



Arenas nem tão pacíficas
arquitetura e projetos políticos
em Exposições Universais
de finais da década de 1930

Marianna Ramos Boghosian Al Assal

Orientadora: Ana Lucia Duarte Lanna | Co-Orientadora: Maria Helena Rolim Capelato

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutora em Arquitetura e Urbanismo.

São Paulo, 2014

Arenas nem tão pacíficas

arquitetura e projetos políticos
em Exposições Universais
de finais da década de 1930

Marianna Ramos Boghosian Al Assal

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e Fundamentos da
Arquitetura e Urbanismo

Orientadora: Ana Lucia Duarte Lanna

Co-Orientadora: Maria Helena Rolim Capelato

São Paulo, 2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: mbalassal@usp.br

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR. O ORIGINAL SE ENCONTRA NA SEDE DO PROGRAMA.
SÃO PAULO, 15 DE FEVEREIRO DE 2015

Al Assal, Marianna Ramos Boghosian

A316a

Arenas nem tão pacíficas – arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930 / Marianna Ramos Boghosian Al Assal. -- São Paulo, 2014.

314 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP.

Orientadora: Ana Lúcia Duarte Lanna

Co-orientadora: Maria Helena Rolim Capelato

1. Exposições internacionais. 2. Arquitetura. 3. Diplomacia. 4. Identidade nacional. 5. Política de massa. I. Título.

CDU 061.4

Agradeço primeiramente a minha orientadora, Ana Lucia Duarte Lanna, pela orientação precisa, pelo constante estímulo e enorme paciência com os meus altos e baixos.

À Maria Helena Rolim Capelato, agradeço igualmente pela orientação e pelas sugestões no encaminhamento das pesquisas.

À Paulo Garcez Marins e Joana Mello agradeço pelos comentários no exame de qualificação e pelo incentivo naquele momento e em muitos outros para que eu continuasse me aventurando pelos meandros do objeto de pesquisa eleito.

Sou grata à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa de Doutorado sem a qual a presente pesquisa não teria sido possível.

Agradeço aos diversos professores que em sala de aula ou fora desta muito contribuíram com sugestões para o desenvolvimento dessa pesquisa - Maria Ligia Coelho Prado, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Andrew Shanken, Mauricio Tenorio Trillo e Jorge Francisco Liernur.

Aos professores com quem convivi na Comissão de Pós Graduação agradeço pelo que aprendi sobre a vida acadêmica e aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e das Bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, agradeço pela presteza e bom humor.

Agradeço especialmente à Ana Claudia Castro, Flavia Brito do Nascimento, Maria Luiza de Freitas, Nilce Aravecchia e Sabrina Fontenele mas também a tantos outros colegas pelo compartilhamento de experiências, parcerias intelectuais e sobretudo pelas amizades que daí nasceram.

À Delphine Mérigout agradeço pela ajuda na pesquisa em solo Francês, diante de adversidades imprevistas durante a elaboração da tese.

Agradeço à Dora Souza Dias pelos tantos auxílios e à Alice Turazzi pelo apoio imprescindível.

À Gabriela, Adriana, Carol e Faffy agradeço pela certeza de que sempre estarão ao meu lado. Aos meus pais, Alzira e Rubens, sou muitíssimo grata pelas oportunidades que me concederam e pelos inúmeros exemplos de vida. E a minha segunda família, Claudio, Mary Lucia, Karina e Fernando, agradeço pelo apoio.

Finalmente, sou profundamente grata ao Daniel e à Helena, por que são eles que, em última análise dão sentido a cada uma das palavras aqui escritas.

AL ASSAL, Marianna Boghosian. *Arenas nem tão pacíficas* – arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Em finais da década de 1930, mais especificamente entre 1937 e 1940, o estado brasileiro se fez representar internacionalmente com a construção oficial de pavilhões nacionais em quatro grandes exposições universais: a *Exposition Internationale des Arts e Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937); a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Procedentes de uma tradição de quase um século de grandes exposições universais, chama atenção as particularidades do cenário político internacional em que esses eventos tiveram lugar: a década de 1930 se caracterizou por crises econômicas em escala global, pela força dos discursos nacionalistas, pela ascensão – em suas vertentes tanto mais brandas quanto mais terríveis – da chamada política de massas e, já em seus últimos anos, pelo início da Segunda Guerra Mundial. Tampouco o cenário nacional brasileiro da década de 1930 seria tranquilo, marcado por instabilidades, a subida ao poder de Getúlio Vargas e finalmente o golpe que daria início à política ditatorial do Estado Novo. A presente tese aborda a idealização, concepção arquitetônica e concretização espacial dessas exposições – bem como a participação brasileira nesses processos – problematizando suas inserções no contexto arquitetônico e político do período em que foram realizadas. Busca-se entender as articulações e circuitos diversos de negociação, referência e disputa pelos quais as decisões no campo da arquitetura relacionaram-se com as múltiplas escalas de poder e projetos políticos na conformação desses espaços de representação.

Palavras-chave: exposições internacionais; arquitetura; diplomacia; identidade nacional; política de massa.

AL ASSAL, Marianna Boghosian. *Not so peaceful Arenas* – architecture and political projects in World's Fairs of the late 1930. Dissertation (Doctorate) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

In the late 1930, more specifically between 1937 and 1940, the Brazilian State represented itself internationally with the construction of official national pavilions on four great World's Fairs: the Exposition Internationale des Arts and Techniques dans la Vie Moderne (Paris, 1937); the New York World's Fair (1939-1940), the Golden Gate International Exposition (San Francisco, 1939-1940,) and the Exposição do Mundo Português (Lisbon, 1940). Coming from a tradition of nearly a century of World's Fair, there were some particularities in the international political scenario in which these events took place: the decade of 1930 was characterized by economic crises on a global scale, by the strength of nationalist speeches, by the rise – in its more tender and most terrible aspects – of the so-called policy of masses and, in its later years, by the beginning of World War II. Either the Brazilian national scenario of the decade of 1930 would be peaceful, marked by instability, the rise to power of Getúlio Vargas and finally the coup that would begin the dictatorial period of the Estado Novo. This thesis discusses the idealization, architectural conception and implementation of these World's Fairs – as well as the Brazilian participation in these processes – drawing attention to the architectural and political context of the period. The aim is to understand the connections and circuits of negotiation, reference and dispute in which the decisions in architectural specific field related with the multiple scales of power and political projects in the conformation of these spaces of representation.

