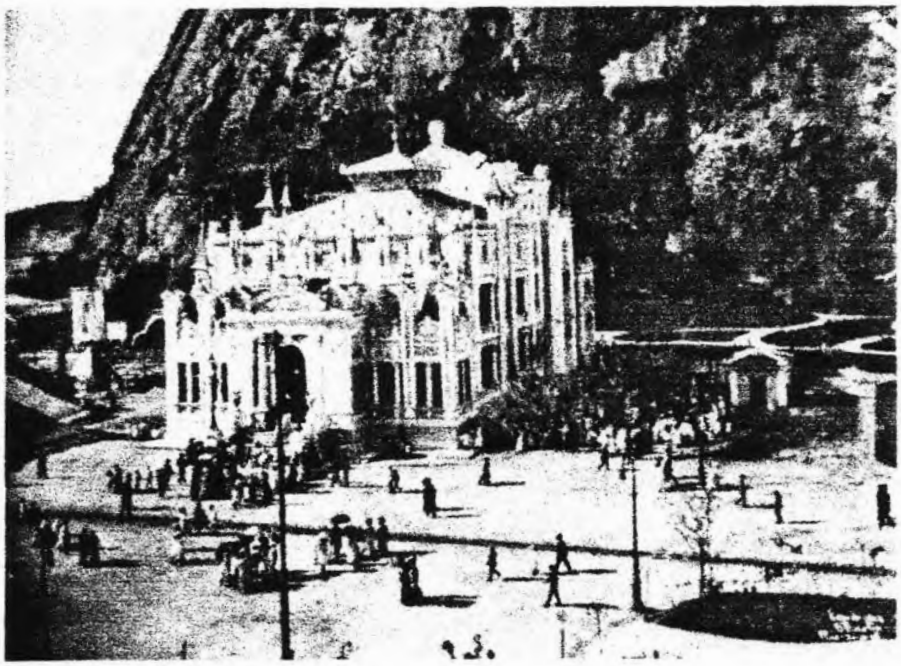


Il. 95. Pavilhão "Annexo Bellas-Artes". (AM)

O Pavilhão Manuelino acabou sendo considerado, apesar de suas dimensões, insuficiente para alojar a Seção Portuguesa. O governo de Portugal mandou então construir um edifício anexo, "sem grandes ostentações arquiteturais", destinado à exposição das Belas Artes. Era composto de três corpos ligados entre si, cada um recuado em relação ao anterior. As duas fachadas aparentes do corpo mais avançado tinham sua quina chanfrada onde se localizava o pórtico de entrada encimado pelo nome do pavilhão e, mais acima, o escudo português cercado por decoração exuberante. Além do pórtico, os outros vãos do prédio eram janelas retangulares. No corpo mais avançado e no mais recuado havia uma só janela em cada fachada, encimada pela legenda 'Annexo' e ladeada por dois relevos representando dois escudos. Na direção da janela do corpo avançado, acima da platibanda, o símbolo da República brasileira e os dizeres 'Salve Brazil', em decoração vazada, se destacavam. No corpo intermediário, cinco janelas seguidas rasgavam inteiramente a empena. A cobertura do corpo mais avançado possuía um lanternim de forma quadrada. Os telhados, de águas não muito inclinadas, eram escondidos pela platibanda, não sendo visíveis na fachada.

Neste pavilhão foram instalados os quadros, esculturas e mais objetos da seção portuguesa de Belas Artes, "destinada a grande sucesso". Foi ele decorado por Jorge Colaço "que transformou-o em um paraíso, onde a arte se alia à riqueza, um conjunto maravilhoso e magnificente. Com os quadros, estatuetas e mais objetos artísticos e lindas plantas, Colaço fez maravilhas naqueles três salões".

Teatro João Caetano



Il. 96. Teatro João Caetano. (AM)

O Teatro da Exposição, construído especialmente para o evento, ocupava uma área de 870 m^2, tendo capacidade para 800 pessoas. Foi projetado pelo arquiteto Francisco Isidro Monteiro e construído em madeira revestida de estuque. "O Theatro João Caetano é de construção moderna, faz lembrar o sumptuoso Theatro Municipal".

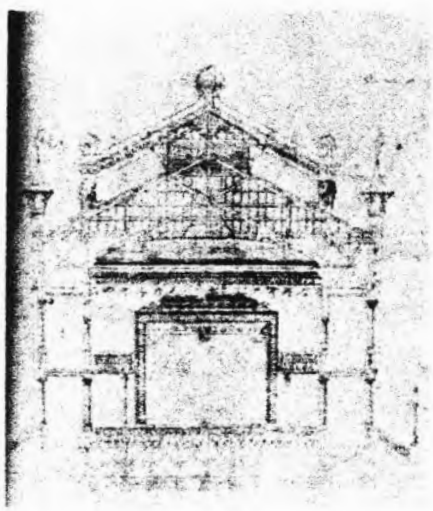
O teatro, que foi considerado "bastante vasto e de aspecto muito agradável, perfeitamente delineado, prático e confortável", era dividido em quatro corpos subseqüentes, que bem podem ser observados no corte longitudinal. O primeiro corpo, mais baixo, abrigava o vestíbulo: sua fachada, com uma extensão de 23 m, se dividia em cinco corpos.

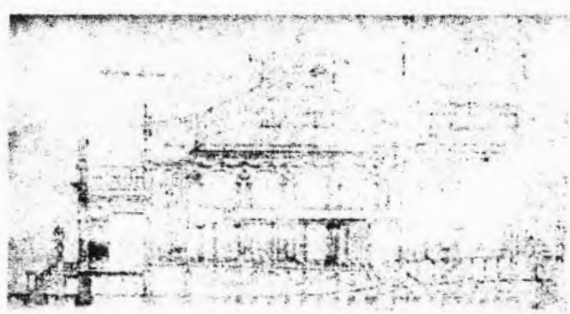
O central, avançado 2 m em relação aos outros, possuía dois pedestais ladeando a escada reta, apoiando altos candelabros. Era este corpo dominado por

uma grande porta terminada em arco pleno, ladeada por colunas decoradas no terço inferior e capitéis compósitos, encimada por uma cornija e esta por um frontão em arco abatido, com tímpano decorado em relevo representando atributos do teatro. Um grupo alegórico de três figuras de tamanho pouco maior que o natural, completava a decoração deste corpo da fachada.

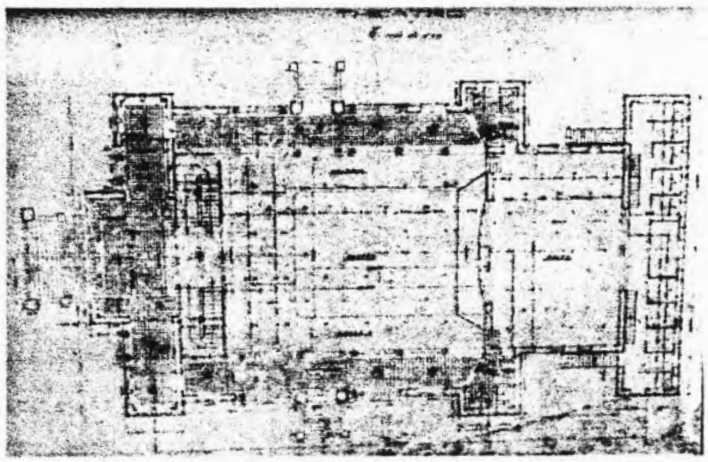
Os corpos ladeando o central possuíam, cada um, um vão ornado por um par de colunas, com guarda-corpo e platibanda (que na verdade era o guarda-corpo de uma varanda no pavimento superior), em balaustrada, tendo entre o vão e a platibanda um painel com relevos.

Os da extremidade possuíam, cada um, um par de janelas de acentuada verticalidade, divididas por uma pilastra, tendo também o guarda-corpo em balaustrada. Acima das janelas, um painel decorado com uma guirlanda e, sobre este, um frontão semicircular em volutas com uma concha no centro e tímpano decorado em relevo. Estes corpos eram cobertos por uma cobertura piramidal, encimado por um lanternim e este por uma flecha que arremata a cobertura. A divisão entre os corpos laterais era feita por uma pilastra que se elevava acima da platibanda e era arrematada por quatro pequenos frontões, um em cada face. Estas mesmas pilastras arrematavam as extremidades do prédio e se repetiam nas fachadas laterais, separando os diversos corpos.

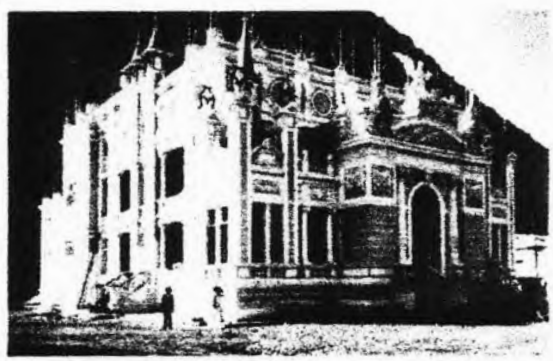




Il. 97 e Il. 98. Cortes transversal e longitudinal do Teatro João Caetano. (SC)



Il. 99. Planta baixa do Teatro João Caetano. (SC)



Il. 100. Aspecto do Teatro João Caetano. (AM)

Em um plano afastado 10 m da frente da escadaria principal, destacava-se acima das obras já descritas, a parte mais alta da parede anterior da sala de espetáculos. Tratava-se de uma empena dividida por seis consolos duplos, tendo entre eles o guarnecimento de venezianas ventiladoras, sendo as centrais circulares e retangulares as dos cantos. Corria na parte superior desta fachada uma cimalha interrompida por elementos que sustentavam mastros de galhardetes. Este corpo era coberto por um telhado em quatro águas, encimado por lanterna quadrada, aberta com venezianas em forma de círculos, três em cada face.

Em um plano bem mais afastado vinha a elevação referente à caixa do palco; esta era triangular, tendo nos vértices laterais duas rocalhas e no central um

mascarão. O quarto e último corpo, que abrigava os camarins era mais baixo, com altura equivalente ao primeiro.

A divisão das fachadas laterais se fazia de acordo com os diferentes corpos do teatro, sendo que estas guardavam o mesmo estilo da fachada principal, só que bem mais simplificado.

A escada externa principal dava acesso a um vestíbulo diante do qual se abria o arco que dava ingresso à platéia, e de onde partiam as escadas que, de um e de outro lado, levavam aos camarotes e às galerias. Os camarotes eram 19, incluindo o presidencial, e a platéia possuía 520 cadeiras. O palco foi criteriosamente proporcionado, bem como "distribuídas com felicidade" as dependências da caixa. Em cada uma das fachadas laterais havia uma porta cujo acesso se fazia também por uma escada de cimento que vencia o embasamento do prédio e que dava para as galerias abertas que ladeavam a platéia.

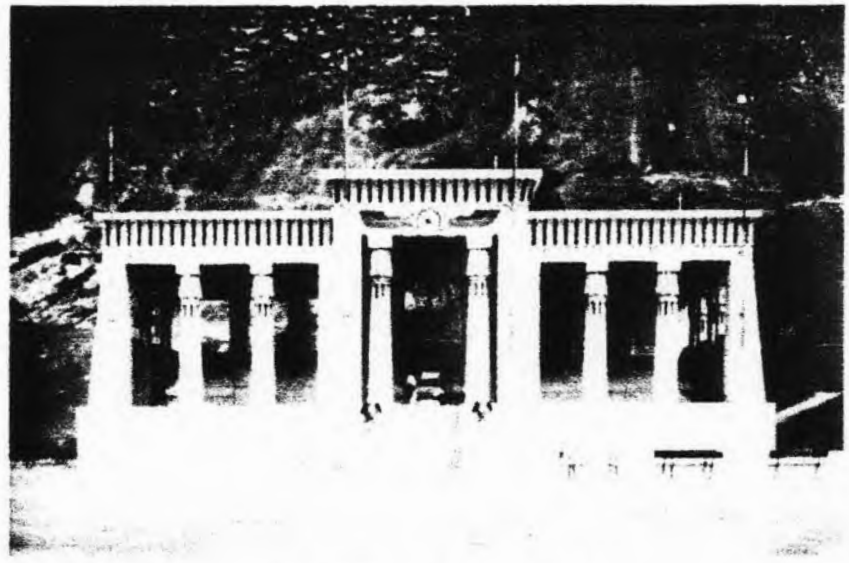
A decoração interna foi feita por Raul Pederneira, Maurício Jobim, Calixto Cordeiro, Luiz Peixoto e A. Lucas, em tons de verde, com colunatas de capitéis dourados. O Guia elogia a decoração interna creditando-a apenas a Pederneiras: "a ornamentação interior é primorosa, é feliz, é original e só poderia ter sido executada pela fantasia audaz e pelos requintados nervos de Raul Pederneiras"[241].

Inserido na questão da tipologia o teatro deveria, no espírito da *architecture parlante*, ser reconhecido por qualquer um como um teatro. No capítulo que Pevsner dedica aos teatros em *A history of buildings types*, ele cita K. F. Schinkel, autor do Teatro Nacional de Berlin, que escrevera: "O caráter de um prédio deve ser perfeitamente expresso em seu exterior e um teatro pode ser visto apenas como um teatro"[242]. Parece que o João Caetano possuía, de fato, este caráter. Impressiona o fato de um teatro tão grande, com uma capacidade considerável de espectadores, e com uma aparência tão adequada, ter sido todo construído em madeira e estuque.

---

[241] O relatório de Sampaio Correa diz que toda a ornamentação pintural interna foi projetada e executada por Raul Pederneiras.
[242] PEVSNER, Nikolaus. Op. cit. p.84.

Pavilhão Egípcio



Il. 101. Coreto Egípcio. (MC)

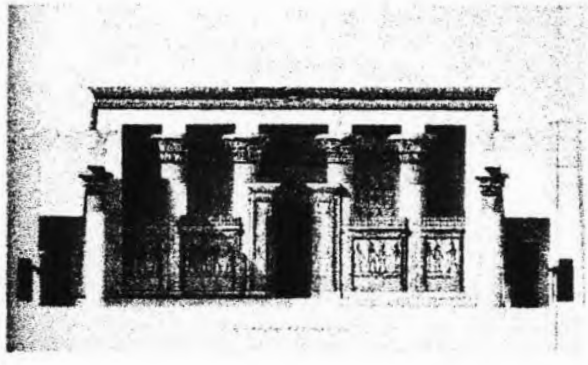
O Pavilhão da Música, "de estilo egípcio e de belo aspecto decorativo", foi projetado por Jorge Lossio. Esse pavilhão, "que lembra as construções egípcias", tinha a fachada principal dividida em três corpos, sendo o central mais alto e um tanto ressaltado, destacado pela escadaria ladeada por muros baixos apoiando duas esfinges, pelo par de colunas formando o pórtico e pela cimalha que corria mais elevada que nas laterais. Os corpos laterais possuíam também, cada um, duas colunas dividindo-os em três vãos. As fachadas laterais possuíam o mesmo aspecto, mas seus vãos eram fechados a meia altura por um muro interrompido nos fustes das colunas. Este muro também existia na fachada posterior que, tinha no lugar das colunas, pilares de base quadrada com os vértices chanfrados. As colunas obedeciam ao tipo "das de feixe do templo de Luxor". O entablamento escondia por completo as obras de cobertura, permitindo a impressão de cobertura chata, "impostas pela exigência do estilo"[243]. Frisos ornados com hieróglifos, figuras egípcias e o símbolo do Deus Sol completavam a decoração externa.

[243] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit. p. 46.

O pavilhão foi construído em madeira revestida de estuque sendo as obras de embasamento e de sustentação da arquibancada em alvenaria de tijolo. A ornamentação pictórica, interna e externa, foi obra de Benedito Calixto em estilo egípcio. Este pavilhão foi também demolido logo após a Exposição.

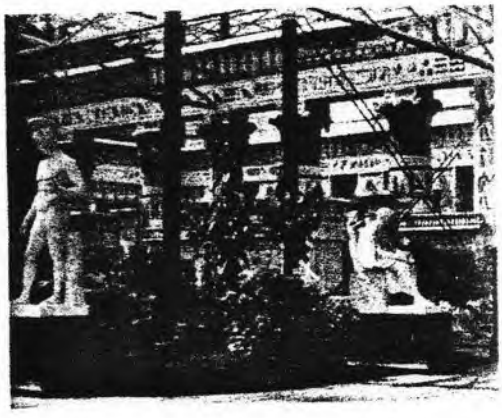
O Ecletismo da segunda metade do século XIX se alimentou de referências históricas as mais variadas e o fascínio pelo Egito também faz parte do encanto pelo exotismo que predominou na arquitetura deste momento. As longas viagens, a partir da segunda metade do século XVIII e sobretudo no século XIX, tornam-se mais fáceis e a expedição ao Egito vai ser um novo polo de atração. Historiadores, arqueólogos, chamados então em francês de "antiquaires", artistas e amadores passaram a ter a possibilidade de visitar aquilo que conheciam superficialmente e somente através de livros. O papel dos arquitetos na arqueologia foi relevante e esta exerceu sobre eles uma verdadeira fascinação; foram eles que fizeram o levantamento dos monumentos importantes e os envios de Roma estão cheios de referências não só à Itália e Grécia, mas também à Síria, Turquia e Egito.

O desenho de Jean-Nicolas Huyot e Louis-Hippolyte Lebas é um exemplo deste tipo de registro. Data da viagem de Huyot ao Egito, empreendida com o Conde de Forbin, diretor dos Museus Reais, em 1817-1818, e retrata um monumento do sítio de Kalabcheh, na Núbia, que possui composição e elementos que em muito vão lembrar o nosso Pavilhão Egípcio.



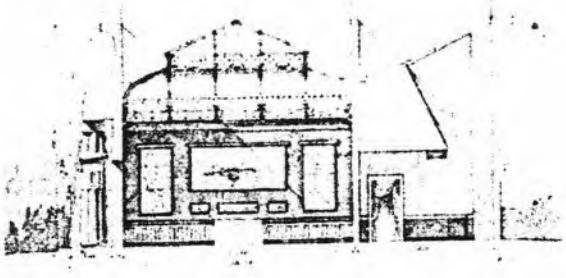
Il. 102. Desenho de monumento egípcio por Huyot e Lebas. (AJ)

O fascínio pelo Egito também vai ser uma constante na arquitetura das exposições. Basta lembrar do templo egípcio dentro do Palácio de Cristal de Paxton, do Pavilhão da Companhia de Suez, na exposição parisiense de 1889, no qual a fachada reproduzia um templo egípcio, inspirada na fachada do Templo de Radasieh situado perto de Edfou (il). Nestes dois exemplos, fica patente a questão do contraste entre arquitetura 'moderna' e tradição historicista. No Palácio de Cristal reconstruído, a busca do intercâmbio entre culturas, leva uma reconstituição de templos egípcios, feitos por Layard, para o seu interior. No Pavilhão de Suez verificamos, através de um corte, que a fachada "egípcia" escondia uma estrutura nada egípcia.



Il. 103. Palácio de Cristal – Sydenham 1855. (LA)

Il. 104. Pavilhão de Suez – Paris 1889. (CM)



No Brasil, além das demais influências, o fascínio de Pedro II pelo Egito também serviu para aproximar-nos, em certa medida, desta cultura tão longínqua e misteriosa.

Pavilhão da Fábrica Bangu



Il. 105. Pavilhão da Fábrica Bangu. (MC)

O Pavilhão "desta importante fábrica de tecidos do Distrito Federal", foi descrito como "um dos melhores da exposição, (...) uma pequena mesquita mourisca, com as suas cúpulas brilhando sob a ação do sol, e tendo nas flechas pequenas bandeirolas de cores vivas".