Keywords: international exhibitions; architecture; diplomacy; national identity; mass politics.

1.	Introdução	13
2.	Exposições e projetos políticos em tempos de crise	33
3.	Projetos, diálogos e disputas no campo arquitetônico	73
4.	A materialidade dos espaços de representação	107
5.	Considerações finais	151
6.	Referências bibliográficas	157

Anexo I

Anexo II

1 Introdução



1 Introdução

Em finais da década de 1930, mais especificamente entre 1937 e 1940, o estado brasileiro se fez representar com a construção oficial de pavilhões nacionais em quatro grandes exposições universais¹: a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Por um lado, pouco ou nada se sabe sobre os pavilhões brasileiros nas exposições de Paris – projetado por Jacques Guilbert com colaboração de Olivier Rabaud, Marcel Guilain e Guillaume Gillet, pinturas e vitral de Gilberto Trompowsky, além do anexo junto à área de alimentação projetado por Mallet-Stevens –; em São Francisco – projetado por Gardner Dailey, com interiores e projeto expositivo de Ernest Born – e de Lisboa – projetado por Raul Lino, com projeto expositivo de Roberto Lacombe. Por outro lado, o pavilhão brasileiro de Nova York – projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, com paisagismo de Thomas Price e interiores de Paul Lester Wiener – foi largamente festejado na historiografia da arquitetura brasileira, quer seja pelo caráter de marco atribuído à obra, quer seja por seu aspecto formal ao qual se confere tanto pontos de aproximação como de saudável distanciamento ou originalidade em relação às correntes modernistas internacionais, especialmente àquelas ligada à figura de Le Corbusier.

Descritas muitas vezes como “vitrines do progresso” ou “arenas pacíficas” – “onde o engenho e a arte deveriam substituir o poder de fogo das armas no embate moderno pela preeminência mundial” (NEVES, 1988, p.29) – as Exposições Universais marcaram de forma significativa o cenário internacional a partir da segunda metade do século XIX, recolocando no campo simbólico as disputas políticas então em jogo². Vistas

1 Embora nem todas as exposições aqui em questão recebam efetivamente o título oficial de Exposição Universal – advindo da nomenclatura francesa *exposition universelle* – quer seja do ponto de vista de sua organização, quer seja do ponto de vista da chancela conferida a partir da década de 1930 pelo recém-criado *Bureau International des Expositions* (BIE), adotar-se-á na presente tese tal nomenclatura não apenas com o intuito de apresentá-las como unidade inserida em um universo maior de eventos que tanto antecedem quanto são realizados até a atualidade; mas também de destacar certas características comuns que se tornarão mais claras ao longo do presente trabalho. Entre tais características cabe desde já assinalar: o aspecto essencialmente comercial, sem no entanto jamais se restringir a ele; o discurso de pretensão universal de solidariedade entre os povos, marcado em suas entrelinhas por uma latente construção de alteridades e de disputa entre nações; e a construção simbólica de espaços de fausto e deleite que caminha de mãos dadas com intensões pedagógicas (SCHROEDER-GUDEHUS; RASMUSSEN, 1992; WESEMAEL, 2001).

2 Destaca-se que o caráter ‘universal’ dessas exposições se dá não exatamente apenas pela participação efetiva de um número cada vez maior de nações espalhadas pelo mundo, mas, sobretudo porque, no caráter eminentemente pedagógico que assumem, procuram se colocar como símbolos maiores e inconfundíveis do progresso e da capacidade civilizatória da indústria humana ocidental. Pesavento aponta também nesse sentido que: “As exposições funcionariam como síntese e exteriorização da modernidade dos ‘novos tempos’ e como vitrina de exibição dos inventos e mercadorias postos à disposição do mundo pelo sistema de fábrica. No papel de arautos da vida burguesa, tiveram o caráter pedagógico de ‘efeito-demonstração’ das crenças e virtudes do progresso, da produtividade, da disciplina do trabalho, do tempo útil, das possibilidades redentoras da técnica, etc.” (1997, p.14). Ver ainda a esse respeito Hardman (1988).

frequentemente como representação máxima da chamada “Era dos Impérios”³ (PESAVENTO, 1997) – quer seja pela imagem e ideário que materializam, quer seja por seu caráter eminente de expansão de um projeto civilizacional burguês-capitalista – as exposições universais tiveram no entanto vida longa, perdurando, guardadas as diferenças, como eventos efêmeros até a contemporaneidade.

Procedentes assim de uma tradição de quase um século de grandes exposições universais⁴ nascidas de um movimento de exaltação ou apelo ao progresso, chama atenção as particularidades do cenário político internacional em que os esses eventos de finais da década de 1930 em questão tiveram lugar. Se o cenário do período entreguerras é marcado por incertezas e insegurança; pelo desmonte da crença absoluta no progresso; pela lembrança latente da guerra; pela sombra da Revolução Russa e por um medo permanente do levante das massas; pela crise do liberalismo e busca de novas formas de controle social e manutenção da ordem; pela preponderância do Estado-Nação e enaltecimento dos discursos nacionalistas e pelo poder crescente da comunicação de massa; parece central compreender quais sentidos a realização de exposições universais e a representação dos diversos países, e do Brasil particularmente, assumiram; e qual o papel que a arquitetura desempenhou nesse contexto.