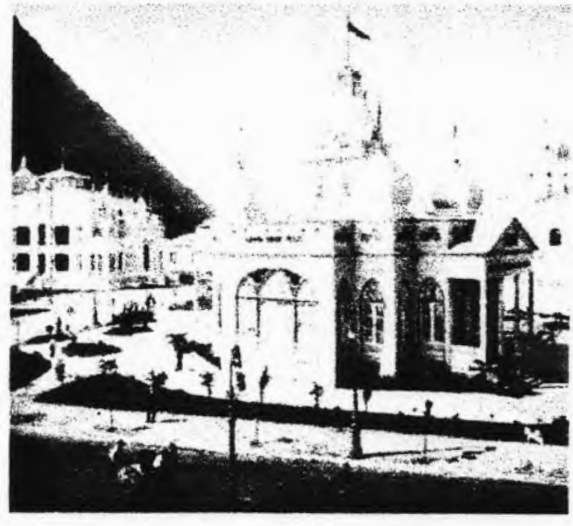
O autor do projeto foi José Villas Boas, diretor técnico da fábrica, e da decoração Martinho Dumiense, antigo aluno da Escola de Belas Artes e desenhista da fábrica. O Pavilhão foi todo construído "pelo pessoal da fábrica": o serviço de construção foi feito por seus operários, dirigido por mestres seus, "desde o aparelhamento da madeira até os últimos retoques do edifício".

O pavilhão tinha planta centrada, em forma de cruz grega, com quatro corpos salientes localizados nos ângulos retos formados pelas pernas da cruz, cobertos por

cúpulas. Eram duas as fachadas principais, diametralmente opostas, acentuadas cada uma por um pórtico sustentado por quatro colunas, tendo sobre o entablamento um frontão triangular com tímpano decorado em relevo e o nome da fábrica. Uma escadaria de poucos degraus, tomando toda a largura do pórtico, dava acesso ao peristilo. Na empena três altas portas arrematadas também por frontões triangulares.

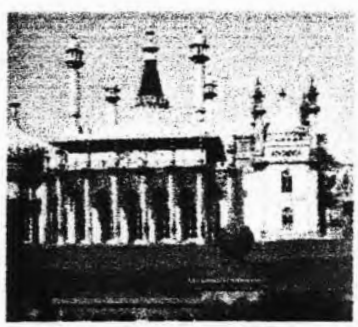
As fachadas laterais possuíam um grande janelão dividido em três partes por mainéis, formando arcos ogivais. As demais janelas, abertas nos corpos salientes e nas laterais dos corpos principais, eram também todas terminadas por arcos ogivais, com guarda corpo em balaustrada. Numa larga cimalha que contornava todo o prédio, interrompida pela cobertura dos dois pórticos, liam-se inscrições. No centro do pavilhão, um torreão se elevava acima das quatro cúpulas que o contornavam. Era aberto por janelas e possuía cobertura piramidal encimada por elemento decorativo em metal vazado que sustentava o mastro de um galhardete. De sobre as abobadas igualmente saiam mastros de galhardetes.

Na parte interna havia um só salão, sendo as paredes e o teto revestido de tecido. Os produtos eram expostos em vitrines "simples e elegantes, também confeccionados por marceneiros da fábrica". Este Pavilhão foi demolido em 1909.



Il. 106. Vista do Pavilhão da Fábrica Bangu tendo o fundo o Teatro João Caetano. (AM)

O gosto pelos estilos exóticos do Oriente predominou na arquitetura do ecletismo, como já se disse quando se tratava do Pavilhão Egípcio. Na maior parte das vezes, sem a pureza que o tipo de construção possuía em seu local de origem, as composições estavam sujeitas a reinterpretações licenciosas que misturavam diversas culturas em clima de "mil e uma noites". Basta lembrar a romântica combinação do gótico com o misterioso Oriente criada por John Nash para o Pavilhão Real em Brighton. No Rio de Janeiro, o famoso Pavilhão Mourisco[244], na Praia de Botafogo, de estilo tipicamente neo-persa, nada tendo de mourisco, como vulgar e erradamente foi denominado[245], e o edifício conhecido como Café Mourisco[246], projeto de Morales de los Rios para a Avenida Central, bem como o Instituto de Manguinhos, obra do arquiteto Morais Jardim, são bons exemplos desta prática. Em outros prédios, a prática de diferentes estilo estava também em seu interior, como é o exemplo do Palácio do Catete, que tem seu Salão Mourisco no seu andar nobre e do Restaurante Assírio instalado no interior do Teatro Municipal.



Il. 107. Pavilhão de John Nash em Brighton. (FL)



Il. 108. Pavilhão Mourisco. (CJD)

No caso do Pavilhão da Fábrica Bangu, descrita acima como "uma pequena mesquita mourisca, com as suas cúpulas brilhando sobre a ação do sol", é interessante notar a conjugação que foi feita destas cúpulas de inspiração oriental com os rígidos pórticos de frontão triangular, com janelas de arco ogival e com o torreão de linhas européias, numa mistura bem pouco ortodoxa.

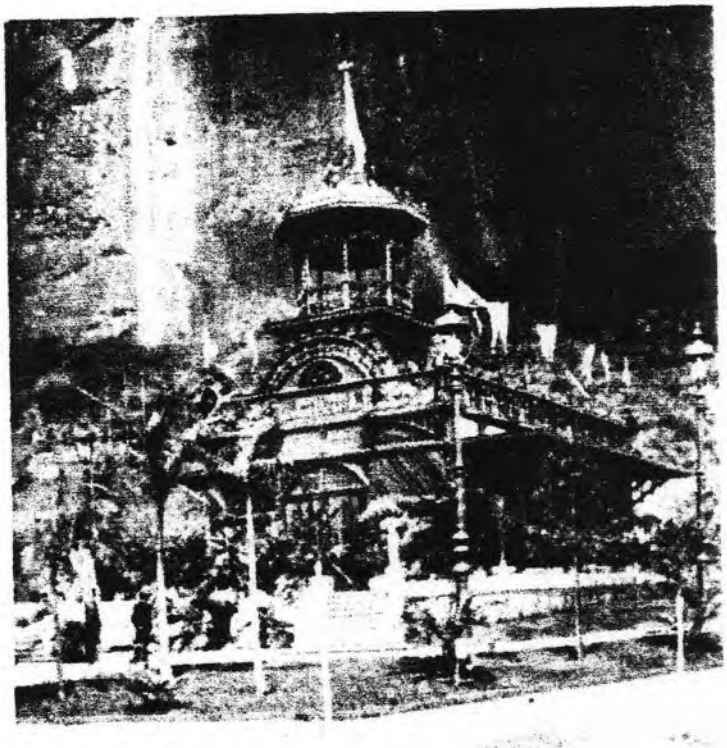
---

[244] DUNLOP, C. J. *Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Antigo, 1963. Vol. 1 p. 121. Informa-nos Dunlop: projetado pelo arquiteto Burnier, foi construído pela municipalidade, no governo de Preira Passos; destinado a "music hall", jamais passou de um simples bar-restaurante.

[245] Segundo Adolfo Morales de los Rios apud DUNLOP, C. J. Op. cit. vol. 1, p. 121.

[246] SANTOS, Paulo. Op. cit. p. 80. Segundo Paulo Santos "com mistura de estilo, era arábico-persa, chamado de mourisco".

Pavilhão da Inspetoria de Matas e Jardins

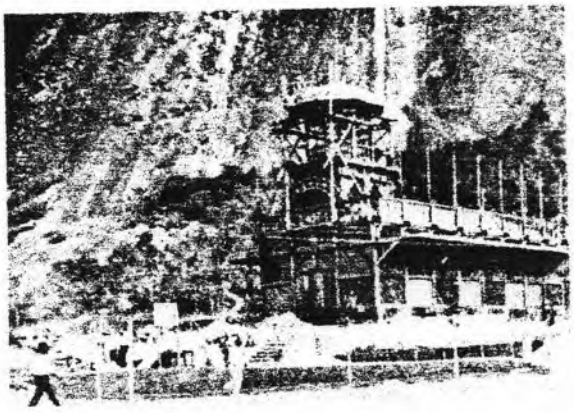


Il. 109. Pavilhão da Inspetoria de Matas e Jardins. (MC)

Este pavilhão foi desenhado pelo Sr. Archimedes Silva e ocupava o centro de um tabuleiro ajardinado, na Praça Brasil. Considerado "imponente, mas simples", era todo em madeira, "artisticamente trabalhado em guarabu e peroba, empregadas em tábuas alternadas, de modo a dar a impressão do contraste das cores das duas madeiras". O emprego das tábuas era elaborado, "as tábuas formando um elegante e harmonioso desenho, que dá àquele um agradável aspecto". O trabalho de carpintaria e marcenaria do pavilhão foi feito pela casa Auler, "que se esmerou nesse serviço".

Além dessa disposição das tábuas, a construção apresentava "uma caprichosa decoração em madeira recortada e forrada". Sobre o pavilhão retangular, com 8 m de largura por 16 m de altura, se elevava um torreão quadrado, feito no mesmo desenho de tábuas alternadas e sobre o qual se erigia uma cobertura de forma octogonal, apoiada

em oito colunetas. Circulando o edifício, um varandim desenhado em cruzetas e ornamentado de pequenas bolas no correr da balaustrada, elementos que constituíam o motivo principal da ornamentação, e que, "apesar de simples como desenho, eram de um efeito feliz no conjunto". À frente do torreão, encimando a cobertura, havia um frontão de madeira recortada em três arcos superpostos, ligados por pequenas travessas. Na fotografia da construção do pavilhão percebe-se ainda mais claramente a estrutura de madeira do prédio.



Il. 110. Pavilhão da Inspetoria durante sua construção. (RK)

Davam acesso ao interior do pavimento, que tinha 5 m de pé direito, três portas: uma central, de arco, no mesmo estilo de toda a construção, e duas outras laterais, retangulares, ao fim do edifício. Logo à entrada da porta central encontrava-se uma escada de madeira, em cinco lances, por onde se subia ao torreão. A iluminação interior era feita por 16 vãos envidraçados, de vidraças móveis, localizados na altura da cimalha, oito de cada lado e duas ao fundo, e por mais quatro olhos-de-boi de cada lado, abaixo dos vãos envidraçados. A disposição destas aberturas, combinada com a posição dos telhado exteriores ou alpendres, fazia com que "as claridades fortes não castigassem o interior, fazendo-se, além disso, um perfeito arejamento". Na parte posterior havia uma estufa "em forma de meia laranja" sobre a fachada do edifício, feita igualmente em madeira e no mesmo estilo.

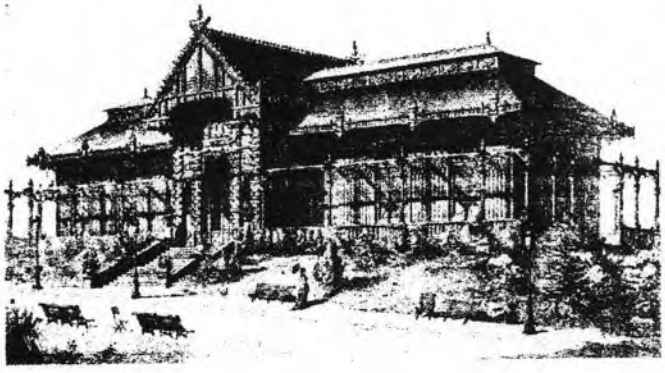
O Pavilhão expunha artefatos de caça e pesca, exemplares da fauna marítima do Rio de Janeiro, espécies de plantas utilizadas para arborização e ajardinamento, etc. No fundo do pavilhão ficava um viveiro para pássaros, de ferro e zinco,

com quatro metros de altura e área de um 1,5 m x 3 m, tendo a forma de um quiosque chinês.

Dentro da questão da tipologia, parece apropriado o estilo deste pavilhão que 'fala' das matas e jardins. Materiais emprestados da natureza, formas que 'reproduzem' as dela, ambiente arejado e iluminado. Um toque pitoresco. Espírito semelhante pode ser visto no *chalet* dos guardas florestais da Exposição parisiense de 1878, que ficava no Parque do *Trocadéro*, todo em madeira, ou ainda no Pavilhão da Administração das Florestas da França, na mesma exposição e no mesmo parque. Este, apesar de mais 'sofisticado' e menos 'integrado' à natureza, é igualmente "falante".

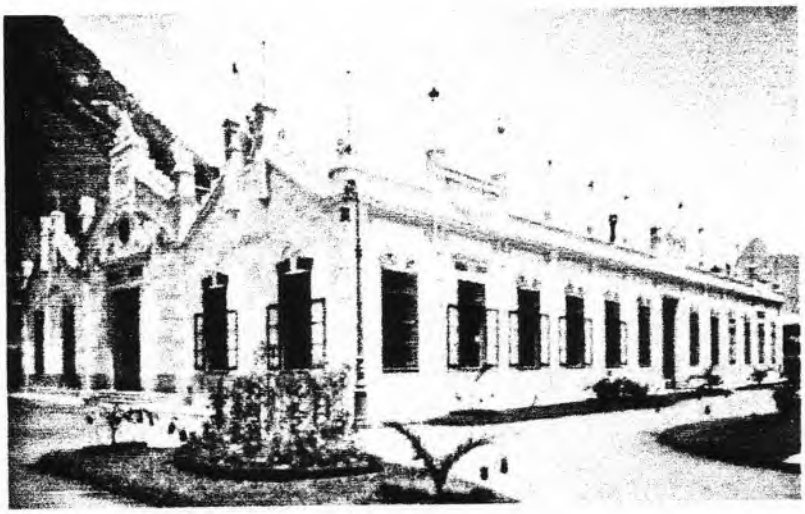


Il. 111. Chalet dos Guardas Florestais no Parque do Trocadéro – Paris 1878. (CD)



Il. 112. Pavilhão da Administração das Florestas da França no Parque do Trocadéro – Paris 1878. (CD)

Pavilhão das Máquinas



Il. 113. Pavilhão das Máquinas. (MC)

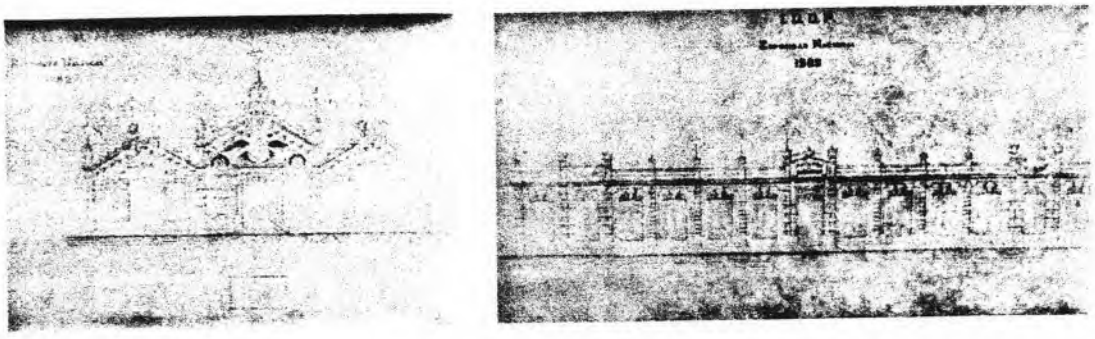
O Pavilhão das Máquinas era um prédio de planta retangular medindo 30 m x 50 m, formando um grande salão. Paralelas à maior dimensão e espaçadas de 10 m, duas ordens de pilares ajudavam a suportar a cobertura, constituída por três ordens de tesouras, sendo as cumeeiras das centrais mais alta 2 m que as das laterais[247].

As fachadas menores, com 30 m de extensão, dividiam-se em três corpos de igual largura, cujas empenas eram bem acentuadas pela disposição adotada na cobertura do pavilhão. No corpo central havia uma única abertura – um vão de porta retangular com 3 m de largura encimada por óculo entre atributos da Indústria. Em cada um dos corpos laterais abriam-se duas janelas.

Cada uma das fachadas maiores rasga-se em 13 vãos. Dentre estes, o da porta ao centro, e o segundo e o penúltimo, abrem-se em corpos estreitos que se elevam acima da platibanda, que neles se interrompe e que evitam a monotonia da repetição por 13 vezes dos mesmos motivos. São idênticos os dez vãos restantes. As pilastras que se revelam entre eles, e bem assim as que debruam os cantos da fachada e os três corpos

[247] 11 m e 9 m respectivamente.

acima referidos, prolongam-se todas em ressaltos na platibanda, coroados de ornatos, onde se embebem mastros de galhardetes.



Il. 114 e Il. 115. Projeto para o Pavilhão das Máquinas – fachadas principal e lateral. (SC)

Neste pavilhão os maquinismos estavam simetricamente dispostos, formando quatro alas. Podiam ser vistas nele várias máquinas norte-americanas para fabricação de calçados; exemplares das máquinas da Fundição Indígena, máquina de beneficiar café e arroz e muitas outras. "Todas as máquinas serão postas em movimento para que se possa observar o modo de funcionar de cada uma"[248].

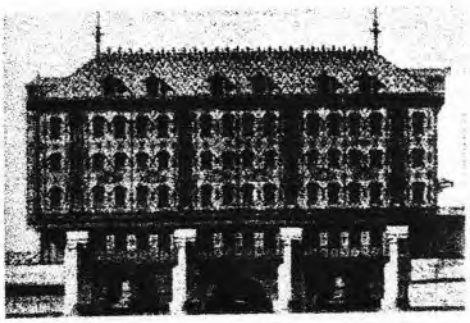
As Galerias das Máquinas, assim como já vimos que acontecia com os Palácios da Indústria são, de um modo geral, dentro do contexto das Exposição Universais, os pavilhões onde os avanços da indústria eram mais buscados e demonstrados. Se a Galeria das Máquinas de 1855 não possuía um vão assim tão impressionante, ela foi "ponto de partida daquela sucessão de *halles de machines* que deram impulso às mais audaciosas soluções do problema da cobertura"[249] e que chegaria a um ponto culminante com a da Galeria da Exposição de 1889, depois de passar pela enorme galeria circular de Kranz e Eiffel para a exposição de 1867, e pelas duas grandes galerias construídas por De Dion em 1878. As dimensões da Galeria de 1889 superavam tudo que já se havia construído, com um vão de 115 m e um comprimento de 420 m, tendo as paredes laterais formadas por grandes superfícies de vidro, onde a unidade criada entre edifício e espaço exterior demonstrava um novo conceito de ausência de limites, bem de acordo com o espírito das máquinas ali expostas[250].

---

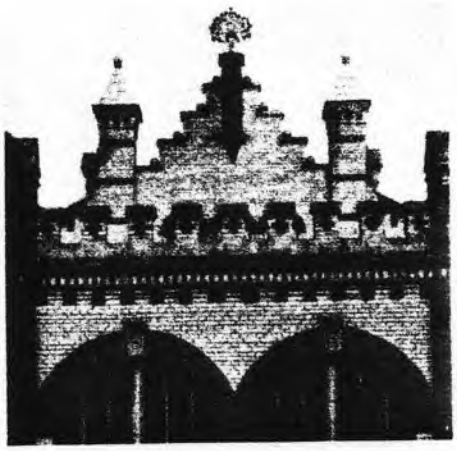
[248] RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. p. 147.
[249] GIEDION. Sigfrido. Op. cit. p. 264.
[250] Ibid. p. 278. Segundo a idéia de Giedion.

Impossível perceber qualquer tentativa neste sentido no pavilhão da exposição carioca. Pelo contrário, o vão de 30 m é dividido em três vãos menores para facilitar a estruturação da cobertura convencional, destituído de qualquer ousadia.