Particularmente, a década de 1930 teve seu início marcado pela quebra da bolsa de Nova York ocorrida em outubro de 1929 e a subsequente crise econômica que se instauraria no Estados Unidos da América – bem como em outros importantes polos industriais como a Alemanha, e a partir daí em cantos diversos do planeta – culminando no que Hobsbawm procura caracterizar como “algo muito próximo do colapso da economia mundial”, dada a sua “extraordinária universalidade e profundidade” (1995, p.95-96). A chamada Grande Depressão – cujo período mais crítico se deu entre 1929 e 1933, quando o comércio mundial sofreu uma queda de 60% (HOBBSAWM, 1995, p.100) – não apenas colocaria em xeque as bases do liberalismo econômico que havia se transformado em ortodoxia internacional, sobretudo no mundo ocidental, desde a década de 1880; mas também traria grandes questionamentos acerca das “instituições políticas e valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX” (HOBBSAWM, 1995, p.112). As imensas ondas de desemprego – agravadas pela parca existência de estruturas governamentais de previdência social – levariam a consequências políticas de curto prazo como a explosão quase concomitante de levantes políticos em diversas partes do mundo; mas

³ Parte-se aqui da periodização e denominação usada por Eric Hobsbawm (2010a; 2010b; 2011).

⁴ Embora com algumas exceções – que procuram enfatizar as conexões entre as exposições universais da segunda metade do século XIX e as feiras comerciais anteriores (WESEMAEL, 2001; PINOT DE VILLECHENON, 2000) – há certo consenso em considerar a *The great exhibition of the works of industry of all nations*, ocorrida em Londres em 1851, como a primeira entre as exposições universais (FINDLING; PELLE, 2008; SCHROEDER-GUDEHUS; RASMUSSEN, 1992).

o medo latente de novos levantes, maiores e mais extremados (para a esquerda ou para a direita), traria mudanças políticas ainda mais significativas.

Para Arendt, o colapso das estruturas políticas nesse momento compôs um cenário explosivo onde a tônica do fazer político havia se deslocado da lógica partidária associada à representação de classes, para a “psicologia do homem de massa” (ARENDR, 1989, p.365). Seria assim ao longo da década de 1930 que se desenvolveriam, com maior intensidade, formas de governo atreladas ao que pode ser entendido como política de massas – característicos pela construção de um estado forte, conduzido por um líder carismático, tanto através do oferecimento de direitos e benefícios sociais quanto pela forte propaganda e estetização da política (BENJAMIN, 1990) – e que em seus casos extremos se manifestaria como governos ditos totalitários. É importante notar que, se esse modelo assumiria situações extremas nos casos totalitários, ele igualmente se difundiria como prática política aplicada de forma mais ou menos intensa, por governos de tendências mais à direita, ou mais à esquerda, localizados no ocidente ou no oriente, em países ricos ou não tão ricos ao longo da década de 1930 (ARENDR, 1989; SCHIVELBUSCH, 2006). Seria em parte também em função da conformação desse cenário explosivo, mas também de questões e disputas geopolíticas não resolvidas desde princípios do século (HOBBSAWM, 1995), que a década de 1930 teria fim com a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Tampouco o cenário nacional brasileiro da década de 1930 seria tranquilo, quer seja do ponto de vista econômico, político, ou social. Com clara conexão com a crise instaurada pela quebra da bolsa de Nova York em 1929 mas também em função de dinâmicas particulares do cenário nacional, a década de 1930 teria início no Brasil com o desenrolar de uma revolução que levaria Getúlio Vargas pela primeira vez à presidência da república e seria marcada por intrincados processos de negociação e disputa que em grande parte resultariam na implantação do Estado Novo após o golpe de 1937 (GOMES, 1980; CAPELATO, 2001). Assim, entre 1937 e 1945 o Brasil esteve sob o governo ditatorial do Estado Novo, cuja ideologia de progresso e engrandecimento nacional aparece fortemente caracterizada pelos paradigmas do nacionalismo, a defesa da soberania nacional, a modernização das instituições, a industrialização dos processos de produção, e, principalmente, pela crença no Estado como mediador das tensões. Neste processo, marcado pela transformação do imaginário coletivo num instrumento regulador do cotidiano, a construção de uma identidade nacional unificadora, capaz de acomodar as diferenças, tornou-se um mecanismo central de poder (AL ASSAL, 2013; OLIVEIRA; VELLOSO; GOMES, 1982; CAPELATO, 1998).

Assim, se em um primeiro momento tanto a realização da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-

1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), quanto a participação brasileira junto a esses eventos podem parecer de difícil compreensão, tais episódios surgem como campo propício não apenas para escrutinar algumas das relações estabelecidas entre política e cultura de massas nesses anos em suas vertentes estéticas, rituais e pedagógicas, mas também para vislumbrar o papel da arquitetura e dos profissionais arquitetos e urbanistas frente a tais relações.

Reivindicando a necessidade de se atentar para as muitas nuances que são perceptíveis na arquitetura desse período marcado por uma depressão que não é apenas econômica, mas também psicológica; Cohen (1997) aponta que a década de 1930 costuma ser retratada na historiografia da arquitetura que procura abordar o cenário internacional, apenas por suas figuras mais marcantes – a modernidade arquitetônica europeia levada aos Estados Unidos pelo *International Style*, os “slogans universalistas” do CIAM de Atenas e os “pórticos solenes dos palácios nazistas e stalinistas” (1997, p.17) – e por uma visada que conduz para um universo dividido pela “difusão irresistível do modernismo democrático à oeste”, contraposto à sua derrota a leste (COHEN, 1997, p.17). Nesse sentido, as exposições universais que aqui se propõe como objeto de estudo parecem constituir um cenário de grande interesse para entender de forma mais nuançada tanto esses aspectos comumente destacados na historiografia, quanto para se atentar para a heterogeneidade das propostas de modernidade arquitetônica em disputa na década de 1930, em suas relações sobretudo com um universo político, mas também com a cultura de massas. Nesse cenário fortemente marcado pela perspectiva da política de massas e suas estratégias de convencimento (CANETTI, 1995; WILLIAMS, 1969), a arquitetura estabeleceu conexões particulares com o poder político, onde a perspectiva monumental foi frequente e o destaque às questões de linguagem ou caráter simbólico foram uma constante – ainda que muitas vezes essas linguagens ou simbologias escapem a uma definição fácil.