A tendência que se verifica neste pavilhão é, por outro lado, historicista de caráter medievalista, tendência esta que se manifestou também na arquitetura industrial. Pevsner, ao falar do historicismo nas construções industriais[251], cita a *Templeton Carpet Factory* em Glasgow, onde o medievalismo de inspiração italiana oferece ameias e torres que lembram as fortificações que a nobreza erigia como residência na alta Idade Média. Os efeitos conseguidos no Pavilhão das Máquinas com a aplicação dos tijolos coloridos e dos relevos recortados fazem recordar também outros edifícios industriais como o da *Usine de la Chocolaterie Menier*[252] e o da *Brasserie Feldschösschen*, sendo que os frontões escalonados deste último vão lembrar em muito os que aparecem na fachada menor do pavilhão.



Il. 116. Fábrica de Chocolate Menier. (FL)



Il. 117. Detalhe de frontão no prédio da *Brasserie Feldschösscen*. (FL)

[251] PEVSNER, Nikolaus. Op. cit. p. 284-286. O autor dedica um capítulo de *seu A history of building types* às fábricas e indústrias.

[252] A construção deste prédio trouxe da época medieval a estrutura diagonal de contraventamento explorado como padrão decorativo.

Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura



Il. 118. Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura. (MC)

Este "esbelto" pavilhão "obedece ao estilo renascença" e foi construído pelo "Dr. Souza Reis, secretário da Sociedade". Possuía a forma octogonal, com corpos salientes em quatro das faces. A entrada principal se fazia por uma escadaria que, numa das faces reentrantes dava acesso a uma varanda em balaustrada, acompanhando o motivo do guarda corpo de escada, localizada no segundo pavimento. Uma ampla porta terminada em arco pleno, ladeada por portal constituído de duas colunas sustentando um entablâmento e, sobre ele, um frontão de arco abatido, dava acesso ao interior do pavilhão. Nas fachadas avançadas havia uma porta no primeiro pavimento e uma janela no segundo, ambas em arco pleno, sendo que o guarnecimento da janela reproduzia o portal da entrada principal. Estas fachadas eram arrematadas nas extremidades por pilastras no primeiro pavimento que sustentavam colunas no segundo e eram encimadas por um frontão triangular, acima da cornija que contornava todo o edifício.

Na parte superior do prédio havia um vasto terraço com guarda corpo em balaustrada, tendo ao centro um torreão octogonal[253] aberto em cada face por uma janela em arco pleno encimada por um óculo. Encimava o torreão uma cúpula em gomos, com quatro pequenas aberturas em forma de óculo. Sobre a cúpula havia uma estátua representando Ceres, a deusa da agricultura. O prédio atingia uma altura de 30 m, ocupando uma área útil, somados os três pavimentos, de 660 m^2. No pavimento inferior o edifício possuía um salão central de forma octogonal e quatro salas pequenas[254]. No segundo pavimento a distribuição era a mesma.

Temos poucas informações a respeito da execução do prédio. Sabe-se que "sua construção principiou na segunda quinzena do mês de fevereiro" e que a construção era "de cimento armado como acontece com todas as demais". Em relação a esta afirmação cabe uma dúvida, já que outros prédios, como foi visto, eram de madeira e estuque ou de alvenaria.



Il. 119. Projeto para o Pavilhão da Sociedade Nacional de Agricultura – Fachada principal. (AL)

O prédio, em estilo considerado "renascença", provavelmente por sua planta centrada, suas fachadas terminadas em frontão triangular, e sua cúpula octogonal sobre tambor aberto em óculos, era um dos mais sóbrios e discretos no espaço da Exposição.

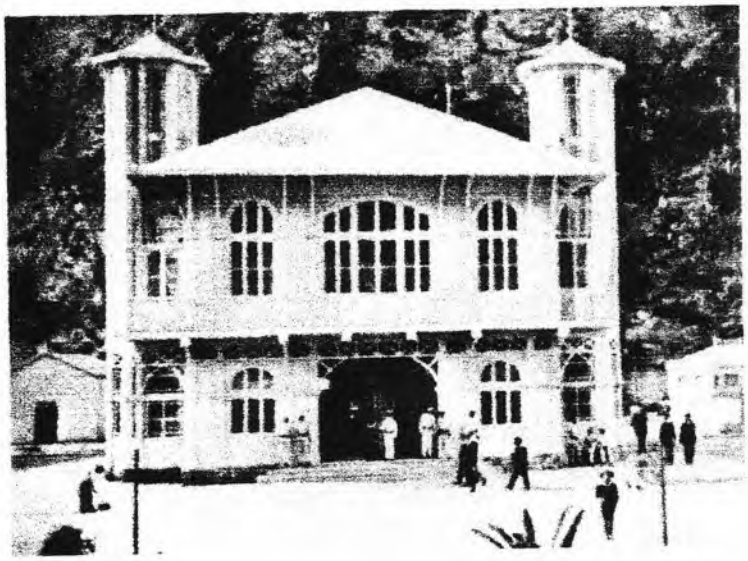
Perto do pavilhão existia um belo jardim no centro do qual foi levantado um caramanchão rústico de "telhado achinezado", e que se destinava "a conter os mais variados e raros especimens de orquídeas".

---

[253] O torreão possuía uma área de cerca de 60 m^2 e era utilizado como biblioteca.

[254] Duas das quais eram aproveitáveis; as outras eram destinadas uma a aparelhos sanitários e a outra como caixa da escada interna.

Pavilhão do Corpo de Bombeiros

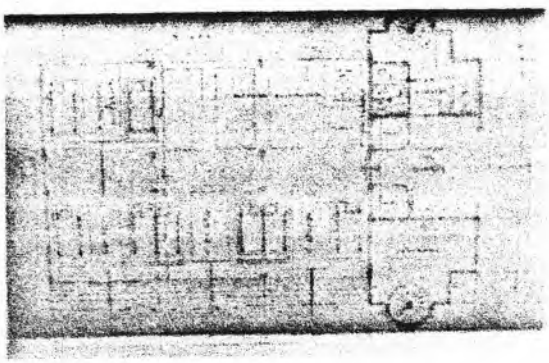


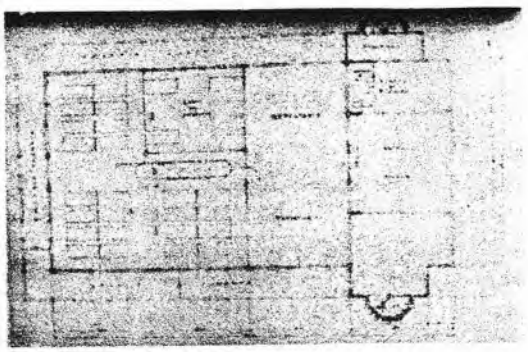
Il. 120. Pavilhão do Corpo de Bombeiros. (AM)

Este pavilhão teve sua construção resolvida posteriormente e não se achava contemplado no orçamento geral da Exposição, mas apesar disso "a Comissão acolheu favoravelmente o pedido da gloriosa corporação dos Bombeiros desta capital, e mandou construir um edifício simples e elegante".

O edifício era todo de madeira, em dois andares claros e espaçosos, tendo 25 m de comprimento por 15 m de largura. Sua fachada principal possuía três vãos em cada pavimento. No pavimento térreo, vencidos alguns degraus, o vão central dava acesso ao Corpo da Guarda, uma espécie de vestíbulo, e era ladeado por duas janelas em arco pleno. Acima dos vãos corria uma treliça que enfeitava o prédio. No segundo pavimento os três vãos davam para uma galeria coberta que contornava o pavilhão, sendo os laterais mais estreitos, em arco pleno, e o central mais largo, em arco abatido. A água do telhado, cuja projeção cobria a galeria, era sustentada por quatro pares de mísulas delgadas. Duas torres envidraçadas, "apresentando aspecto garrido", que ladeavam esta fachada, um pouco

recuadas. No pavimento térreo, as fachadas laterais eram abertas entre as pilastras de sustentação e, no superior, acompanhavam a fachada principal.





Il. 121 e Il. 122. Pavilhão do Corpo de Bompeiros – planta baixa do 1° e 2° pavimentos. (SC)

Pelas plantas do prédio é possível observar a distribuição dos setores. No primeiro pavimento ficavam os carros, maquinário, bombas etc. No superior o refeitório e os dormitórios. O acesso fazia-se pelas escadas que ficavam no interior das torres envidraçadas.



Il. 123. Pavilhão do Corpo de Bombeiros. (MC)

O *Guia official* informava ainda que "no pavilhão predominam as tintas brancas, que lhe dão uma nota alegre e simpática. Tem uma feição convidativa, na sua modéstia".

Para a análise deste pavilhão seria interessante um estudo comparativo com outras unidades da corporação, tarefa que obviamente não cabe aqui, mas que enriqueceria bastante sua contextualização. Em relação à Exposição, era um prédio bastante simples, cumprindo sua função utilitária.

Pavilhão dos Telégrafos e Correios



Il. 124. Pavilhão dos Telégrafos e Correios. (MC)

A respeito deste pavilhão são muito poucas as informações disponíveis. Não foi possível localizar o autor de seu projeto e não há informações sobre os materiais usados na sua execução. Também não foram encontradas plantas ou outros desenhos.

Era um prédio de planta retangular, com dois pavimentos, sendo que o superior ocupava uma área menor, cercado por uma varanda. A fachada principal era dividida em três corpos. No central destacava-se um pórtico com duas colunas de fuste canelado e capitel coríntios e uma escada que vencia a altura do embasamento. Nos corpos laterais, uma janela dividida em duas partes por um mainel , terminando em arco pleno. Nas extremidades pilastras acompanhando as colunas centrais. Acima corria o entablamento arrematado por uma cimalha e, sobre esta uma platibanda que servia de guarda corpo ao terraço, sendo em balaustrada na parte central e maciça nas laterais, ornada com relevos.

No segundo andar eram também três os vãos, sendo uma porta central, cujo guarnecimento imitava pedras irregulares, e duas janelas laterais, encimadas por frontões com mesmo motivo. Este pavimento também era encimado por entablamento, cimalha e platibanda vazada. Coroando o edifício, um torreão composto de uma cúpula com tambor octogonal, abertos em quatro das faces alternadamente, sendo a cúpula aberta em óculos contornados por relevos e o tambor por setas. Sobre a cúpula havia ainda uma cobertura piramidal tendo nas faces dois círculos, um sobre o outro, e sendo arrematada por elementos decorativos vazados. As fachadas laterais acompanhavam a principal, sendo três as janelas no primeiro pavimento, semelhantes às da fachada principal.

O prédio ocupava uma área de cerca de 150 m^2. Nele havia instalada uma agência postal e uma estação telegráfica, "nas quais se encontrarão empregados conhecedores de várias línguas".



Il. 125. Vista do Pavilhão dos Telégrafos e Correios. (AM)

Interessante notar neste pavilhão, a diferença de tratamento dado ao primeiro pavimento, de linhas bastante clássicas, acentuadas pelas colunas e pilastras retas de fuste canelado, àquele empregado no segundo andar, que recebeu um revestimento quase rústico, de formas brutas e irregulares, em total discordância com a rigidez formal da parte inferior. Outro elemento confuso é o torreão cujas partes não se sustentam como conjunto. O prédio dá a impressão de uma conjugação de partes que foram sendo colocadas umas sobre as outras sem qualquer unidade ou coerência, principalmente quando analisado de perto.

Posto da Assistência Municipal

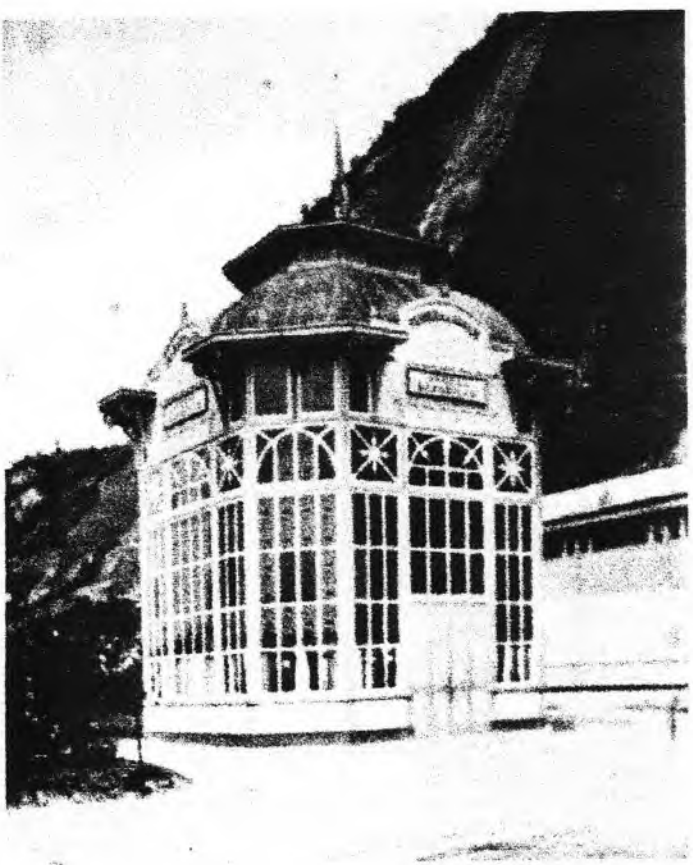


Il. 126. Posto da Assistência Municipal. (MC)

O Posto, que destinava-se "a prestar socorros imediatos aos visitantes da Exposição em caso de qualquer acidente", era de madeira, gesso armado e cimento branco. De dimensões reduzidas, tinha planta retangular e um só pavimento. A fachada principal possuía duas portas altas e estreitas, alcançadas através dos poucos degraus de uma escada que tomava toda a face do prédio. As extremidades da fachada eram chanfradas, recebendo ali um tratamento diferenciado e tendo na parte superior um escudo em relevo. Acima dos vãos e deste escudo corria um delicado friso em guirlanda, que contornava o prédio, interrompido na fachada principal por um relevo ornamental e na lateral pela legenda "Assistência Municipal". Esta fachada possuía duas janelas e um vão largo, correspondendo a uma vaga de garagem. O pavilhão era pintado de branco e tinha nas quatro faces, interrompendo a linha do telhado, a cruz vermelha, timbre da Assistência, iluminada, à noite, por meio de lâmpadas vermelhas.

Internamente o Posto abrigava uma sala de enfermaria, uma para curativos, gabinete do médicos, cômodo para o vigia e depósito para o automóvel. As salas interiores eram de paredes lisas, com os cantos e a cimalha curvos, "de acordo com os preceitos da higiene para tais construções". Este pequeno pavilhão, de linhas simples, era bem proporcionado e recebeu um tratamento decorativo delicado e bem elaborado, tornando-o um exemplar simpático.

Pavilhão da Imprensa



Il. 127. Pavilhão da Imprensa. (MC)

O Pavilhão da Imprensa, onde se imprimia o Jornal da Exposição, escrito, composto e impresso diariamente à vista do público, era "original e vistoso", "elegante, embora acanhado". Feito de madeira e vidro, "permitia que os curiosos assistissem aos múltiplos trabalhos da composição e da impressão". A planta do era "trabalho também do Sr. René Barba".

Possuía planta quadrada com 8 m de lado, mas com os cantos chanfrados. Acima da altura do embasamento, todas as faces eram inteiramente abertas em caixilhos de vidro, sendo que na parte superior estes eram decorados por arcos e elementos em forma de estrela. Havia no pequeno pavilhão uma única entrada, feita através de uma porta de quatro folhas. A cobertura se constituía de uma cúpula encimada por uma lanterna.

O *Guia* de José Salermo conta que, apesar de ter dimensões reduzidas, houve dificuldade em se obter lugar apropriado para o este pavilhão, que acabou sendo "abrigado no território baiano, pelo Dr. Arlindo Fragoso, que não só é um engenheiro distintíssimo e incansável diretor da Exposição baiana, mas também é velho e devotado jornalista"[255].

Pavilhão das Artes Liberais

Este pavilhão possuía planta retangular de 10 m x 45 m, tendo em cada face um vão acentuado por um frontão triangular. As paredes eram cegas até determinada altura, ficando um vazio entre elas e o telhado. Este era simples, enfeitado apenas por elementos decorativos que se repetiam, destacando-se no beiral. Praticamente não há imagens deste pavilhão, dificultando qualquer análise. Sabe-se que nele estavam expostos "não só as plantas e maquetes dos Palácios da Exposição, como muitos outros objetos de arte". O Guia de José Salermo[256] chama-o de Pavilhão de Belas-Artes, descrevendo-o assim: "além do Pavilhão de Belas Artes anexo à seção portuguesa, existe outro, para as Belas Artes Nacionais. É um pavilhão simples, sem pretensões artísticas, formando um

[255] **RIO DE JANEIRO.** *Guia da Exposição Nacional.* p. 193.

grande salão, iluminado por vasta clarabóia. É destinado à galeria de quadros, esculturas, projetos arquitetônicos e trabalhos artísticos".

A exposição das Belas Artes apresentou trabalhos de pintura, escultura, gravura, arquitetura e artes aplicadas. Os principais artistas que participaram da mostra foram, com pinturas, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Modesto Brocos, Fiuza Guimarães, Helios Seelinger, Pedro Peres, Batista da Costa, Carlos e Rodolfo Chambelland, Belmiro de Almeida, Eduardo de Sá, Eliseu Visconti, Eugenio Latour, entre outros; com esculturas, Rodolfo Bernardelli, Nicolina de Assis e Lacaille; com gravuras, Ernesto Girardet e Villas Boas; com projetos de arquitetura, Heitor de Mello, Oliveira Passos, René Barba, Jorge Lossio e Ludovico Berna; e, nas artes aplicadas destacavam-se Ludolf e Visconti. O catálogo da exposição foi elaborado por Luiz Ribeiro.

Pavilhão da Viatura

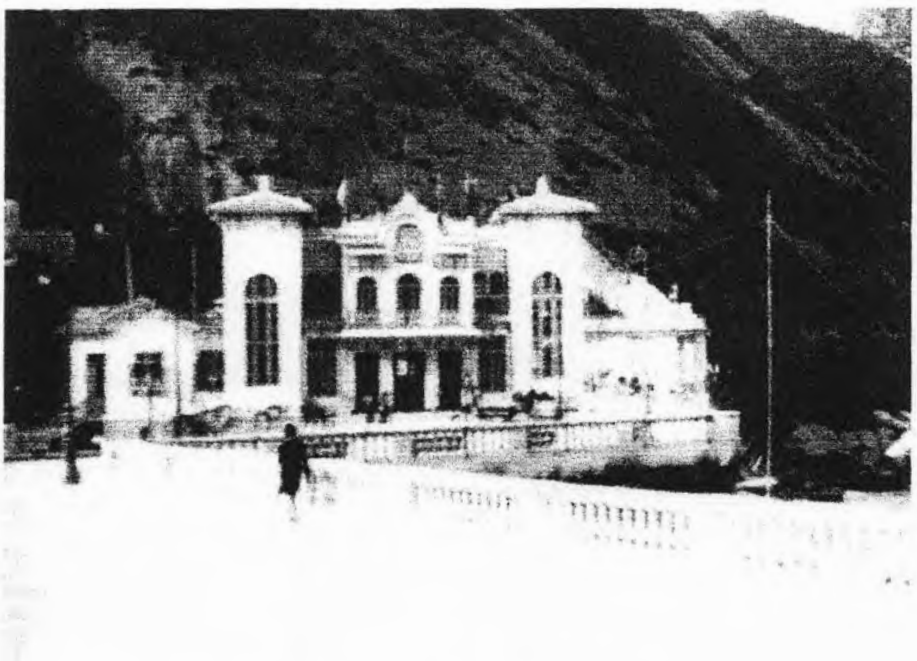
Este prédio "simples e elegante", possuía planta retangular medindo 30 m x 40 m com uma das menores faces rasgada em três amplas aberturas de 3 m e as duas maiores faces em uma única ao centro de cada. Todas elas se dividiam em largos painéis pintados, sendo abertas sob as linhas da cornija em venezianas alternando com caixilhos de vidro. Interiormente, um passeio com 2 m contornava o pavilhão; dois outros longitudinais ao centro com a mesma largura guardavam entre si uma distância de 6 m. É um grande salão, ocupando uma área superior a 1.000 m^2. Recebe luz pelas portas de acesso e por uma espaçosa clarabóia aberta no centro.

Neste pavilhão, onde o pavimento era preparado de forma que os carros expostos pudessem ser observados completamente, o visitante apreciava "admiráveis modelos de veículos de toda espécie"[257].

---

[256] Ibid. p. 204.
[257] Ibid. p. 186.

Restaurante do Pão de Açúcar

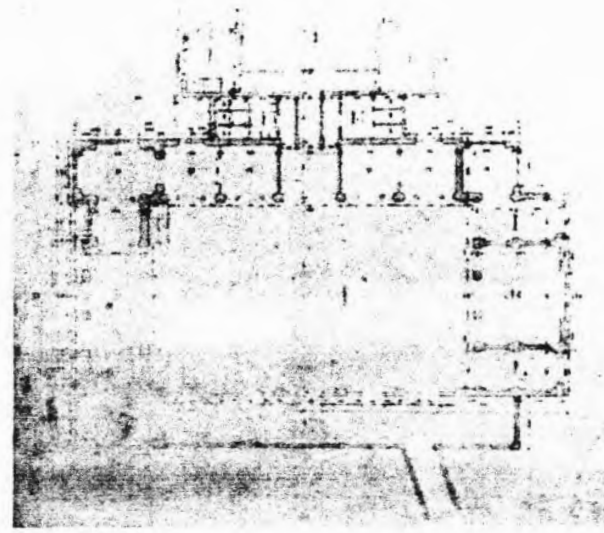


Il. 128. Restaurante do Pão de Açucar. (MC)

O restaurante do Pão de Açúcar tinha projeto de René Barba. O *Guia Salermo* descrevia-o como tendo aspecto exterior agradável: "não há na sua arquitetura luxos nem ostentações, mas entretanto quem o olha, nota-lhe, à primeira vista, tendências para isso. Levanta-se no extremo da esplanada, no sopé da Urca, leve e gracioso como a flor branca e singela que aspirasse em fulgor de festas"[258].

A fachada principal era ladeada por dois torreões de seção quadrada, rasgados por uma janela alta e estreita, em arco pleno e coberto por telhados com beiral sustentado por mísulas e encimado por pináculos. A parte central possuía três portas em cada um dos dois andares, sendo as de baixo de verga reta e as de cima em arco pleno, dando para uma sacada. O arremate desta parte central era em semicírculo, tendo ao centro o nome do restaurante, ladeado por dois pequenos beirais sustentados por quatro mísulas. A ligação entre os torreões e a parte central era feita, de cada lado, por um estreito corpo recuado que, no primeiro pavimento, possuía uma grande janela retangular e no segundo,

que era ainda mais recuado, duas pequeninas janelas em arco pleno. Um trecho de telhado cobria estes trechos do primeiro pavimento.



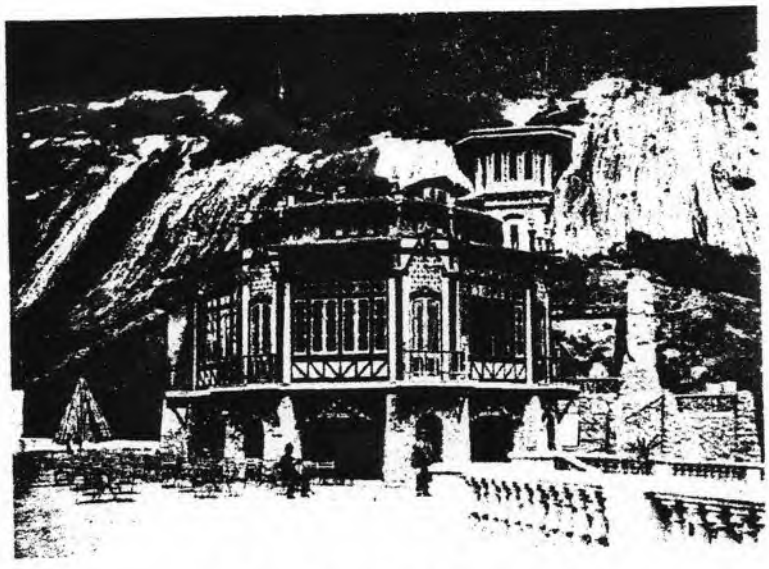
Il. 129. Planta do Restaurante do Pão de Açúcar. (SC)

A parte interna era assim descrita: "o restaurante dispõe de um magnífico salão, cujas paredes de azul claro, cortadas por uma grega de ouro em fundo rosa, foram decoradas por J. Fiuza e Arnaldo, discípulo de Amoedo"[259]. Este salão media 11 m x 18 m e, como é possível ver em sua planta dava em um extremo para o vestíbulo de entrada e no outro para uma pequena sala entre os dois vestíbulos menores. À direita do salão ficavam outras quatro salas, duas de cada lado da passagem para a cozinha, instalada em um anexo, e à esquerda um terraço coberto, protegido pela balaustrada da esplanada, que se comunica com outros dois terraços, sendo um deles em forma de ponte lançada do plano superior do velho baluarte ao edifício. O espaço criado com os terraços parece ter sido considerado um dos mais agradáveis da Exposição, certamente pela belíssima vista, merecendo o seguinte comentário: "esses dois terraços poderiam sem desdouro ter feito parte das acomodações do paraíso terreal, que sábios de altos quilates dizem situados lá para a Ásia menor e que nos está parecendo ter existido ali assim entre a Urca e a Babylonia"[260].

---

[258] Ibid. p. 210.
[259] Idem. O Relatório de Sampaio Correa diz: sendo a ornamentação pictural do grande salão executada por Fiuza Guimarães. p. 68.
[260] Idem.

Restaurante Rústico



Il. 130. Restaurante Rústico. (MV)

O Restaurante Rústico, "de rústico só tem a feição; é *chic*, é moderno; tem ostentação, mas não perde a feição característica". O prédio foi todo feito de materiais rústicos, aproveitando inclusive o material local, como o granito "arrancado às duras costelas da Babylonia" e conchas apanhadas na Praia Vermelha.

O projeto do Restaurante era do arquiteto Huguier, que pretendia colocá-lo mais alto na encosta do morro, desistindo frente às dificuldades da construção[261]. De forma semicircular irregular, todo facetado, o prédio tinha o pavimento térreo em arcadas de pedra.

[261] A vista do local deveria ser deslumbrante e é assim descrita no *Guia da Exposição Nacional*, p. 213: "O panorama que dele se goza é surpreendente pela imponência e pela variedade: a rocha maciça do Pão de Açúcar em declive suave de um lado, em talude a prumo do outro; a massa granítica da Urca; o alto mar revolto e atormentado; os edifícios da Exposição de cores diversas cantando pela voz das flâmulas desdobradas ao vento; e fechando tudo ao fundo, o soberbo plano de projeção que é a cortina de pedra da Babylonia".

No superior, as paredes eram abertas, acima do parapeito onde foram aplicadas treliças de madeira, em largas janelas de caixilho, sendo estas intercaladas por portas de sacada que preenchiam as faces mais estreitas, sendo encimadas por painéis de decoração geométrica e estrutura saliente de madeira, segurando lanternas. Acima havia um sótão acompanhado o mesmo tratamento do segundo andar. Um torreão destacava-se na parte lateral direita do prédio, com lanterna aberta em setas e cobertura de beirais salientes. Aí se instalava o vestíbulo de entrada que dava para um terraço coberto, onde dois grandes pilares rústicos formavam um pórtico. A fachada posterior era simples, não tendo recebido qualquer decoração.



Il. 131. Restaurante Rústico - fachada posterior. (SC)

As salas de refeição ocupavam uma área semicircular com quase 16 m de diâmetro e os serviços foram instalados em um corpo retangular justaposto que media aproximadamente 90 m^2. O espaço era "ornamentado de flores silvestres e românticas", rodeado de três jardins enfeitado por colunas, vasos, tabuleiros de flores, balaustradas rústicas e mesas de pedra. Elogiado por sua relação com a natureza, o ambiente era responsável por "belas fantasias provocadas a cada obstáculo do terreno; onde se impõe a majestade austera da montanha, a grandeza impressionadora das casas brutalmente naturais".

O tratamento dado à construção faz lembrar algumas construções serranas, onde a presença do revestimento de pedras irregulares e o trabalho em madeira, não apenas para o guarnecimento e fechamento dos vãos e para a estrutura dos telhados, mas também para grades, guarda corpo, e treliças aparentes, é bastante característica.

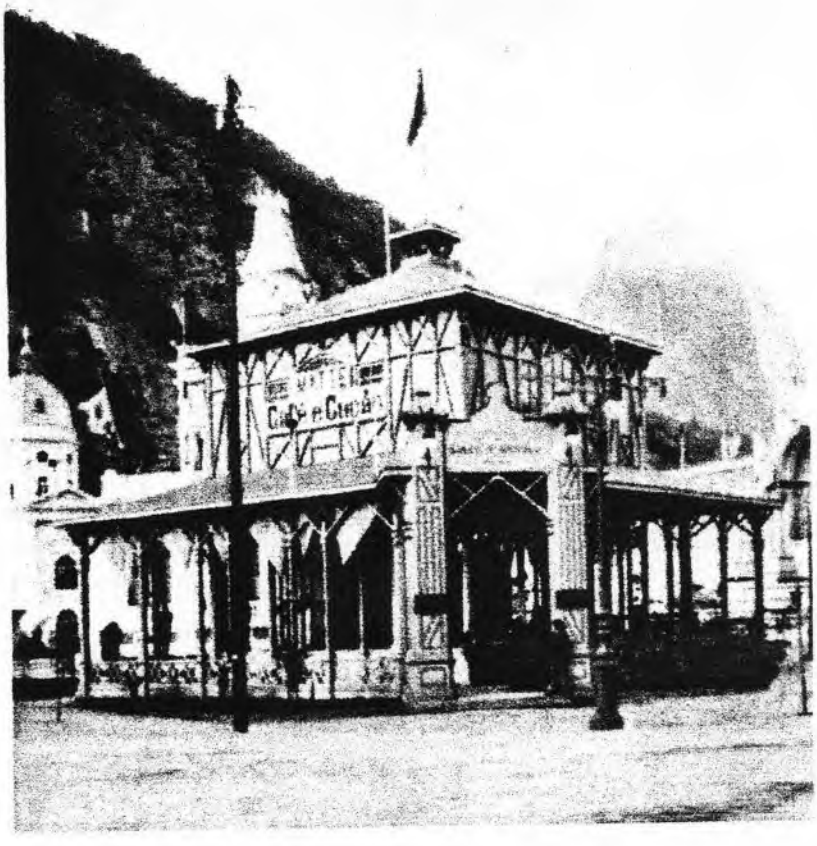
Exposição do Jardim Botânico



Il. 132. Exposição do Jardim Botânico tendo ao centro a estufa. (AM)

Esta exposição constava de uma estufa, cercada de um jardim com gramados, palmeiras e outras plantas. Media a estufa cerca de 100 m^2, tendo quatro entradas, uma em cada face. Havia uma série de bancos encostados às vidraças e quatro outras séries, rodeando as quatro colunas que sustentavam o telhado. Ao centro foi construída uma pequena fonte, no meio da qual havia um repuxo.

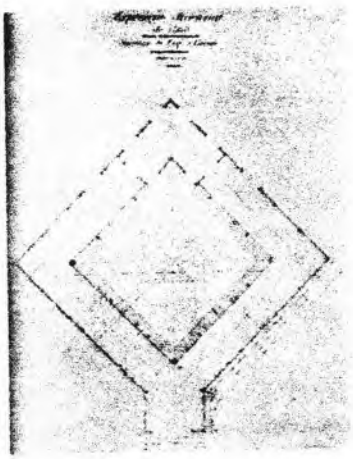
Pavilhão do Café e Cacau



Il. 133. Pavilhão do Café e do Cacau. (MC)

O também chamado Pavilhão Bhering, era uma construção de dois andares, de planta quadrada, rodeada, no primeiro pavimento, por uma galeria coberta, cercada por um guarda corpo baixo e colunas delgadas. A entrada ocupava uma quina chanfrada da galeria, onde foi criado um portal com duas pilastras terminadas por coruchéus tendo no meio um tímpano arrematado com a forma de um sino, no qual se lia o nome do pavilhão. No segundo pavimento abriam-se janelas e a fachada era toda recortada diagonalmente por peças de madeira. O telhado em quatro águas era encimado por um lanternim que sustentava o mastro de um galhardete.

O prédio foi assim descrito no Guia de José Salermo: "O Pavilhão da Fábrica de Chocolate Bhering é elegante e simples, de madeira, pintado de verde, tendo uma varanda ampla para mesas de café"[262].



Il. 134. Planta baixa do Pavilhão do Café e do Cacau. (SC)

Quiosques

O recinto da Exposição era povoado por uma série de quiosques, ou *kiosques*, como eram chamados na época, para venda de flores, cartões postais, bombons, refrescos, leite, caldo de cana, etc - instalados em vários pontos do recinto da Exposição "por conveniência de distribuição"[263].

A tradição dos quiosques em nossa cidade remonta ao término da guerra do Paraguai, em 1870, quando começaram a se espalhar pela cidade. O primeiro deles foi o 'chalet chinez', instalado na rua D. Manuel, pelo negociante Manuel de Souza Pinheiro, por ocasião das 'iluminações' para festejar o fim da guerra[264].

---

[262] RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional*. p. 197.
[263] RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição nacional de 1908*. p. 9.
[264] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 37

Em 1871 a Câmara Municipal aceitou pelo prazo de vinte anos a proposta dos negociantes Freitas Guimarães & Cia. que pediam a concessão para instalar nas ruas e praças da cidade vários quiosques para venda de jornais, livros, flores, frutas, doces, charutos, cigarros, café e refresco. Depois foram mais vinte anos de contrato de arrendamento assinado com Camilo da Silva Lima[265]. Os pavilhões se espalharam pela cidade, "chegando a constituir uma das características mais marcantes da paisagem urbana"[266].

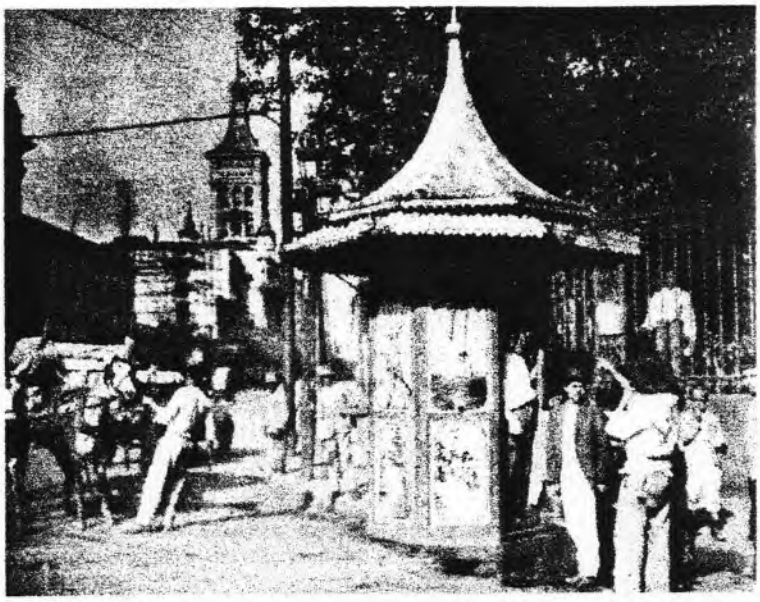
No contrato inicial, a venda de bebidas alcoólicas era expressamente proibida, mas depois se tornaria um dos principais motivos para a polêmica contra os quiosques. Se a princípio se destinavam a "venda de livros, cartões postais, revistas e jornais, como em algumas capitais européias, depois passaram a só servir cachaça, café com pão, bolinhos de bacalhau, sardinhas fritas e outras gulodices, e a vender bilhetes de loteria e jogo do bicho"[267].

Então, se no início foram apreciados, já que "adotados em todas as principais capitais da Europa, por a quanto além de servir de embelezamento às cidades, aumentam a renda do Município pelos impostos a que estão sujeitos"[268], passaram depois a ser hostilizados pela prefeitura, sob o pretexto da higiene, da moral e da estética. Chamados no começo do século de "monstrengos" que "atravancavam as calçadas e as ruas"[269], e considerados ponto de encontro da ralé e da vadiagem das ruas, foram sendo eliminados até que em 1911 foram definitivamente banidos[270].

Os quiosques eram "construções de madeira, de forma arredondada ou de prisma hexagonal, com três ou quatro metros de altura, pintadas de vermelho, verde ou azul, com cobertura de zinco, lembrando de longe os pavilhões orientais"[271].

---

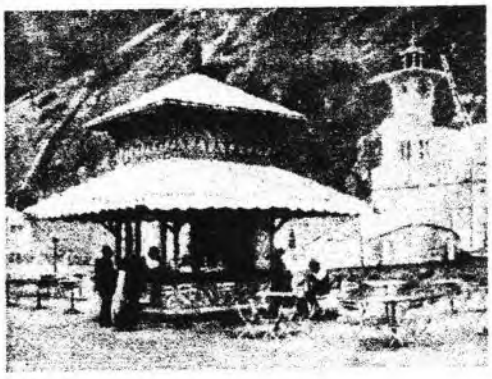
[265] DUNLOP, C. J. Op. cit. vol. 2 p. 15. Em 1898, segundo nos informa Dunlop, o contrato foi transferido para a Companhia de Quiosques do Rio de Janeiro.
[266] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 38.
[267] DUNLOP, C. J. Op. cit. p.16.
[268] Argumentos usados pelos proponentes italianos Nico Compagnani e Augusto Verga, em pedido apresentado à Câmara Municipal em 1868. Apud BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 40.
[269] DUNLOP. C. J. Op. cit. p. 15.
[270] Idem. Dunlop informa que "alguns continuaram até o fim do contrato em 1911, mas nesse ano a Prefeitura, mediante concorrência, vendeu e providenciou a remoção para fora das ruas e praças do Rio de Janeiro dos poucos que ainda restavam."
[271] Idem.