Frente a um quadro de acirramento dos discursos nacionalista em uma vertente cultural, de uma progressiva estetização da política e de ênfase numa estética da monumentalidade, a arquitetura parece assumir um lugar de destaque no jogo político diplomático trazendo possibilidades e conflitos para um campo profissional que buscava a autonomização e para vertentes estéticas que procuravam se assumir como hegemônicas (COHEN, 2012; LIERNUR, 2004).

A presente tese pretende assim abordar a idealização, concepção arquitetônica e a concretização espacial da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da Exposição do Mundo

Português (Lisboa, 1940) – bem como a participação brasileira nesses processos – problematizando suas inserções no contexto arquitetônico e político do período em que foram realizadas. Busca-se transpor a visão desses projetos urbanísticos e arquitetônicos como materializações de determinadas condições socioculturais, para entender, a partir desses objetos específicos, as articulações e circuitos diversos de negociação, referência e disputa pelos quais as decisões no campo da arquitetura relacionaram-se com as múltiplas escalas de poder e projetos políticos na conformação desses espaços de representação. Nesse sentido também, a presente tese procura debruçar-se sobre a documentação acerca da participação do Brasil nessas quatro exposições para evidenciar que, a despeito das escolhas feitas pela historiografia da arquitetura brasileira, todas essas representações, mas também as arquiteturas de seus pavilhões são vistas como aspectos relevantes e representativos da nacionalidade para o governo brasileiro de então.

A partir dessa perspectiva de análise pretendida procurou-se conformar os capítulos evitando a análise separada de cada uma das exposições. Atentando para as particularidades, mas também para os aspectos comuns entre a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) – e que em última análise possibilitaram a sua delimitação como objeto – focou-se em escalas diversas ou entradas possíveis para reflexão e análise sobre seus sentidos e significados. Dessa forma, optou-se por dividir os capítulos da presente tese a partir dos três momentos consecutivos, embora com sobreposições, que possibilitam também perceber algumas variações de escala nas conexões entre arquitetura e estruturas de poder: a idealização das exposições; a concepção dos projetos urbanísticos e arquitetônicos; e a implantação dos espaços e pavilhões em suas cidades sede.

Cabe destacar desde logo que, embora tratando-se de processos em grande parte consecutivos, essa divisão que conforma os três capítulos, não pretende colocar-se como uma análise linear do objeto, quer seja do ponto de vista temporal, quer seja do ponto de vista do aprofundamento progressivo da análise. Tal divisão procura apresentar três entradas possíveis - não excludentes de outras possibilidades - vislumbradas como possibilidades para a análise de aspectos diversos das relações entre arquitetura e projetos políticos no âmbito dessas exposições universais realizadas em finais da década de 1930.

Dando início ao percurso de análise, o capítulo “Exposições e projetos políticos em tempos de crise” procura entender algumas das particularidades dessas exposições de finais da década de 1930 eleitas com objeto, buscando analisar como são idealizadas e planejadas em resposta a cenários de crise econômica em curso, mas também frente

ao acirramento de tensões da política internacional na eminência do início dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Propõe assim sua compreensão como artefatos políticos em uma perspectiva de política de massas, no esforço de legitimação de projetos políticos entrecruzados, destacando como tais aspectos estarão manifestos tanto do ponto de vista dos temas escolhidos e das estratégias articuladas para suas viabilizações quanto dos espaços e estruturas arquitetônicas idealizados para recebê-las. São abordados ainda aspectos relativos às posições assumidas pelo governo brasileiro nas decisões em participar das exposições universais em questão com a construção de pavilhões próprios.

O capítulo seguinte – “Projetos, diálogos e disputas no campo arquitetônico” – olha para algumas das questões e debates em jogo no campo arquitetônicos em finais da década de 1930, colocadas como cenário no qual as escolhas e processos de negociações específicas se deram para a definição de linguagens particulares nos espaços e edifícios das exposições em questão. Para tanto, atenta particularmente para os órgãos constituídos como instâncias projetivas junto à organização de cada um desses eventos, bem como para os processos de decisão que levariam à conformação dos pavilhões expositivos brasileiros.

Por fim o capítulo “A materialidade dos espaços de representação” procura debruçar-se na análise dos espaços e arquiteturas que compuseram as exposições estudadas, adotando uma aproximação gradual: parte das relações estabelecidas com a cidade em que se localizaram, considerando o que esses eventos trouxeram tanto de efêmero quanto de perene para essas estruturas urbanas; para então buscar entender alguns dos aspectos de suas configurações espaciais; e finalmente aproximar-se das linguagens arquitetônicas manifestas em seus inúmeros pavilhões através de um aspecto simbólico comum, entre os diversos que seus pavilhões deixam transparecer – o caráter em grande medida complementar entre o tradicional e o moderno.

Essas linhas de análise foram assim propostas como formas de aproximação a questões colocadas pelo conjunto conformado pela *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), mas também configuraram em grande parte estratégias de abordagem ao múltiplo, rico e gigantesco universo de fontes e documentos disponível sobre a temática das exposições universais em geral e sobre esses eventos de forma específica. Construídas como grandes espetáculos efêmeros absolutamente inseridos em uma perspectiva da cultura de massas, as exposições geraram – e ainda geram – um universo rico de documentos de origens, propósitos e formatos diversos que foram reunidos, colecionados e organizados em arquivos

espalhados por cantos diversos do mundo⁵. Como constituem, por outro lado, eventos oficiais que contam com a participação oficial de governos e nações permeados pelos trâmites diplomáticos e burocráticos, as exposições geraram também uma rica documentação muitas vezes disponível para consulta junto aos arquivos de órgãos governamentais. A definição de que a presente pesquisa adotaria como objeto não apenas uma, mas quatro exposições, colocou assim grandes desafios tanto de visita a bibliotecas, arquivos e coleções diversas⁶, quanto de coleta e organização desse vasto material documental. Tal perspectiva colocou ainda a necessidade de uma atenção permanente ao recorte da pesquisa e interesse de cada material; assim como um esforço constante de crítica às fontes, atentando sempre para suas origens, propósitos e possíveis caminhos de difusão.