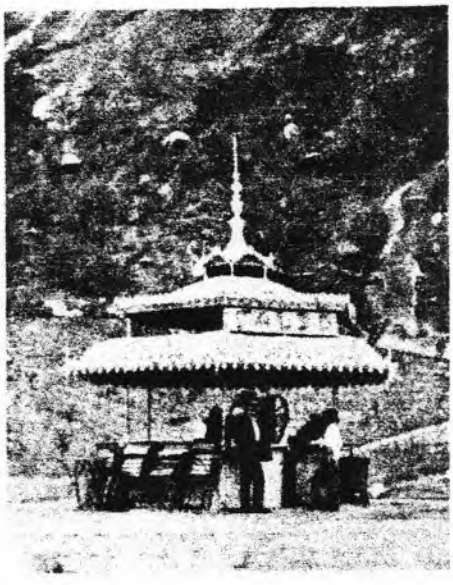
Il. 135. Exemplo de quiosque nas ruas do Rio de Janeiro. (CJD)

Giovanna Del Brenna lembra que tanto na forma quanto na função, os quiosques eram parentes próximos dos *kiosques* projetados para os parques e jardins de Paris pelos arquitetos do segundo império e divulgados no mundo pela obra famosa do diretor *des Promenades* do prefeito Haussmann[272]. Segundo ela, "elementos de um léxico separado de sua sintaxe, (...) eles se tornaram aqui objetos exóticos e pitorescos, identificados, num sentido bastante depreciativo na virada do século com o oriente e a 'Turquia', até serem considerados responsáveis pelo aspecto subdesenvolvido da Capital. Em 1908, apesar de já hostilizados na cidade, tiveram lugar garantido na Exposição Nacional. Três exemplos mostram bem a variedade que este tipo de construção assumiu: o quiosque para a "venda de bebidas e refrescos" em madeira trabalhada, o para "venda de caldo de cana", mais leve e de aspecto mais orientalizante, com "chinezices", e o da Cervejaria Paraense, de tendência *Art-nouveau*.

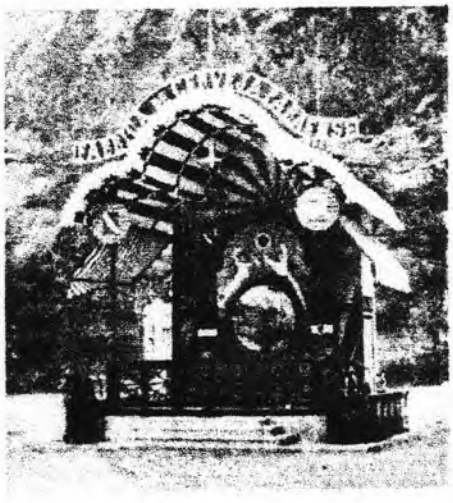
[272] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Op. cit. p. 38.



Il. 136. Quiosque para venda de refrescos. (GO)

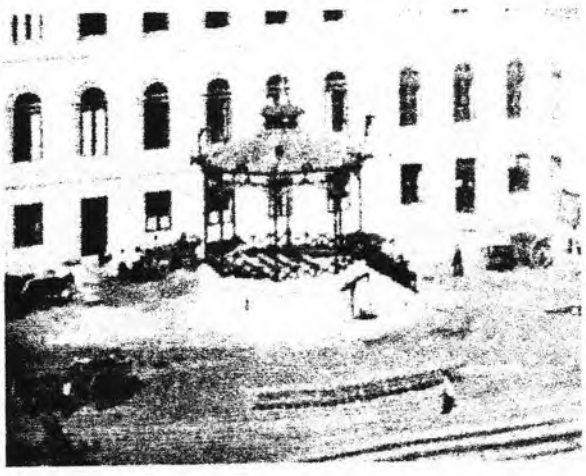


Il. 137. Quiosque para venda de caldo de cana. (GO)



Il. 138. Qiosque da Cerveja Paraense. (GO)

Coretos



Il. 139. Um dos coretos junto ao Palácio dos Estados. (PT)

No recinto da Exposição existiam "disseminados vários coretos para bandas militares e civis"[273]. Dois deles foram construídos em frente aos corpos recuados do Palácio dos Estados; eram de base octogonal regular, mediam 8 m na maior diagonal e tinham altura de 6 m acima de um embasamento de alvenaria de 2,5 m[274].

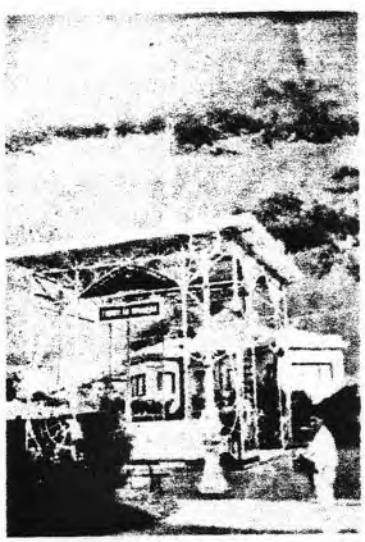
Os coretos e os quiosques possuem origem comum. Chamados em francês de *kiosques à musique*, os coretos revelam, segundo François Loyer, verdadeiros tesouros de invenção decorativa, já que mostram uma enorme diversidade, mesmo lidando com um partido fixo. Para ele, mais que qualquer outra construção, o coreto é "um exercício de estilo". [275]

Arquitetura de festa, o coreto derivava inicialmente dos pavilhões de jardins, otomanos ou orientais. A cultura do século XIX, apropriando-se dele, cria um pavilhão de planta central, geralmente octogonal, num tipo de construção tão leve quanto possível, com as laterais abertas, para não abafar o som. Abaixo do estrado que serve de piso, possui um embasamento que funciona como caixa de ressonância. Construídos

[273] RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional*. p. 208.
[274] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit. p. 37.
[275] LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. p.170.

tradicionalmente em madeira, absorveu em seguida materiais industriais. Loyer vai afirmar que "o mobiliário de fundição conheceu, na arquitetura do *kiosque*, uma de suas formulações mais populares e mais internacionais", com os exemplos do segundo império[276]. Como expressão de festa popular, os coretos possuíam aspecto colorido, enfeitado.

Pavilhão da Fundição Indígena



Il. 140. Pavilhão da Fundição Indígena. (GO)

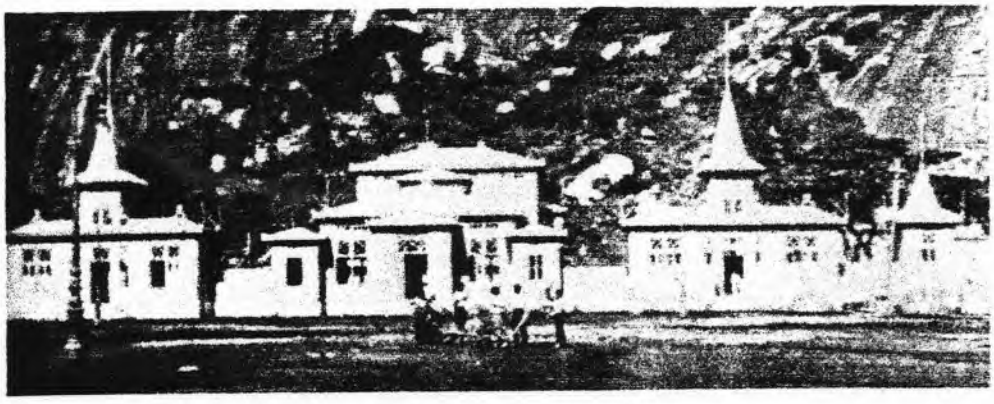
A Fundição Indígena anunciava-se como "a mais antiga do Brasil, tendo sido premiada em Exposições Nacionais e Estrangeiras com medalhas e diplomas"[277]. Seu pavilhão estaria próximo aos quiosques e coretos, tratando-se apenas de uma levíssima estrutura metálica, em quadrilátero, vazada nas quatro faces e coberta. Este pequeno pavilhão ganha importância na medida em que representa uma técnica que pouco vai aparecer na Exposição: o ferro fundido aparente. Já suas linhas estilísticas, que estariam dentro de um espírito *Art-nouveau*, com seus ornatos em delgadas linhas curvas e florões, também não prevaleceram em outras construções da Exposição.

---

[276] Idem.

[277] Rio de Janeiro. *Guia official da Exposição de 1908*. p. 232.

Cinematógrafo - Teatro de Variedades - Patinação



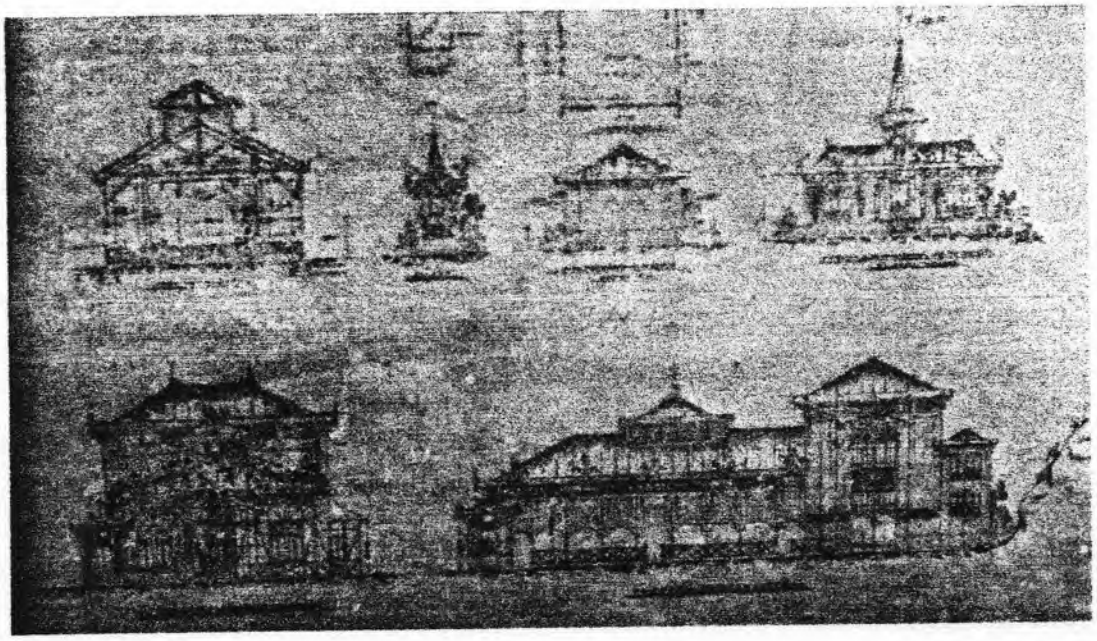
Il. 141. Fachada do conjunto Cinematógrafo – Teatro de Variedades – Patinação. (GO)

Em uma área de aproximadamente 2.500 m^2, limitada por um retângulo, "construiu-se de madeira um teatro provisório entre uma pista de patinação e um cinematógrafo". O conjunto era composto ainda de quatro pequenos pavilhões quadrados destinados a "bufetes".

O teatro ocupava uma área de 700 m^2. O vestíbulo de entrada dava para uma passagem de 3 m que se abria para a platéia. Esta media 13 m x 19 m e era ladeada por duas galerias, também com 3 m de largura, que levavam para o corpo dos camarins, no fundo da construção. Na fachada via-se um corpo avançado, mais estreito e mais baixo, tendo ao centro uma porta, que referia-se ao vestíbulo. Em um plano levemente recuado vinha a fachada referente à platéia e à mencionada galeria, aberta por uma janela de cada lado. A platéia possuía uma lanterna em sua cobertura, que destacava-se na fachada. No plano mais afastado dominava a empena referente à caixa e o seu respectivo telhado.

As fachadas relativas à patinação e ao cinematografo eram semelhantes, sendo cada uma delas dividida em três corpos; sobre o central, que possuía um vão de porta, elevava-se uma flecha. Os laterais possuíam duas janelas cada. A pista de patinação media

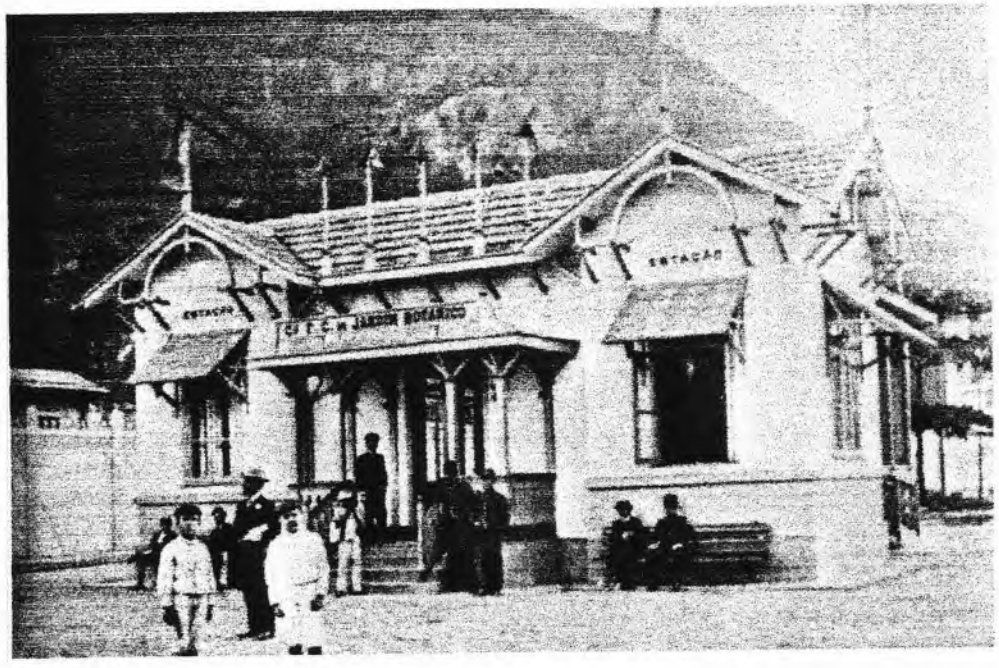
27 m x 17 m e era contornada de um passeio de 4 m, coberto apenas na frente do pavilhão retangular a que já se fez referência. Este pavilhão era dividido em três compartimentos, sendo o central destinado a vestíbulo de entrada e os laterais aos serviços de gerência. O cinematógrafo media 18 m de comprimento e 8 m de largura, entre duas varandas de 2,5 m que partiam dos extremos da passagem que ligava-o ao pavilhão da fachada. Entre os pavilhões e fechando as laterais e a parte posterior do conjunto corria um muro.



Il. 142. Projeto para o conjunto Cinematógrafo – Teatro de Variedades – Patinação. (SC)

É interessante observar que Sampaio Correa em seu relatório chamou a este conjunto de "construção provisória". Não mereciam quase todas este mesmo título? Realmente é possível perceber o acabamento pouquíssimo elaborado que este conjunto recebeu, que aliás não confere com os respectivos desenhos, nos quais as construções parecem bem mais cheias de elementos e detalhes. Mas é difícil perceber porque só este conjunto aparece sob esta designação.

Estação da Companhia Ferro-Carril Jardim Botânico



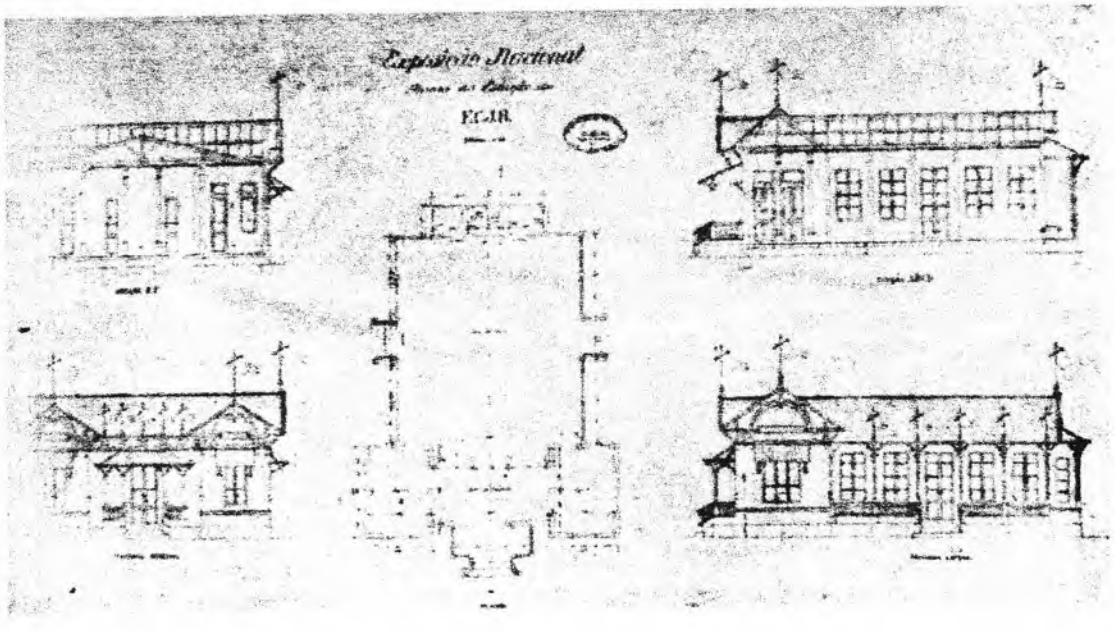
Il. 143. Estação da Companhia Jardim Botânico. (AM)

A estação da Companhia foi construído pela Inspeção em um terreno das dependências do então Hospício do Alienados[278]. Possuía um só pavimento e media 8 m x 15 m. A parte da frente correspondia a um vestíbulo e duas salas, e a de trás a sala de espera para os passageiros[279]. A fachada principal era dividida em três corpos, sendo que no central uma escada de quatro degraus levava a uma pequena varanda coberta por um telhado independente, dando acesso à estação. Os laterais possuíam, cada um, uma janela retangular coberta por um beiral. O telhado era de empena sobre estes dois corpos laterais, onde foi aplicada uma decoração semicircular em relevo, que se repetia em madeira, guardando uma distância da fachada.

[278] Prédio da Antiga Retoria da UFRJ, na Praia Vermelha.
[279] Esta media 8 m x 9 m.

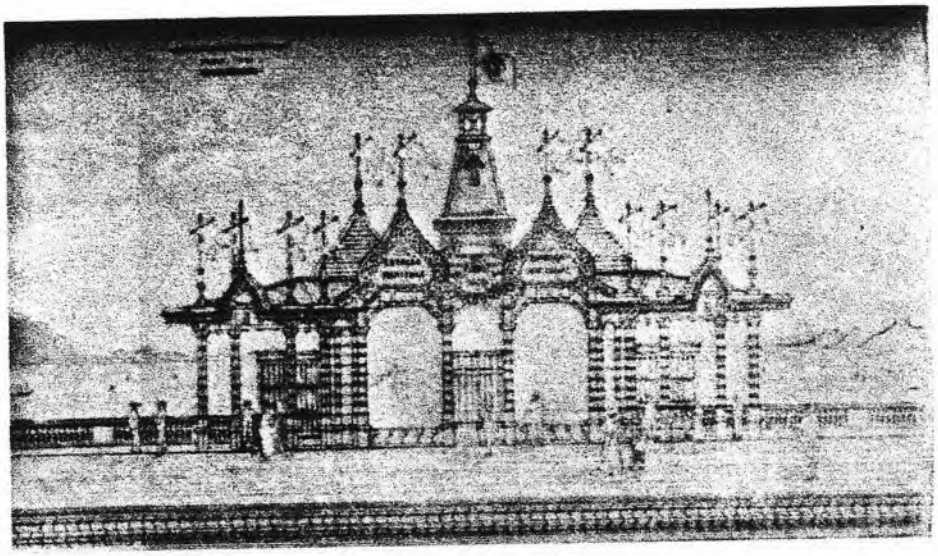
Na fachada lateral, estava bem aparente a divisão entre o corpo da frente, que acompanhava exatamente as características dos corpos laterais da fachada principal, e o corpo referente à sala de espera, que possuía uma porta central e duas janelas em cada lateral, dando para uma galeria coberta que tinha no centro uma escada também de quatro degraus.

Não há informações sobre a execução da estação, mas ela parece ser bem convencional, típica, com paredes de alvenaria e bastante uso da madeira para os telhados, guarnições, gradis, etc.. A cobertura em telha francesa também é característica deste tipo de construção. O que parece interessante notar é a cobertura dos beirais sobre as janelas, que parecem ser de ardósia.



Il. 144. Projeto para a Estação da Companhia Jardim Botânico. (SC)

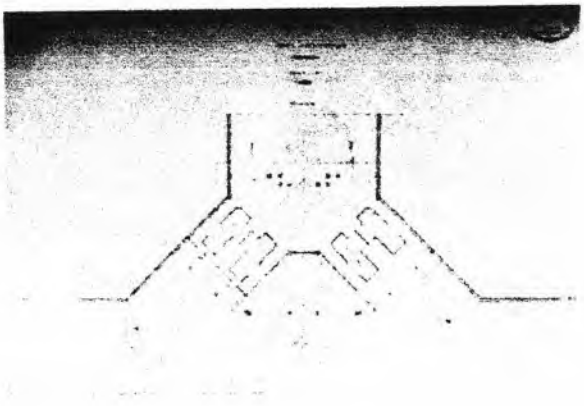
Estação Marítima



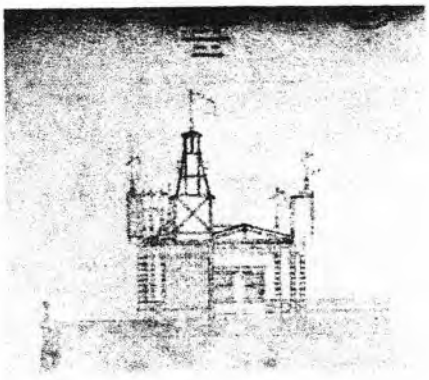
Il. 145. Estação Marítima - fachada voltada para a ponte. (SC)

Construída toda de madeira, a estação cobria uma pequena parte da zona construída no molhe da Urca. A fachada voltada para a ponte tinha 9 m de largura e três aberturas, acima de cujas vergas se recurvavam outros arcos, formando dois frontões de forma de pião invertido. Em frente ao vão central, e em um plano dele afastado quase 5 m, ficava a porta destinada ao mundo oficial e em dois outros planos inclinados sobre aquele, em meia esquadria, abriam-se, em cada um, quatro passagens para os compartimentos onde ficavam as roletas registradoras, o que bem pode ser observado na planta baixa da estação.

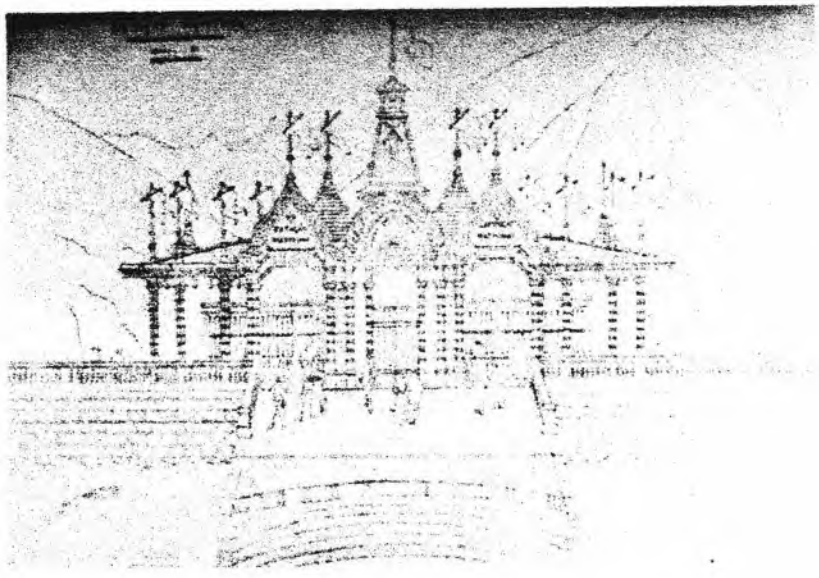
Il. 146. Planta baixa da Estação Marítima. (SC)



A fachada voltada para o molhe apresentava-se também em três vãos; por sobre os laterais recurvavam-se arcos semelhantes aos correspondentes na outra fachada, formando frontões idênticos. O central era arrematado por um arco vazado e, por trás dele erguia-se um torreão de forma piramidal arrematado por um lanternim que se elevava a uma altura de 10 m. Em vários pontos distribuíam-se mastros de galhardetes. Toda a construção era bem leve, vazada, rendada por lambrequins.



Il. 147. Estação Marítima – corte transveral. (SC)



Il. 148. Estação Marítima – fachada voltada para o cais. (SC)

Debate arquitetural

Podemos tomar por empréstimo uma frase de Paulo Santos relativa à Avenida Central e aplicá-la a 1908: Houve um denominador comum aos projetos para a Exposição Nacional: o Ecletismo[280].

No Capítulo 3 tivemos um panorama do Ecletismo na Europa e a intenção agora é discutir como este se comportou entre nós, e mais especificamente na produção para a Exposição Nacional, a partir dos exemplares analisados no capítulo anterior.

Paulo Santos explica, resumidamente, que na segunda metade do século XIX o Neoclassicismo e o Romantismo fundiram-se "numa mescla estilisticamente múltipla e morfologicamente indefinível: o Ecletismo internacional". Justamente por ser um produto do intercâmbio de influências nos usos e costumes, provocados pelos novos meios de comunicação introduzidos pela Revolução Industrial, é que rapidamente se espalhou.

> Intercâmbio ainda mais intensificado pelos hábitos das viagens, cada vez mais freqüentes e seguras, e pelo gosto e melhores meios de divulgação dos estudos históricos, de que a Revolução Industrial foi paradoxalmente um das causas. Na arquitetura essa tendência resultou em edifícios dotados de elementos díspares, sem que se guardasse, tanto na composição quanto nas proporções, unidade de valores que pudesse caracterizar novos estilos. Dizia-se "estilo renascentista", "estilo Luis XIV", "estilo persa", "estilo romântico", "estilo gótico", etc – designações que não passavam de rótulos, sem significação arquitetônica clara e precisa[281].

A era industrial propiciou também a penetração de produtos industrializados em escala crescente e de novos métodos e processos de construção nos

---

[280] SANTOS, Paulo. Arquitetura e urbanismo na Avenida Central. In: *O album da Avenida Central*. São Paulo: Ex Libris e João Fortes Engenharia, 1982. p. 33. É esta a frase de Paulo Santos: "Houve um denominador comum aos projetos para a Avenida Cental: o Ecletismo".

[281] Ibid. p. 33.

mais variados países, difundindo assim um gosto e uma prática que ultrapassaram fronteiras. Estas tendências que ao longo do século XIX foram se revelando mais forte entre nós, se cristalizaram especialmente com o advento da República, quando se buscou uma imagem de progresso que refletisse o grande passo que o País dava em direção ao futuro.

Mas, "de todos os fatos que assinalaram a passagem do Império para a República, nenhum excedeu em importância para o Rio de Janeiro, à remodelação da cidade empreendida no Governo Rodrigues Alves (1902-1906). (...) De cidade colonial, transformou-se em metrópole moderna"[282].

Esta passagem está marcada justamente pela arquitetura do Ecletismo Internacional, pelo urbanismo de Haussmann, pelo modelo Francês de cidade. Em arquitetura, quase tudo o que havia sido feito antes, era considerado desprezível e de mau gosto como bem podemos sentir nas palavras de Olavo Bilac, que ao tratar do Concurso dos Pavilhões da Exposição vai dizer:

> Todos os pavilhões, cada qual no seu gênero, demonstram que já no Rio de Janeiro, que era ainda há pouco tempo uma cidade de pardieiros e de taperas, a arquitetura está sendo amada, estudada e praticada como merece. (...) Há dez anos, o concurso agora inventado pelo Jornal do Comércio, seria impossível. Porque, se há dez anos tivéssemos uma exposição como esta, nela figurariam apenas hediondos barracões de pinho ordinário pintado de vermelho e a ocre, e ignóbeis coretos de sarrafos e paninho ralo. Em dez anos, nasceu, viçou, e prosperou no Rio de Janeiro uma planta rara e preciosa: o Bom Gosto, que só se acclima em terra muito cultivada e muito fina...[283].

Esta idéia de bom gosto, de novidade e prosperidade, está justamente vinculada à idéia de progresso, já debatida anteriormente. A cidade republicana era a das amplas ruas e avenidas, dos edifícios de cinco andares, do saneamento, comparável às capitais européias, idéia que vai realmente se cristalizar, em termos de arquitetura, na construção dos prédios da Avenida Central.

---

[282] Ibid. p. 33.
[283] Jornal da Exposição, n. 10. 15 set. 1908. p. 1

Giovanna Del Brenna afirma que "o pleno estouro do ecletismo dá-se, de qualquer forma, na primeira década deste século, a partir da remodelação da cidade pelo prefeito Pereira Passos, tendo como protagonistas arquitetos e construtores tais como Adolfo Morales de los Rios pai (...), Raphael Rebecchi (...), Antonio Jannuzzi (...), René Barba (...)"[284], entre outros.

No Concurso da Avenida Central podemos ver os nomes dos principais protagonistas da arquitetura da Exposição Nacional. São arquitetos e engenheiros, de origens e formações diversas[285].

O italiano Raphael Rebecchi, figura proeminente na Exposição Nacional com os projetos dos Pavilhões da Bahia e de Minas Gerais, foi contemplado com primeiro prêmio do Concurso para a Avenida Central. Foi ele o autor do edifício para o Clube de Engenharia que, embora uma instituição de Engenheiros, teve seu edifício projetado por um arquiteto e construído por outro, no caso Heitor de Melo. Raphael Rebecchi foi "arquiteto e construtor de primeiro plano da cidade, que se impunha entre os colegas pela sua alta categoria. Construía com perfeição, dominando o métier como poucos outros. (...) Foi dos profissionais mais completos que atuaram no Rio de Janeiro no princípio do século"[286]. Este edifício de quatro pavimentos e mansarda, construído em estrutura com paredes perimetrais de alvenaria e miolo de ferro, apresentava fachada "tratada com comedimento e discrição e apuradas proporções"[287].

René Barba, arquiteto-chefe da Exposição e autor dos projetos da Porta Monumental, das novas fachadas do Palácio da Indústria e de outras intervenções menores no recinto da Exposição, foi sexto colocado no Concurso de Fachadas para a Avenida Central, além de seu nome incluído entre os dos vencedores das "20 menções honrosas ou prêmios de 1.000$000". Além disso Barba foi chefe da seção de arquitetura responsável pela construção do Teatro Municipal. Paulo Santos comenta que embora seus projetos para a Avenida Central não se distinguissem dos demais, Barba era arquiteto de certa categoria; "prova disso é que, em 1908, quando se cogitou da Exposição Nacional do Rio de Janeiro,

---

[284] BRENNA, Giovanna Rosso Del. *Rio eclético*. Rio de Janeiro: Fundação Rio, s.d.
[285] Existem muitas lacunas na biografia destes profissionais, mas se pode ter uma idéia geral de que os protagonistas do ecletismo carioca trouxeram variadas experiências que aqui foram adotadas.
[286] SANTOS, Paulo. Arquitetura e urbanismo na Avenida Central. p. 41.

(...) dos dois candidatos que disputaram a chefia da seção de arquitetura – Heitor de Melo e René Barba, o escolhido foi Barba".

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi projetado e teve sua comissão construtora chefiada pelo engenheiro Francisco Oliveira Passos, outro nome que se destaca na Exposição Nacional com o Pavilhão do Distrito Federal.

Na categoria de menções honrosas ou prêmios de 1.000$000, aparece o nome de Izidro Monteiro, autor do Teatro João Caetano e da nova escadaria do Palácio dos Estados, e o engenheiro Jorge Lossio, autor do Pavilhão Egípcio, fazia parte do júri do Concurso, representando o Instituto Politécnico.

Outro nome ainda ligado aos projetos para a Avenida Central é o do arquiteto francês Hugier, autor do projeto do Restaurante Rústico da Exposição Nacional e que projetou o Edificio do Jornal do Comércio para a Avenida Central[288].

Um dos autores do pavilhão paulista da Exposição Nacional, Ramos de Azevedo, principal figura na arquitetura de São Paulo, onde projetou, entre numerosos outros edificios, o Teatro Municipal e o antigo Palácio do Governo dos Campos Elísios, também teve participação no Concurso da Avenida Central. É dele o projeto do edificio Docas de Santos, de fachada estilisticamente do ecletismo, mas tratada com grande riqueza de materiais e certa nobreza[289].

---

[287] Ibid. Paulo Santos dá uma descrição do edificio.

[288] Ibid. p. 42. Paulo Santos apresenta o prédio como projetado e construído por Jannuzzi & Irmão. No entanto, no Catálogo desta mesma firma para a Exposição Nacional, aparece como autor do projeto o arquiteto francês Augusto Huguier. O prédio, de acordo com a descrição de Paulo Santos, tinha uma cúpula encimada por uma esguia e alta torre, vagamente ao modo mulçumano, e possuia grande variedade no tratamento das envasaduras de portas e janelas, como forma, coroamento, espaçamento etc.

[289] Ibid. O prédio aparece assim descrito: "como todo os prédios da Avenida Central tem estrutura perimetral de alvenaria e miolo de ferro. Fachada estilisticamente do ecletismo, mas tratada com grande riqueza de materiais e certa nobreza, em que domina a cantaria, de que são revestidos os dois primeiros pavimentos. Além da porta principal de entrada e de duas portadas laterais, ricamente ornamentadas, a nobreza de tratamento se estende ao terceiro pavimento em que as envasaduras de portas e janelas são valorizadas, nas padieiras, por frontões alternadamente renascentistas e barrocos, repousando sobre pilastras jônicas. Nas janelas em que não existem frontões a coroá-los, há frisos e seis cabecinhas esculturadas para fora, nas vergas, e, mais acima painéis em que dominam proas de barcos salientes, prolongando- se em abundante ornamentação para cima e para baixo".

Carlos Lemos dedica um item de sua *Alvenaria Burguesa* falando de Ramos de Azevedo e seu papel na arquitetura paulista. Não vamos aqui repetir seus dados biográficos já tão bem ditos por Carlos Lemos, mas apenas para situar, Ramos de Azevedo nasceu em 1851, por acaso em São Paulo, mas a família vivia em Campinas. Cursou a Escola Militar do Rio de Janeiro e estudou na Bélgica, tendo matriculado-se na Universidade de Rela, em Gand, em 1875. Mudou-se para São Paulo em 1886 e cruzou o século como o arquiteto oficial do governo e construtor de toda a classe alta. Carlos Lemos coloca em dúvida seu talento, mas não sua importância. Nos informa ainda que desde o início de seu escritório paulista, Ramos de Azevedo esteve envolvido com profissionais italianos, arquitetos, desenhistas, mestres-de-obra, pedreiros, serralheiros, estucadores, pintores e "todo o séquito de artesãos ligados ao acabamento e decoração de obras finas". E com esses italianos reformulou a antiga Sociedade Propagadora da Instrução Popular, transformando-a no Liceu de Artes e Ofícios, instituição muito importante na evolução da arquitetura popular da classe média paulistana, porque, por mais de cinqüenta anos, ditou as regras sobre o que era bom ou ruim nos acabamentos arquitetônicos e no mobiliário em geral. Era comum se dizer: "se é do Liceu, é bom"[290].

De acordo com Annateresa Fabris, o gosto eclético difundido através do Liceu era "em parte contribuição dos profissionais italianos, cujo papel Ramos de Azevedo sublinha enfaticamente, podendo ser resumido em Domiziano Rossi"[291]. Rossi foi dos italianos chamado a trabalhar no Escritório Técnico Ramos de Azevedo, criado em 1896. Seu nome, como vimos, também aparece no Pavilhão paulista da Exposição Nacional. Formado em Gênova, este arquiteto chegou ao Brasil em 1895, aos trintas anos, sendo logo requisitado por todos mercê de seus reais méritos, tornando-se catedrático de desenho na recém-fundada Escola Politécnica e professor de "desenho geométrico e ornato" no Liceu de Artes e Ofícios. Rossi introduziu no Liceu o estudo de Vignola, "colocando ao alcance de seus alunos um repertório formal, que caracterizará tanto o palacete quanto a residência pequeno-burguesa e, em certos estilemas, a própria casa operária"[292].

---

[290] LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. p. 116.
[291] FABRIS, Annatersa. Op. cit. p. 286
[292] Idem.

A importante influência italiana na arquitetura tanto paulista quanto carioca é ressaltada no Capítulo I do Catálogo que os Irmãos Jannuzzi preparam para a Exposição Nacional[293]:

> O Dr. Dino Bueno, deputado pelo Estado de São Paulo, no Congresso Federal, na sessão de 30 de julho de 1900, dizia "O Estado de São Paulo, se é hoje uma das estrelas, que com tanto brilho fulguram na constelação da Pátria Brazileira, deve-o, sem dúvida, em boa parte, ao elemento italiano que ali se aclimou de modo admirável irmanando-se ao elemento local. (...) Foi o elemento italiano que introduziu a arte e o gosto que se notam nas construções paulistas, transformando a nossa vestuta Capital na bella, elegante e moderna cidade, que já hoje é um orgulho do Brazil..." A obra coletiva realizada pelos italianos na cidade de São Paulo, obra solenemente reconhecida e proclamada pelo ilustre deputado paulistano, foi no Rio de Janeiro há mais de 30 anos corajosamente iniciada, tenaz e vitoriosamente continuada por uma única firma italiana, Antonio Jannuzzi, Irmão e C. Porque, se deste esplendor de remodelação e da renascença das edificações que hoje embelezam o Rio de Janeiro, voltarmos com a memória a algumas dezenas de anos atrás, facilmente nos lembraremos que, excetuando uma ou outra igreja e um ou dois edifícios públicos, as construções da Capital carioca estavam muito longe de serem inspiradas em tradições de arte e em preocupações estéticas[294].

O terceiro nome ligado ao pavilhão paulista é o de Ricardo Severo, que se associou a Ramos de Azevedo em 1908, depois de chegar a São Paulo pela segunda vez e que viria a se notabilizar mais tarde à frente do movimento do Neocolonial[295].

Mas afinal, em que a arquitetura especificamente proposta para a Exposição Nacional diferia da arquitetura proposta para o restante da cidade, como por exemplo para a da Avenida Central?

Sobre a Exposição Nacional Paulo Santos escreve, em seus *Quatro séculos de arquitetura*, apenas um parágrafo, no qual arrasa com os prédios:

> A desenvoltura que caracterizou os projetos arquitetônicos da Avenida Central, degenerou em licença na Exposição de 1908 na praia Vermelha,

---

[293] "Condições em que se encontrava a arquitetura no Rio de Janeiro na época em que a ele aportaram Antonio e Jose Jannuzzi". in *Antonio Jannuzzi, Irmão e Cia na Exposição Nacional*. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio de Rodrigues & Co., 1908.

[294] Ibid. p. 5.

[295] LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. p. 160. Carlos Lemos dá a biografia de Ricardo Severo da Fonseca Costa, nascido em Liboa em 1869, formado em Engenharia Civil e de Minas pela Academia Politécnica da cidade do Porto em 1890/91.

> (...) em que a má imitação das formas que se haviam dado à Exposição de Paris de 1900 conduziu a soluções de uma hibridez e descomedimento que só podem ter sido intencionalmente procurados se se tem em conta os nomes dos que assinaram os projetos: Ricardo Severo e Ramos de Azevedo, o do Pavilhão de São Paulo; Raphael Rebecchi, os dos Pavilhões de Minas Gerais e Bahia e o da porta monumental[296]. Nem por híbrida e descomedida na sua arquitetura, deixou a Exposição de ser descrita na revista Kosmos, como "uma cidade de encantamento..."[297].