Tendo em vista esse amplo trabalho de pesquisa desenvolvido, mas também acreditando que a presente tese traz apenas algumas das múltiplas questões de interesse possíveis de serem construídas acerca da arquitetura das exposições universais de finais da década de 1930 em estudo, optou-se ainda pela elaboração de dois anexos. O primeiro anexo apresenta cada uma das exposições e seus múltiplos pavilhões com alguns dados centrais de referência e listagem de sua principal documentação. O segundo anexo procurou reunir parte do material audiovisual da época consultado, na elaboração de quatro pequenos vídeos editados que também constituem, por assim dizer, uma apresentação das exposições em estudo e uma possibilidade – ainda que certamente limitada – de imersão nesses espaços que, não obstante os esforços empreendidos em suas construções, foram absolutamente desmontados meses depois de encerrados os eventos⁷.

Cabe destacar também que, além de constituir estratégia de apresentação de parte do material consultado possibilitando a consulta e uso por parte de outros pesquisadores;

5 É importante destacar nesse sentido a importância tanto dos esforços diversos de arquivistas e bibliotecários na organização de volumes de bibliografia e documentação das diversas exposições universais – a exemplo de Geppert e Coffey (2006), além de Burke, Serafica e Higgins (2005) –, quanto de pesquisadores na produção de compêndios referenciais sobre o tema – com destaque para Schroeder-Gudehus e Ramussen (1992) e para Findling e Pelle (2008).

6 Entre as principais instituições, arquivos e bibliotecas consultados para o desenvolvimento da presente pesquisa encontram-se: New York Public Library - Manuscripts and Archives Division (New York World's Fair 1939-1940 Incorporated Records); Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection; Instituto Antonio Carlos Jobim - Acervo Lucio Costa; Fundação Getúlio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Arquivo Oswaldo Aranha); Arquivo Histórico do Itamaraty; Bureau International des Expositions; Archives Nationale (France) - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne); Institut Français d'Architecture; University of California - Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive; Ernest and Esther Born Archive); University of California - Berkeley, Bancroft Library (Golden Gate International Exposition Records); Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records); Fundação Calouste Gulbenkian - Coleções Especiais (Espólio Raul Lino); Museu Paulista; e Real Gabinete Português de Leitura.

7 Entre os múltiplos edifícios construídos para a realização das quatro exposições em estudo restam hoje apenas: o *Palais de Chaillot* e o *Musée d'Art Moderne* em Paris; o *Queens Museum* (antigo *New York City Building*) na cidade de Nova York; e parte da então Seção da Vida Popular e o Padrão dos Descobrimentos em Lisboa.

a organização desses anexos são componentes essenciais da tese uma vez que a tentativa de reconstruir espacialmente essas exposições para o leitor significa a possibilidade, e em última análise também defesa, da perspectiva de compreensão dos pavilhões e suas arquiteturas não de maneira isolada, mas a partir dos diálogos confrontos e processos de negociação que estabeleceram entre si nos espaços expositivos. Tal estratégia procura ainda dar destaque como processo de análise para a força das imagens na construção de discursos e estratégias de convencimento em uma perspectiva da política de massas.

O conjunto de questões levantadas e propostas para o desenvolvimento da presente tese trouxeram algumas escolhas, confrontos ou embates – tanto com relação às premissas quanto no que diz respeito à metodologia – com a historiografia da arquitetura brasileira de meados do século XX e com a historiografia dos espaços e construções das exposições universais. O desenvolvimento do tema procurou assim responder a inquietações e problemas que incidem sobre a compreensão mesmo da arquitetura e a construção de suas histórias. O primeiro desses aspectos diz respeito às relações entre arquitetura e identidades nacionais, mas também ao uso da perspectiva transnacional como estratégia de compreensão e análise dos espaços de representação das exposições universais.

Embora sem um consenso sobre seu momento de surgimento, diversos são os autores⁸ que apontam a proeminência do nacionalismo em suas mais diversas expressões, especialmente nas esferas da política e da cultura, ao longo dos últimos 200 anos da história, principalmente na chamada civilização ocidental, mas com suas aparições também no Oriente. Sua manifestação em países e contextos os mais diversos impõe o seu caráter eminentemente universal na história, em contraste com sua característica intrínseca de constituir-se a partir de um discurso de particularidades e diferenciação. Verdery destaca a esse respeito que o nacionalismo sempre se configura como um “discurso homogeneizador, diferenciador ou classificatório” ao dirigir o seu apelo “a pessoas que supostamente têm coisas em comum, em contraste com pessoas que se acredita não terem ligação mútua” (VERDERY, 2000, p.240). A autora sinaliza ainda que “nos nacionalismos modernos, entre as coisas mais importantes a ter em comum figuram certas formas de cultura e tradição, além de uma história específica” (VERDERY, 2000, p.240).

Assim, embora novamente sem consenso sobre suas formas de produção ou reprodução, os autores dedicados ao tema identificam outro ponto de convergência: a importância central que códigos, rituais e símbolos (criados, inventados,

⁸ Cf. particularmente Anderson (2008), Bhabha (2006), Hobsbawm (1998), Balakrishnan (2000a) e Thiesse (2001).

imaginados...)⁹ assumem nas manifestações do nacionalismo – a tal ponto que Anderson chega a propor o seu entendimento “alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los”¹⁰.