No *Rio Eclético* Giovanna Rosso del Brenna, referindo-se às exposições cariocas de 1908 e 1922 e comparando seu espírito ao das Exposições Universais, destaca o "triunfo do ecletismo arquitetônico, na mistura de estilos históricos, exotismo e invenções extravagantes"[298]. Em outro artigo, a mesma autora afirma que "*as loucuras* dos estilos ficarão reservadas e concentradas para os pavilhões da Exposição Nacional de 1908 (...) e da Exposição Internacional de 1922"[299].

Carlos Lemos vai dizer que a Exposição Nacional de 1908 teve construções que "representam o clímax paroxístico da invenção delirante do Ecletismo entre nós. O pavilhão paulista mostra com o maior despudor todas as invenções decorativas componentes do repertório eclético já cinqüentenário que haveria de se estiolar com a Guerra de 1914"[300].

A arquitetura de exposições tende a ser associada, como vimos, a um excesso, um clímax, uma exacerbação. A questão a ser colocada é se isso seria pelos exemplares criados ou pelo fato destes exemplares estarem todos reunidos num só conjunto. Se pensarmos na frase de Mário de Andrade, quando escreve que "nós já estamos mais ou menos habituados a esta diversidade de estilos que dá à nossa urbe um aspecto de exposição internacional"[301], vemos a estreita associação entre a diversidade de estilos e o cenário de exposição. É bem verdade que o fato de se projetar uma edificação para existir apenas por alguns meses cria uma liberdade maior e, neste sentido, é importante tratar da efemeridade característica deste tipo de produção.

---

[296] Há uma incorreção neste comentário, uma vez que o projeto da Porta Monumental é de René Barba e não de Raphael Rebecchi.
[297] SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. p. 85.
[298] BRENNA, Giovana Rosso Del. *Rio Eclético*.
[299] BRENNA, Giovanna Rosso Del. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). p. 60.
[300] LEMOS, Carlos. Ecletismo em São Paulo. p.102.

Um dos aspectos mais interessantes da Exposição é poder, através de seus exemplares, passando por todos os prédios, dos mais suntuosos palácios aos mais simples quiosques, mapear as diferentes tipologias e estilos que cobriram a prática do ecletismo no Brasil e mais especificamente no Rio de Janeiro. É como se a Exposição dos produtos industriais pudesse ser considerada uma exposição de arquitetura no sentido de coleção, inventário. Um verdadeiro repertório de formas.

Estilo

A variedade de estilos que aparece na Exposição Nacional nos dá bem a dimensão do repertório eclético adotado. Como descrevem os guias e relatórios da época havia o Neoclássico do Palácio dos Estados, o Renascença do pavilhão da Bahia e da Sociedade Nacional de Agricultura, a "modernização do estilo clássico" do pavilhão do Distrito Federal, o estilo Manuelino do pavilhão Português, o Egípcio do coreto musical, a "pequena mesquita mourisca", como é descrito o Pavilhão da Fábrica Bangu, ou mesmo a falta de qualquer rótulo possível, como no caso do pavilhão mineiro, que "não tinha estilo definido".

Para melhor entender a abrangência e a riqueza deste repertório é possível tentar agrupar os prédios com características ou "espírito" semelhantes. Num primeiro grupo mais estritamente neoclássico estaria apenas o Palácio dos Estados, mas, como foi analisado, apenas seu frontão teria um rigor formal que justificasse esta classificação. A escadaria em curva, mais solta, e que foge aos padrões formais do Neoclassicismo, foi uma modificação do projeto original no qual ela deveria ser retilínea. Seus corpos laterais, por sua vez, mais se aproximam dos palácios renascentistas, com o embasamento em cantaria e tratamento diferenciado nos pavimentos, marcado pelas vergas das janelas. Este é um edifício que foge às características dos demais e as razões disto já foram devidamente justificadas.

Num segundo grupo de tendência classicizante, sem ser estritamente neoclássico, estariam os pavilhões do Distrito Federal e da Sociedade Nacional de

[301] Revista do Brasil apud FABRIS, Annateresa. Op. cit. p. 281.

Agricultura. No primeiro a planta centrada, a colunata e a cúpula lembram o tratamento de um *tempietto* renascentista, só que em escala maior. No segundo, apesar de verificar-se uma certa mistura que dá às portadas, às molduras dos vãos e à escadaria um aspecto de menor sobriedade, pode-se dizer que prevalece também um estilo mais contido. Ainda dentro deste espírito classicizante se poderia falar no Pavilhão dos Telégrafos e Correios, apesar do tratamento do segundo pavimento fugir, como foi analisado anteriormente, de qualquer rigor formal.

Um terceiro grupo apresenta uma forma mais livre e festiva, acompanhando uma linguagem francamente eclética, em geral ligada ao que se convencionou chamar de estilo *Beaux-Arts*. Deste grupo, o Pavilhão de São Paulo é o de maior destaque. A planta irregular, a quantidade e variedade das cúpulas e a exuberância da estatuária e dos relevos que o decoram fazem deste Palácio um exemplar muito especial da produção arquitetônica deste momento. Se é possível afirmar que houve excessos na Exposição Nacional, o pavilhão paulista seria o símbolo deste excesso.

O Palácio das Indústrias, originalmente um prédio de um rigor formal típico das construções militares, ganhou roupagem nova e poderia figurar também neste grupo de construções mais exuberantes, francamente ecléticas. As cúpulas e o *Château* renovaram-lhe a aparência e colocaram-no com feições semelhantes aqueles prédios característicos das Exposições Universais que aparecem sob designações como *Beaux-Arts*, neobarroco ou III Império. Uma aproximação interessante seria com o *Grand Palais*.

O Pavilhão da Bahia e o Pavilhão de Minas Gerais, ambos de Rebecchi, também podem figurar neste grupo. Ambos apresentam, além de uma maior elaboração no que diz respeito às plantas, um vasto repertório de formas e elementos decorativos. O mineiro, que ninguém ousou classificar[302], possui uma combinação inusitada de elementos, coroados por sua grande estatuária e sobretudo por seu torreão. É importante notar que, apesar desta composição inventiva é possível perceber neles uma unidade.

Estariam ainda neste grupo o Teatro João Caetano, que demonstra nos seus planos de fachada e na farta decoração em estuque esta mesma tendência, e a Porta

[302] Nos textos da época aparece sempre como "não tendo estilo definido".

Monumental, com seus painéis vazados, fantasiosos, e sua cúpula abobadada. Nesta, no entanto, é interessante notar como a parte superior dos torreões e o emblema da República imprimem um ar de sobriedade que não condiz com a exuberância dos demais elementos.

O Pavilhão da Fabrica Bangu também poderia ser analisado dentro deste grupo, admitindo-se para este uma abrangência maior, uma vez que, neste caso, a combinação de elementos de diferentes estilos não propicia uma unidade final, como a que pode ser sentida nos exemplos de pavilhões anteriores.

O Pavilhão do Posto da Assistência Municipal, apesar da simplicidade de suas linhas, compartilha também desta linguagem *Beaux-Arts*.

Um quarto grupo poderia ser formado pelas edificações cuja proposta estaria dentro de uma tradição medievalista. Neste grupo figuram, em primeiro lugar, os dois pavilhões portugueses, em estilo neomanuelino. Em ambos, edifícios de linhas retas, a ornamentação moldada define o estilo. A referência medieval também pode ser percebida no Pavilhão das Máquinas, verificada na composição e revestimento das fachadas, sobretudo nos frontões. Está também presente no Restaurante Rústico e no Pavilhão Bhering, que apresentam tratamento característico das casas do Gótico tardio, com madeiramento à vista, inclusive em peças colocadas diagonalmente. Pode-se dizer que o *Chalet* de Santa Catarina compartilha também do mesmo espírito.

Dentro deste mesmo grupo é possível inserir a questão do pitoresco, que aparece em várias construções, e que nos faz lembrar do Hameau em Versailles, onde o que era para ser "camponês", natural, foi produzido artificialmente por uma equipe de profissionais[303]. Dentro desta linha destacam-se o Pavilhão das Matas e Jardins, os quiosques e coretos musicais, a Estação Marítima e a Estação do Jardim Botânico, bem como os já citados *Chalet* de Santa Catarina, Pavilhão do Café e do Cacau e o Restaurante Rústico.

---

[303] Obra do arquiteto Richard Miqque, do jardineiro Antoine Richard e do pintor Hubert Robert (c.1774-1783).

Um quinto grupo poderia ser formado em torno do *Art-nouveau*, que já se manifestara de forma tímida e não ortodoxa em algumas construções da cidade[304], e que esteve presente na Exposição através de dois exemplares que seguiram esta tendência estilística. Não estavam eles entre os grandes palácios, mas eram apenas quiosques: o Pavilhão da Fundição Indígena e o quiosque da Cervejaria Paraense, ambos ligados à iniciativa privada.

Alguns outros exemplares não se inserem com facilidade nestes agrupamentos maiores. É o caso de alguns pavilhões utilitários, como o do Corpo de Bombeiros e o da Imprensa, cujas características não se impõem claramente; ou do Pavilhão Egípcio, conceituado dentro das questões ligadas ao exotismo.

Tipologia

A questão do estilo passa obrigatoriamente também pela da tipologia. Carlos Lemos vai lembrar que o estilo era definido de acordo com a função e o caráter que o prédio deveria possuir: as construções oficiais eram concebidas dentro das lições acadêmicas ligadas a "caracterologia dos edifícios" e preferivelmente dentro da rígida ortodoxia contida nos textos dos tratadistas consagrados. Os edifícios de uso público necessariamente deveriam assumir partidos que lhes dessem um "caráter" identificador, pois era quase unânime a idéia de que os diferentes programas devessem ser atendidos sempre, cada um deles, dentro de imutáveis critérios de agenciamento.[305]

A maioria das construções da Exposição Nacional possuía a função de espaços de exposição, mas várias outras funções podem ser verificadas. A tentativa aqui será e estabelecer relações entre estilo ou mensagem transmitida pelos prédios e a função desempenhada.

O Palácio dos Estados e os Pavilhões de Exposição dos diferentes Estados eram espaços para exposição, mas também serviam para festas e recepções,

[304] Na Avenida Central eram apenas dois os edifícios neste estilo, que apareceu também em algumas residências. O *Art-nouveau*, que se faria mais presente na década seguinte, aplicou-se sobretudo aos trabalhos de carpintaria, de estuques e, especialmente, às escadas e grades de ferro.

funcionando como pavilhões de honra. Nesta categoria estariam o Palácio dos Estados, os Pavilhões de São Paulo, do Distrito Federal, de Minas Gerais e da Bahia, bem como o Palácio Manuelino. Nestes pavilhões o caráter era de monumentalidade, de luxo, ostentando as condições prósperas em que se encontravam o Governo Federal e os Estados que podiam se fazer representar em suntuosos palácios.

Apenas para exposição eram o Palácio da Indústria, o Anexo Belas Artes, os Pavilhões das Artes Liberais, das Máquinas, das Viaturas, das Matas e Jardins e da Fábrica Bangu. Este caracterizava-se ainda por ser um pavilhão particular. Entre estes pavilhões, alguns procuravam relacionar, de certo modo, sua aparência com a instituição ou exposição ali representada. No caso da Inspetoria das Matas e Jardins, o pavilhão funciona perfeitamente neste sentido.

É de se estranhar a pouca atenção dada ao Pavilhão das Artes Liberais, que por sua singeleza excessiva mal está representado na iconografia existente. Considerando que este prédio abrigava também as Belas Artes, conclui-se que não houve uma preocupação em privilegiar este setor na Exposição. O Pavilhão das Máquinas, como já foi dito, foge completamente ao conceito que as Exposições Universais estabeleceram para as "Galerias das Máquinas", que eram quase sempre símbolos dos avanços tecnológicos na área industrial. O mesmo foi observado em relação ao Palácio da Indústria. No Anexo Belas Artes a principal mensagem expressa no exterior do prédio é a da pátria, representada pelo ornamentado brasão.

O *Chalet* de Santa Catarina funcionava como "um pequeno escritório". A exposição, no caso, era a própria construção, com seus diferentes tipos de madeira e a simbologia estava ligada à questão da terra e da imigração européia no século XIX.

A Porta Monumental tinha um "espírito" semelhante a de um arco de triunfo. Tinha uma função utilitária, sem dúvida, abrigando as roletas, mas a sua monumentalidade ligava-se à questão do símbolo, da primeira impressão que se queria imprimir e que devia ser de grandiosidade.

---

[305] LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. p. 102.

Função utilitária clara tinham as duas estações de embarque e desembarque, a da Companhia Jardim Botânico e a Marítima. Além destas, outras construções eram primordialmente utilitárias, para prestação de serviços, como a do Corpo de Bombeiros, do Posto da Assistência Municipal, dos Correios e Telégrafos e do Pavilhão da Imprensa. Nestes casos, a tipologia exige da construção eficiência aliada à aparência. Partidos que adotam acabamentos "de acordo com os preceitos de higiene", como se verifica no Posto da Assistência, ou panos de vidro que possibilitavam "que os curiosos assistissem os múltiplos trabalhos da composição e da impressão" do Jornal da Exposição no Pavilhão da Imprensa, são exemplos desta preocupação com a função utilitária.

Os restaurantes e quiosques de bebidas ficavam entre a função utilitária e a ligada à diversão. Função cultural e de lazer possuíam o Teatro João Caetano e os coretos musicais. Além disso, havia toda uma área destinada às diversões, que incluía o conjunto compreendido pelo teatro de variedades, o rinque de patinação e o cinematógrafo. Nestes prédios, *glamour*, fantasia ou exotismo ajudam a atrair e divertir o público.

Dentro da questão da tipologia, no que se refere ao caráter das construções, é interessante abordar também a questão do nacional. O Palácio Manuelino trouxe a imagem da colonização, com um estilo que homenageava a época dos grandes descobrimentos, ou seja da colonização portuguesa em várias partes do mundo. Entretanto, é interessante notar como a tradição colonial brasileira está completamente ausente neste momento. Mesmo os estados como Minas Gerais e Bahia, onde a produção colonial é tão expressiva, se fizeram representar com ares de modernidade, sem qualquer referência ao passado "atrasado". Isto sem falar do Distrito Federal, empenhado que estava em apagar o passado colonial e valorizar a moderna e civilizada capital de modelo europeu que havia surgido com as reformas de Pereira Passos. Santa Catarina mostrou uma imagem ligada ao passado, mas era um passado recente, da imigração européia do século XIX, desvinculada do período colonial e da escravidão. A valorização do colonial só viria na década seguinte, com o movimento Neocolonial, que depois estaria amplamente expresso na Exposição Internacional de 1922.

Técnica

Em relação à técnica fica claro que a questão é de difícil aprofundamento. Além de faltarem dados para um debate mais consistente, existe a impressão de que não houve ênfase na busca de soluções de grande ousadia e novidade. A técnica esteve, ao que tudo indica, subordinada à forma e às necessidades práticas de execução. A este respeito é interessante lembrar da tendência internacional: a Exposição parisiense de 1889 é tida como o marco culminante das inovações técnicas e construtivas no cenário das exposições, bem como o encerramento de um ciclo. A Exposição de Chicago em 1893, na qual triunfa um Classicismo *Beaux-Arts*, já é considerada como o princípio da decadência da arquitetura das exposições e o início de um classicismo comercial, no qual dominaria a arquitetura em gesso[306]. E, se a Exposição parisiense de 1889 foi a da ousadia das estruturas metálicas, a de 1900 já teve sua ênfase no peso do concreto.

Na Exposição Nacional é possível agrupar as construções no que se refere à técnica construtiva e ao material empregado em três grandes grupos: as de alvenaria de tijolo e concreto ou cimento armado, aquelas de madeira e as de ferro.

No primeiro grupo estão os Palácios do Estado e da Indústria, sendo que este era de alvenaria com as cúpulas em madeira e as escadas e o *Château* em concreto armado. Também neste grupo estão os Pavilhões de São Paulo, do Distrito Federal, da Bahia, de Minas Gerais, o Manuelino e seu Anexo Belas Artes, o das Máquinas, os Restaurantes Pão de Açúcar e Rústico e Estação da Companhia Jardim Botânico.

Dentro deste grupo existe amplamente a questão da "vestimenta de ornatos", dos elementos moldados que "vestiam" os prédios, conferindo-lhes caráter. É o caso do Palácio Manuelino e do seu anexo, entre vários outros. Existe também a presença

---

[306] GIEDION, Sigfrido. Op. cit. p.282. Giedion chama a atenção para o fato de que Chicago era neste momento a cidade em que se construíam os prédios comerciais e as residências de maior ousadia e lembra as palavras de Louis Sullivan que escrevera em sua "Autobiography of na idea" que "o dano produzido no seu país pela Feira Mundial de Chicago duraria meio século". PEVSNER, Nikolaus. Op. cit. p. 250. Pevsner vai afirmar que esta exposição significava "a sentença de morte para a Escola de Chicago e para o estilo de Sullivan".

da madeira complementando a estrutura básica, seja estruturalmente, como nas coberturas, seja em elementos complementares ou decorativos. Assim, a madeira está presente nos fechamentos dos vãos, em gradis e colunatas, em escadas, ou ainda em elementos das fachadas, como no Restaurante Rústico, que segue a tradição gótica, com as peças aparentes na fachada, ou na Estação da Companhia Jardim Botânico, na qual os semicírculos de madeira desempenham importante papel na composição da fachada.

Já o grande grupo das construções realizadas em madeira pode ser dividida em dois subgrupos. No primeiro, as estruturas de madeira eram revestida de estuque, como a Porta Monumental, o Posto de Assistência, o Teatro João Caetano e o Pavilhão Egípcio, sendo que este tinha o embasamento e as arquibancadas em alvenaria de tijolo. Nestas construções a madeira estava "escondida" por trás do estuque, o que causava uma impressão de solidez e perenidade, além de possibilitar uma riqueza decorativa extrema. Assim, através deste artifício, era possível criar as mais diversas situações, conferindo a monumentalidade desejada para a entrada da Exposição, dando ao João Caetano o aspecto requintado que um teatro deveria possuir, ou dotando o Pavilhão Egípcio de uma aparência "arqueológica".

O outro subgrupo era o das construções em madeira aparente. Em algumas, a técnica tirava partido dos efeitos possíveis da madeira, seja pela forma, como no Pavilhão das Matas e Jardins, no do Café e Cacau, no quiosque de refresco ou na Estação Marítima, seja pela riqueza de tonalidades, como no *Chalet* de Santa Catarina. Em outras, a madeira era pintada, como no Pavilhão da Imprensa e no do Corpo de Bombeiros.

O terceiro grupo inclui as estruturas metálicas, que apareciam não nos grandes prédios, mas nos pequenos quiosques, coretos e no pavilhão Fundição Indígena. Pode-se dizer que se tratou de uma produção bem pouco significativa, principalmente se comparada às outras técnicas empregadas. O material estava presente também, timidamente, em algumas estruturas complementares, como na cúpula do Pavilhão do Distrito Federal.

A questão da efemeridade

A questão da efemeridade sempre se coloca em relação às exposições. Como indaga Pascal Ory: "Porque construir tão rápido, tão alto e tão sólido para demolir em seguida?"[307].