Abordado como sistema de significação cultural manifesto na representação social cotidiana, e não apenas na esfera da política (BHABHA, 2006)¹¹, e associado à ideia de identidade - relacionada à condição moderna de indivíduos ou sujeitos -, o nacionalismo assume sua vertente narrativa de construção de tradições, distantes da ideia de costume e entendidas como “um conjunto de práticas - rituais e simbólicas -, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas” que “visam inculcar certos valores e normas através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação com [...] um passado histórico apropriado” (HOBBSAWM, 2008, p.9). A invenção, ou imaginação, de narrativas de origem, símbolos reconhecíveis e significados apropriáveis, configuram assim parte do arcabouço que faz do nacionalismo não uma ideologia fixa ou doutrina coerente, mas um cenário instável, ambivalente e de limites incertos (BHABHA, 2006). Ou ainda, como destaca Verdery, deve-se “tratar a nação como um símbolo e qualquer nacionalismo como tendo sentidos múltiplos oferecidos como alternativas e disputados por diferentes grupos que manobram para se apoderar da definição do símbolo e de seus efeitos legitimadores” (2000, p.241). Nesse campo de disputas onde as retóricas nacionais são encaradas como plurais e a nação é entendida como símbolo, a autora aponta que entre os elementos de conflito se encontram “ideias contrastantes sobre autenticidade, a verdadeira missão da nação, o patrimônio ou heranças culturais, o caráter nacional e assim por diante” (VERDERY, 2000, p.243). Essa perspectiva nos parece de grande interesse quando transposta para o campo da arquitetura e das relações que esta estabelece com a constituição de identidades nacionais.

De vocação eminentemente exibicionista por seu caráter de fruição coletiva, a arquitetura se relaciona com a invenção ou imaginação da identidade nacional em seu duplo e dialético sentido de criação de um passado legitimador relacionado particularmente à esfera da cultura, bem como de símbolos contemporâneos socialmente reconhecíveis e apropriáveis. Por um lado coloca-se a dimensão da arquitetura enquanto herança do passado em sua dimensão documento-monumento (LE GOFF, 2003), e por outro seu caráter de construção simbólica do presente onde seu

⁹ Cf. Hobsbawm (2008) e Anderson (2008) Ao longo dessa tese trabalharemos essencialmente com uma tentativa de conjugação das ideias propostas por esses dois autores, procurando fugir tanto do ‘aspecto artificial’ e por vezes ‘manipulativo’ que surge da concepção de ‘invenção’ utilizada por Hobsbawm, mas também do caráter de ‘ideologia espontânea’ que emerge quando a concepção de ‘comunidade imaginada’ de Anderson é levada às últimas consequências (BALAKRISHNAN, 2000).

¹⁰ Nesse sentido o autor confere especial atenção às comunidades religiosas (ANDERSON, 2008, p.39).

¹¹ Ver ainda a esse respeito Baczko (1991).

aspecto visual se referencia e propõe novas construções para o imaginário coletivo. Dessa maneira, tanto se levamos em conta o caráter intrínseco de escolha – portanto instrumento de poder de construção de memórias sociais – e não de mero vestígio do conjunto daquilo que existiu no passado manifesto na dimensão documento-monumento, quanto se ressaltarmos o caráter de reprodução de ideologias que reverbera do aspecto de construção simbólica na arquitetura do presente, o cenário das disputas se recoloca inequivocamente na relação da arquitetura com a constituição de identidades nacionais.

Assim, embora sem abandonar a perspectiva de Anderson do sentido do nacionalismo como um sistema cultural, nos é particularmente interessante a característica eminentemente política que Hobsbawm (1998) lhe atribui concentrando-se especialmente nas ligações que estabelece mutuamente com nações e Estados. Nessa perspectiva – e fazendo uso da divisão proposta por Hroch (*apud* HOBSBAWM, 1998) – o autor aponta seu significativo interesse nas manifestações nacionalistas localizadas entre 1870 e 1950: entre os anos de 1870 e 1914, quando o nacionalismo assume dimensão de “programa político”, e atrela-se definitivamente à ideia de nação-Estado¹², tornando legítimo que um “corpo de pessoas que se considera uma nação” demandasse o “direito a um Estado independente soberano separado para seu território” (HOBSBAWM, 1998, p.126); e entre os anos de 1914 e 1950, “quando os programas nacionalistas adquirem sustentação de massa – e não antes – ou, ao menos, alguma das sustentações de massa que os nacionalistas sempre dizem representar” (HOBSBAWM, 1998, p.21), quadro esse que se alteraria depois do final da Segunda Guerra Mundial com as diversas questões que o novo cenário político traz.

Indo de encontro a tais argumentos, Capelato indica a associação dos discursos de identidade nacional à utilização de ícones de massa, tão característicos da política desenvolvida no entreguerras, que, utilizando os mais diversos meios de comunicação para transformar conceitos e ideias em imagens e símbolos, tem como referência básica a “sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração das massas” (CAPELATO, 1988, p.36)¹³. Se os espaços da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), surgem como singulares para a compreensão de tais perspectivas, eles colocam ainda outros desafios para a compreensão dos discursos de identidades nacionais nelas presentes. Contrastando as imagens de nacionalidade que

¹² Verdery destaca que “nos nacionalismos modernos, as nações [...] têm apresentado pelo menos dois grandes sentidos. [...] a) uma relação conhecida como cidadania, na qual a nação consiste na soberania coletiva, baseada na participação política comum, e b) uma relação conhecida como etnia, na qual a nação abrange todos os que são supostamente dotados de língua e história comuns, ou de uma identidade cultural ainda mais ampla.” (VERDERY, 2000, p.240).

¹³ Ver a esse respeito Canetti (1995).

se evidenciam nos pavilhões, percebe-se também a necessidade de compreensão dos diálogos estabelecidos entre arquitetura e questão diplomática, encarada como campo de negociação entre forças sociais.

Assim, se a imagem ou a identidade nacional nunca é objeto dado, mas por definição construído, negociado, quando referida ao quadro da representação nacional em uma exposição internacional, a questão da negociação se recoloca, sobretudo, pelo impasse entre aquilo que se quer como representação de si e aquilo que é esperado ou que se tem previamente como imagem do país por parte do ‘concerto das nações’ e do país sede - podendo validar (ou não) o lugar e dimensão da participação na referida exposição. Nesse sentido, a compreensão das exposições universais como zonas de contato em uma perspectiva de análise transnacional parece essencial.