Mas construções provisórias tinham passado entre nós. Basta lembrar, por exemplo, das decorações festivas que Grandjean de Montigny projetou para a chegada da Princesa Leopoldina, em 1817, erguidas na Rua Direita, como o arco de triunfo alegórico e para a Aclamação de D. João VI, em 1818, quando construiu um arco de triunfo, um templo à Minerva e um obelisco em frente ao antigo Convento do Carmo, realizados com a colaboração de Debret e Auguste Taunay, e que faziam conjunto com a varanda da Aclamação, projetada por João da Silva Muniz.[308]





Il. 149 e Il. 150. Construções efêmeras para festividades em gravuras de Thomas Ender. (GF)

A existência da grande maioria dos prédios da Exposição Nacional de 1908 foi marcada, como é de costume quando se trata de arquitetura de exposições, por uma efemeridade impressionante. O Pavilhão de São Paulo, o da Bahia, o da Fábrica Bangu, o da Música, a Porta Monumental, foram demolidos logo após a Exposição. Prédios suntuosos, alguns de aparência e valor arquitetônico e ornamental comparável aos

[307] ORY, Pascal. Op. cit. p. 138.
[308] Cf. SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. p. 54.

de caráter permanente, e que se desmaterializaram tão rapidamente. Alguns conseguiram garantir mais alguns anos ou décadas de existência, mas, aquele que realmente ficou, chegando aos nossos dias, foi justamente o que não foi idealizado para a Exposição, mas apenas completado e aproveitado.

Se o tipo de construção foi menos elaborado por se destinar a uma curta duração? São poucas as informações para responder a esta questão. Somente menção muito breve do material utilizado, que aparece nas descrições dos edifícios, e algumas fotos dos prédios em construção fornecem alguns indícios. Mesmo o relatório de Sampaio Correa, trata muito superficialmente das técnicas construtivas e materiais empregados nas construções, se detendo muito mais na descrição minuciosa do aspecto destas. É apenas em relação à Porta Monumental que ele menciona a questão da efemeridade ligada à técnica:

> Das construções da Inspeção, nenhuma, como a porta, deveria ter tão acentuada o caráter de provisória. Só da porta não se poderia pensar na conservação, acabada a Exposição. Sua demolição seria então exigida pela necessidade de se abrir franca passagem que se fechou em uma via pública. Ela deveria existir durante três meses; bem impressionar durante três meses. Deveria, mais que as outras, ser uma construção econômica, harmonizada porém à preocupação da economia com a de se conseguirem os indispensáveis efeitos decorativos realçando a entrada da Exposição[309].

Mas, afinal, como foi encarada a questão da efemeridade na época? Quais eram os debates em torno do destino dos prédios? O Jornal da Exposição acompanhou atentamente esta movimentação. O número de 15 de setembro, portanto dois meses antes do final previsto da Exposição, colocava a questão: "Adiar-se-há o encerramento da Exposição? E o que se fará de tudo isto?

> "A Tribuna" de ontem deu um "furo"...Notícia de primeira ordem, que merece ser longamente divulgada. Todos se preocupam com este problema: "Que se vai fazer de todos estes palácios? Uma universidade? Uma estação balnearia? Um vasto Cassino?". Até agora, para responder a estas perguntas, só havia hipótese. Mas "A Tribuna" (...) nos forneceu esta novidade agradabilíssima: a Exposição vai continuar, até abril do ano próximo ... ou até quando o público se cansar de visitá-la.

[309] CORREA, José Mattoso Sampaio. Op. cit. p. 18.

No entanto, o prazo não foi estendido e na "Chronica" de 5 de novembro, percebe-se que a preocupação com o destino dos prédios continuava:

> "Providenciando sobre o destino dos palácios e pavilhões de Exposição já dois projetos foram apresentados à Câmara dos Deputados. Um deles (...) autoriza o Governo a entrar em acordo com os Estados de Minas gerais, São Paulo e Bahia para a aquisição dos respectivos pavilhões incluídos o material, o mobiliário, e outros produtos pertencentes aos ditos Estados, sendo organizado um mostruário permanente da produção e indústria nacionais. (...) O outro (...) manda passar todos os edifícios da Exposição para o Ministério do Interior, a fim de neles serem instaladas as Escolas superiores do Distrito Federal.
>
> Já aqui mesmo se escreveu que o melhor destino que se poderia dar a esta pequena cidade, quase instantaneamente criada a beira do oceano, seria transforma-la numa ilha balnearia, cousa que no Rio não existe. Para isso, porém seria preciso que houvesse por aqui um ou mais capitalistas corajosos, que em tal empresa quisessem empregar algum dinheiro. (...) Infelizmente, os capitais são escassos, e os capitalistas são medrosos...
>
> Afastada esta idéia, e não podendo admitir que estes palácio e pavilhões sejam demolidos, ou que fiquem abandonados até o apodrecimento e a ruína, é preciso estudar qual das duas idéias aventadas no seio da Câmara é a melhor (...) [310].

[310] Jornal da Exposição. 5 nov. 1908.

5. CONCLUSÃO

Considerando que as Exposições Universais tiveram sempre um projeto conceitual que as nortearam, respaldado nas principais correntes de pensamento que dominaram o século XIX, como a Ideologia do Progresso, o Saint-Simonismo e o Positivismo, bem como se basearam em sistemas classificatórios que serviram de padrão para sua organização, um panorama destas principais correntes de pensamento foi importante para o entendimento de certos conceitos que interferiram inclusive em sua espacialidade e arquitetura. No caso do Brasil é perceptível também a questão ideológica que pautou a realização das Exposições Nacionais e como a arquitetura desempenhou importante papel na imagem de progresso que se desejava imprimir naquele momento, com esforços "civilizatórios" que aproximassem o país das grandes potências.

Dentro deste contexto destaca-se a importância do exemplo norte-americano, ex-colônia rica e bem sucedida, para motivar o Brasil a deslanchar como o famoso "país do futuro". Apesar de todo o modismo no Brasil estar ainda, nesta ocasião, ligado à cultura e ao gosto europeu, sobretudo parisiense, a determinação norte-americana representou um estímulo a novas realizações.

Verificada a grande importância da reforma Pereira Passos para a imagem republicana que a cidade queria transmitir, de capital civilizada, entende-se a importância de ser ela também cenário de uma exposição da indústria, realização que dava às capitais que sediavam este tipo de evento um *status* particular. Além disso, analisando uma das maiores realizações desta reforma, que consistiu na abertura da Avenida Central, ficam evidentes certos paralelos, começando pelos protagonistas em termos de criação arquitetônica. Grande parte dos nomes de arquitetos e engenheiros são comuns às duas

realizações, a começar pelo vencedor do Concurso para a Avenida Central, Raphael Rebecchi, que assinou dois projetos de grandes pavilhões da Exposição Nacional. Com isto, fica claro que uma mesma tendência estilística presidiu as duas intervenções[311].

O preconceito contra o ecletismo em geral intensifica-se quando se trata dos "excessos" das exposições. Mas os Palácios e Pavilhões da Exposição Nacional, apesar de sua breve existência, merecem um lugar de destaque no estudo da produção arquitetônica do ecletismo no Rio de Janeiro. Além de associados a eles estarem os nomes dos principais arquitetos e engenheiros do período, a análise de cada uma das construções, encarando a exposição de produtos também como uma exposição de prédios, revela um "repertório de formas", que possibilita análises comparativas e o mapeamento das diferentes tipologias e estilos que cobriram a prática do ecletismo no Brasil e mais especificamente no Rio de Janeiro, estabelecendo importantes correlações.

O cotejar dos exemplares da Exposição Nacional com as principais tendências e com exemplares de mesmo "espírito" no cenário das grandes exposições internacionais, desde os mais suntuosos palácios até os mais simples quiosques, revela correlação importantes, estabelecidas à luz das recentes tentativas de valorização da produção arquitetônica do século XIX, livre dos preconceitos que pesaram sobre ela.

É evidente que a proporção da exposição carioca foge aos padrões das Exposições Universais, mas dentro do nosso âmbito, tratou-se de um evento bastante significativo e abriu caminho para o que se seguiu, em 1922. A Exposição do Centenário, que inicialmente seria mais uma exposição nacional, acabou tomando ares de internacional graças à receptividade que a idéia de participação obteve no exterior[312].

---

[311] Cabe ressaltar aqui a existência de uma lacuna na historiografia, referente a um levantamento mais consistente da formação destes profissionais, e que, infelizmente, não foi possível preencher no âmbito deste trabalho.

[312] RIO DE JANEIRO. *Livro de Ouro comemorativo do centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Almanak Laemmert, 1923. Segundo o Livro de Ouro, a Exposição contou com a participação de 14 nações estrangeiras que construíram "suntuosos palácios ou pitorescos pavilhões".

Em relação à técnica verifica-se a dificuldade em se estabelecer um debate mais consistente, diante das poucas informações disponíveis e fugindo do campo especulativo. Apesar destas limitações, um mapeamento das principais técnicas e materiais empregados e suas relações com os estilos, tipologias, e sua inevitável ligação com a questão da efemeridade que permeia toda a produção, permite algumas ponderações.

Fica a impressão de que não houve, em termos técnicos, ênfase na busca de soluções de ousadia e novidade. As soluções, apesar de provavelmente terem sido criativas já que se tratava de um tipo de construção monumental e que necessitava ser realizada em curto espaço de tempo, não demostram avanços tecnológicos, predominando materiais e técnica tradicionais. A técnica esteve, até onde foi possível observar, subordinada à forma e às necessidades práticas de execução.

A este respeito é possível estabelecer também uma correlação com a tendência observada internacionalmente. Como já foi mencionado, a Exposição do Centenário da Revolução Francesa é considerada como o auge no que se refere às inovações técnicas e construtivas no campo das exposições e encerra um ciclo. A partir daí, há uma retração em relação à busca de soluções arrojadas, que surpreendessem o espectador por sua ousadia e novidade, e estabelece-se o chamado Classicismo *Beaux-Arts* que vai dominar as exposições de Chicago em 1893 e de Paris em 1900.

Além da arquitetura, tema central de análise, alguns outros aspectos são constatados. Um deles é o caráter lúdico que fez parte integrante das diversas Exposições Universais e que, em 1908, esteve presente nas festas e bailes, nos espetáculos de queimas de fogos, nos corsos e batalhas de flores que se realizavam, nos espetáculos musicais e teatrais que eram encenados e nas inúmeras atrações que a área de diversões oferecia.

A questão do nacionalismo, que também sempre esteve ligada às exposições, se manifesta desde o título da exposição, privilegiando a celebração de um evento significativo, passa pelos nomes das ruas e praças, "batizadas" com as datas nacionais importantes, e pode ser, como foi visto, privilegiada ou suprimida de acordo com o contexto e com os interesses.

O exotismo, por sua vez, também se faz presente. Seria possível imaginar que esta questão só tivesse adquirido significado quando se tratava de exposições nas grandes potências que tinham "curiosidade" pelos povos em outra fase de desenvolvimento, mas a visita dos índios Bororós à Exposição Nacional mostra que o mesmo tipo de atitude se repetiu entre nós. É Olavo Bilac que descreve esta visita e, através de sua "chronica", é possível perceber toda a carga de estranheza que o diferente produz. Bilac confessava não gostar de ver em um "recinto civilizado, uma maloca de índios selvagens, ainda na bruteza nativa", considerando a "exibição de um mau gosto deplorável"[313].

Em relação às Belas Artes, verificou-se que foi da França o papel fundamental; foi ela que estreitou a relação das exposições com as Belas Artes, desde sua primeira Exposição Universal, dando um exemplo que foi adotado. No contexto da Exposição Nacional, ficou claro a posição não tão privilegiada que este setor assumiu, apesar dos grandes nomes ligados à Escola de Belas Artes estarem ali representados.

Para encerrar cabe ressaltar que, com este passo que foi dado no sentido de um aprofundamento do tema, julga-se ter contribuído de forma positiva para o estudo da arquitetura eclética no Rio de Janeiro e, mais especificamente, para a questão da arquitetura nas exposições cariocas, que se constituem em campo fértil, ainda pouco explorado, para o desenvolvimento de importantes pesquisas.

[313] Jornal da Exposição 10 out. 1908. p. 1.

6. REFERÊNCIAS

AIMONE, Linda, OLMO, Carlo. *Les Expositions Universelles 1851-1900*. Paris: Belin, 1993.

ARESTIZÁBAL, Irma (Org.). *Uma cidade em questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo (Org.). *Il Revival*. Milão: Mazzota, 1974.

AZEVEDO, Manoel Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. Rio de Janeiro: Cultura Brasiliana, 1969.

BARATA, Mário. *Rio Neoclássico*. Rio de Janeiro: Fundação Rio, [19--]. (Coleção Rio: guia para u ma história urbana).

BARDI, P.M. *Engenharia e arquitetura na construção*. São Paulo: Sudameris, 1985. (Col. Arte e Cultura VIII)

BENCHIMOL, Jaime L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. (Biblioteca Carioca 11)

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIM, Walter. Paris, Capital do Século XIX. In: *Walter Benjamim*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983.

_____. *Dicionário Histórico das Ruas de Botafogo - IV Região Administrativa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

BRENNA, Giovanna Rosso Del. *Rio eclético*. Rio de Janeiro: Fundação Rio, 19--.

CAETANO, Lucinda Oliveira. *Palácio Universidade do Brasil (ex-Hospício de Pedro II) -Imagens e Mentalidades*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1993. (Dissertação de Mestrado)

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: USP, 1988.

COELHO NETTO, J. Texeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates 144)

COMTE, Augusto. *Reorganizar a sociedade*. Lisboa: Guimarães e cia, 1977.

CORREA, José Mattoso Sampaio. *Relatório dos trabalhos executados durante os anos de 1907 e 1908 - Apresentado ao Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas*. Rio de Janeiro: Inspetoria das Obras Públicas da Capital Federal, Imprensa Nacional, 1909.

COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Estudos 59)

DALY, César. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Paris, Ducher et Cie, 1855 – 18--.

DIAS, Pedro. Manuelino e neomanuelino. In: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectônico e Arqueológico, 1997. p. 45-55.

DREXLER, Arthur et alii. *The architecture of the École des Beaux-Arts*. New York: Museum of Modern Art, 1977.

DUNLOP, C. J. *Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Antigo, 1963.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1987.

FLETCHER, Banister. *A history of architecture on the comparative method*. Londres: Atholone Press, 1961.

FRANCASTEL, Pierre. *Etudes de Sociologie de l' Art*. Paris: Denoël, 1970.

_____. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1954.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Souza, 1954.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y arquitectura*. Madri: Dossat, 1978.

GONÇALVES, José Reinaldo Santos. A obsessão pela cultura. In: *Cultura. Substantivo Plural*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/ São Paulo: Ed. 34, 1996. p.159-175.

GRAEFF, Edgar Albuquerque. *Edifício*. São Paulo: Projeto.

GROUD, Guénola, IMBERT, Daniel. *Quand Paris dansait avec Marianne* 1879-1989. Paris: Edition Paris-Museés, 1989.

HARDMAN, Francisco Foot. *O trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

LA BLACHE, Vidal de. *Princípios de Geografia Humana*. Lisboa: Cosmos, 1946.

LABAT, Alexandre. Charles Garnier et l'Exposition de 1889 – l'Histoire de l'Habitation. In: *1889 La Tour Eiffel et l'Exposition Universelle*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1989. P. 130-161.

LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989.

LEVY, Ruth. As Exposições Universais na "Revue générale de l'architecture et des travaux publics" de César Daly. In: *Imagem e Significação: anais do 4º encontro do Mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 227-232.

_____. Exposições Universais: duas diferentes abordagens em obras francesas recentes. In: *arte & Ensaios*, n. 4, p. 61-77, 1997.

_____. O Palácio dos Estados na Exposição Nacional de 1908. In: *180 anos de Escola de Belas Artes: anais do seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 373-384.

_____. Pavilhões da Exposição Nacional de 1908 no Rio de Janeiro. In: *Memória e esquecimento: Anais do 3º encontro do Mestrado em História da Arte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 223-227.

LOYER, François. *Le siècle de l'industrie*. Paris: Skira, 1983.

_____. Ornement et caractère. In: *Le siècle de l'Eclectisme, Lille 1830-1930*. Paris/Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1979.

MIDDLETON, Robin, WATKIN, David. *Neoclassical and 19th century architecture*. Londres: Faber & Faber, 1980.

MIDDLETON, Robin et alli. *The Beaux-Arts and the nineteenth-century french architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

MIGNOT, Claude. *L' architecture au XIX siècle*. Paris: Moniteur, 1983.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. As Arenas Pacíficas. In: *Gávea*, n. 5, p. 28-41, 1988.

OLENDER, Marcos. No livro do futuro. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1992. (Dissertação de mestrado)

ORY, Pascal. *Les Expositions Universelles de Paris*. Paris: Ransay, 1982.

_____. *1889 - L'Expo Universelle*. Bruxelas: Edition Complexe, 1982.

PALÁCIO, Pedro. Fundamentos da arquitetura neomedievla. In: *O neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos descobrimentos*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitectônico e Arqueológico, 1997. p. 27-43.

PATETTA, Luciano. *L' architecture dell ecletismo: fonti, teorie e modelli - 1750/1900*. Milão: Mazzotta, 1975.

PATTON, Phil. Sell the cookstove if necessary, but come to the Fair. In: *Smithonian*, vol. 24, n. 3, p. 38-51, 1993.

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

PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. (Série dissertações e teses)

PESAVENTO, Sandra. *Nós e os outros: as Exposições Universais e o imaginário europeu sobre a América*. Apresentado no Congresso América, Rio de Janeiro e São Paulo: 1992.

_____. Exposições Universais: palcos de exibição do mundo burguês - em cena, Brasil e Estados Unidos . In: *Siglo XIX*, 1992.

PEVSNER, Nikolaus. *A history of buildings types*. Princeton: PUP, 1976.

PLUM, Werner. *Exposições mundiais do século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Bonn: Friedrich Ebert Stiftung, 1979.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRIORI, Mary Del. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RASMUSSEN, Anne, SCHOROEDER-GUDEHUS, Brigitte. *Les fastes du progrès - le guide des Expositions Universelles 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.

REBERIOUX, Madeleine. Approches de l'histoire des Expositions Universelles à Paris du Second Empire à 1900. In: *Bulletin du Centre d'Histoire Économique et Sociale de Lyon*, 1979.

RIO DE JANEIRO. *Boletim Comemorativo da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro: Typographia da Estatística, 1908.

RIO DE JANEIRO. *Catálogo dos trabalhos expostos na Exposição Brasileira de 1908*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

RIO DE JANEIRO. *Guia da Exposição Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José de Salermo, 1908.

RIO DE JANEIRO. *Guia official da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro, 1908.

RIO DE JANEIRO. *Memorial Illustrado da Exposição Nacional de 1908*. Propaganda Industrial, Rio de Janeiro.

RIO DE JANEIRO. *O Estado de São Paulo na Exposição Nacional de 1908. Catálogo Geral Ilustrado*. Rio de Janeiro: 1908.

RYDELL, Robert. *All the world's fair. Visions of empire at the American International Exposition. 1876-1916*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

_____. *The books of the fairs: a guide to World's Fair historiography*. Chicago: American Library Association, 1992.

SANTOS, Paulo F. Arquitetura e urbanismo na Avenida Central. In: *O album da Avenida Central*. São Paulo: Ex Libris/João Fortes Engenharia, 1982. P. 25-47.

_____. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

TELLES, Augusto Carlos Silva. Monumentos Tombados. In: *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1965.

TOSATTO, Pierluigi. *Um palácio na história geológica brasileira*. Brasília: DNPM, 1994.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

WRIGHT, Marie Robinson. *The Brazilian Nattional Exposition of 1908. In Celebrating of the Centenary of the Opening of Brazilian Ports to the Commerce of World by the Prince Regent Don Joan of Portugal, in 1808.* Filadélfia: George Barrie & Sons, 1908.

_____. *The New Brazil*. Filadéfia: George Barrie & Sons, 1907.

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fund. Djalma Guimarães, 1983.