Cabe destacar primeiramente que se por um lado a história transnacional mantém aspectos comuns com outras propostas como a história comparada ou a perspectiva internacional ou global de análise ao buscar transpor a ideia de estado-nação como paradigma central na elaboração de estudos historiográficos, por outro se distingue enquanto método pelas especificidades de abordagem que propõe. Assim, mais do que significar recortes de análise que englobem a história de mais de um estado-nação, regiões, continentes ou a unidade global – uma vez que pode se adotar a perspectiva transnacional para o estudo de um único país ou processo pontual e específico (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006; BENDER; TENORIO TRILLO; THELEN, 2001) – o conceito de história transnacional traz implícitas os conceitos de deslocamentos, fluxos, circulações não como temas ou motivos, mas como métodos analíticos, procurando entendê-los em suas causas e impactos tanto no lugar de origem como no destino¹⁴. Em outras palavras, segundo Hofmeyr a questão central reside não apenas na reivindicação em entender que alguns processos históricos acontecem em lugares diferentes, muitas vezes inclusive de forma sincrônica, mas que são construídos no movimento entre lugares e regiões (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006, p.1444). Nesse sentido, e advertindo que “a obsessão dos historiadores com as nações nos impede de ver as muitas formas através das quais os povos de países distintos enfrentaram ao mesmo tempo questões similares” (THELEN, 2009, p.307), Thelen indica que uma das possibilidades de grande interesse que a perspectiva transnacional trás para a história é a de questionar uma suposta origem natural do estado-nação ao “historiar as expectativas e os debates que pessoas de distintos países, em diversas épocas,

¹⁴ Seed aponta nesse sentido que: “Transnational history thus implies a comparison between the contemporary movement of groups, goods, technology, or people across national borders and the transit of similar or related objects or people in an earlier time.” (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006, p.1443)

propuseram como suposições do que seus estado-nação deveria ser e fazer” (THELEN, 2009, p.306).

Outro aspecto central a ser assinalado acerca das proposições voltadas para uma perspectiva transnacional de análise diz respeito a circulações e fluxos de ideias e conceitos entendidos a partir da lógica de interpenetração de culturas (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006), focalizando seus processos de transformação, hibridação e de mestiçagem enquanto negociações entre culturas¹⁵. Bayly aponta assim a necessidade de, sem ignorar a existência do imperialismo ou das posições desiguais muitas vezes recolocadas nas trocas culturais, mostrar que tais processos na maior parte das vezes se mostram descontínuos e multilaterais, envolvendo múltiplos agentes e meios, e descaracterizando, portanto, a ideia binária recorrentemente utilizada de centro e periferia (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006, p.1456).

Cabe destacar, entretanto, que a história transnacional não se configura como um processo metodológico fechado, sendo necessária sua redefinição a cada vez que o pesquisador se lança sobre um objeto e recorte específico; bem como não concorre ou elimina outras abordagens historiográficas, uma vez que além de configurar em essência apenas uma maneira de olhar, certamente privilegia temáticas e recortes onde as questões das trocas, fluxos e negociações entre aspectos culturais distintos se evidencia (BAYLY; BECKERT; CONNELLY; HOFMEYR; KOZOL; SEED, 2006). Nesse sentido certamente chama atenção novamente o caso das exposições universais como espaços propícios para lançar tais olhares.

Nessa perspectiva, as exposições universais são entendidas por definição como zonas de contato e espaço de diálogos e trocas, sem ignorar as hierarquias relativas existentes entre nações. Se as identidades nacionais - e supranacionais - são universo de disputas simbólicas, nessas exposições tal aspecto é acrescido do confronto entre as expectativas dos organizadores e a imagem pretendida da nação pelos expositores. Por outro lado, se o caráter definitivo de encomenda pública e o lugar de representação oficial da nação colocam aspectos muito particulares no processo de negociação entre contratante e profissional responsável pela elaboração do projeto, é importante não esquecer o papel que a iniciativa privada assume progressivamente no contexto das exposições universais. A perspectiva que se propõe portanto, é de

¹⁵ Nesse sentido Thelen aponta que “[...] existe una importante incógnita teórica en el meollo de esos estudios: ¿las culturas son depósitos donde los individuos buscan piezas que individualizan posteriormente para satisfacer sus necesidades cotidianas personales? En otras palabras, ¿la gente usa y desecha simple e libremente ciertos fragmentos o partes de las culturas que la rodean con tal de satisfacer sus necesidades individuales? ¿O las culturas son unidades sólidas e inseparables donde los individuos entran y salen, pero viviendo-las siempre en función de ciertas normas culturales? Obviamente la respuesta va en ambos sentidos, pero la dicotomía nos enfrenta a procesos específicos. ¿De qué modo se relacionan los procesos de mestizaje o hibridación con el proceso esencial de elegir entre culturas?” (2009, p.301-302)

analisar a arquitetura das exposições em questão de maneira geral e dos pavilhões brasileiros de maneira específica, buscando entender seus aspectos formais não a partir de analogias diretas e explicações como reverberações de “espíritos de época” ou “metáforas políticas”, mas como um cenário de disputas múltiplas e entrecruzadas na construção de imagens para a identidade nacional.

Na contramão dessa perspectiva de análise proposta, a historiografia da arquitetura brasileira que trata da participação nacional em exposições universais, na maior parte das vezes, foca-se menos na perspectiva de diálogo e mais na construção de certa autonomia brasileira nas escolhas e caminhos de definição de sua representação. Exemplar dessa visada são as abordagens ao episódio da *New York World's Fair* (1939-1940) – certamente a mais estudada entre as participações do Brasil em exposições universais¹⁶ – que em geral focam suas análises na validação ou reconhecimento internacional da arquitetura proposta pela vanguarda brasileira, o que se certamente não contribui com uma visada mais próxima das questões metodológicas transnacionais aqui propostas, acaba ainda reforçando aspectos da visão canônica da arquitetura brasileira da primeira metade do século XX.

É possível dizer que mesmo trabalhos recentes, embora apostando cada vez mais no papel preponderante da questão diplomática para a análise dos episódios ligados à construção do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York, pouco reveem os pontos fundamentais dessa abordagem, buscando outras perspectivas de método. Sintomático de tal aspecto são as análises do pavilhão presentes em Dantas (2010), Macedo (2010; 2012), Comas (2011) e Segawa (1998): enquanto os textos de Dantas e Macedo chamam atenção tanto por citar diversas das colocações produzidas pela historiografia acerca do objeto em questão quanto pelo levantamento de novas e inéditas fontes sobretudo iconográficas acerca da exposição; novamente o texto de Macedo, mas também o de Segawa e o de Comas primam pelo destaque conferido à inserção do episódio no bojo das questões diplomáticas então em curso entre Brasil e EUA. Entretanto, os textos pouco avançam em seus eixos de análise em relação à trama consolidada: o destaque à questão diplomática não altera necessariamente a forma de encarar o objeto arquitetônico uma vez que tais questões são ora vistas em paralelo ora pensando o pavilhão como mero resultado ou reverberação da questão diplomática e da política nacional¹⁷.

16 Embora em menor escala, são também abordadas com alguma frequência pela historiografia da arquitetura as participações brasileiras nas exposições de Saint Louis, EUA em 1904 - que contou com a construção de um Pavilhão que seria posteriormente remontado no Rio de Janeiro recebendo o nome de Palácio Monroe - e de Osaka, Japão em 1970 - que contou com pavilhão assinado pela equipe de arquitetos composta por Paulo Mendes da Rocha e Flavio Motta, entre outros.

17 Macedo afirma nesse sentido que “o pavilhão se configura como um ato arquitetônico e político para Getúlio Vargas propagandear o Brasil como país desenvolvido” (2010, p.7). O autor afirma ainda que “A ideia de que o pavilhão representa a materialização da arquitetura moderna brasileira não se faz somente pela

Certamente alguns trabalhos acerca do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York configuram exceções nessa perspectiva. Entre esses se encontram os textos elaborados por Cavalcanti (2006) e Liernur (2002b). Talvez o maior mérito da obra de Cavalcanti seja o de fazer um esforço, pode-se dizer, de deslocamento da questão diplomática para o cenário arquitetônico procurando apontar não apenas o caráter de representação política e econômica que o pavilhão teria, mas também tal episódio como estratégico no campo das discussões arquitetônicas para a legitimação, a partir da progressiva e construída validação internacional, da linguagem modernista da escola carioca em um cenário nacional de disputas. Já Liernur (2002b) traz o argumento central de que o destaque conferido para o pavilhão se dá posteriormente e não no momento de realização da exposição. Assim mergulha definitivamente nas questões diplomáticas políticas, econômicas, culturais, e arquitetônicas destacando a inserção do episódio tanto nas amplas políticas culturais relacionadas à “política de boa vizinhança” quanto da crise de hegemonia das ideologias funcionalistas no plano da arquitetura internacional, identificando o destaque conferido a posteriori ao Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York mais como uma construção historiográfica do que como um fato. Retomada a questão diplomática como campo de negociação entre forças sociais tendo em vista esses questionamentos, parece novamente interessante propor a compreensão dos discursos e imagens do nacional impressos nos pavilhões das exposições universais, não apenas como reflexo da vontade diplomática do país que se representa, mas sim uma combinação entre essa vontade e aquilo que é lido ou esperado como representação desse país – e portanto aquilo que é possível como imagem.

Nesse sentido, ao se destacar os aspectos imagéticos e simbólicos da arquitetura na expressão de identidades nacionais, foca-se em grande medida nas questões referentes à linguagem, mas fugindo da perspectiva de uma autonomia plena, do equacionamento ou da simples materialização de contexto social. Ao concentrar-se não apenas nos edifícios, mas também nas noções que motivaram suas concepções e nos sentidos que lhes foram atribuídos, busca-se olhar para a arquitetura como campo de disputas simbólicas. Olha-se para a história dos objetos arquitetônicos, mas a partir da preocupação com tramas, diálogos e conexões que se estendem para além do campo restrito e que, em última análise, explicam também como cânones se constroem, como se dão processos de valoração internos ao campo (BOURDIEU, 1996; 2007a; 2007b).

percepção do reiterado uso dos mesmos elementos formais materializados ali pela primeira vez, e reproduzidos ao longo da produção arquitetônica das décadas seguintes. Talvez a arquitetura seja a parte mais visível ou melhor sucedida de um processo. No pavilhão se conjugam tanto a necessidade, expressa no programa, de representar um país e o ‘mundo do amanhã’ colocada pelos organizadores americanos da exposição. Como por outro lado mostra um país que procura através do ‘estado novo’ construir uma ideia de nação e de identidade” (MACEDO, 2010, p.8).

Busca-se, portanto, a compreensão da arquitetura como articulação das relações sociais – tanto do momento de sua criação, quanto dos novos sentidos a ela atribuídos ao longo do tempo – analisando o aspecto formal particularmente em uma perspectiva de negociações entre um ou diversos profissionais responsáveis por conceber o objeto arquitetônico e o contratante, financiador ou viabilizador dessa obra. Propõe-se ainda a inserção desses personagens isolados, assim como seus processos de negociação, em uma rede maior de variáveis e problemas relacionados a campos diversos do contexto social e da prática profissional, atentando-se para o lugar relativo e, portanto, o peso e a força que cada um dos personagens, variáveis e problemas ocupa (CASTELLNUOVO 2006a; 2006b). Assim embora focada, sobretudo, no campo das linguagens formais, a pesquisa debruça-se sobre os discursos – não apenas textuais, mas também visuais – produzidos através e acerca da arquitetura, ou dos sentidos e significados atribuídos a ela, procurando apontar que a variação de linguagens arquitetônicas se dá como resultado de circulações, intercâmbios e apropriações culturais assim como de disputas simbólicas, e não como materializações de aspectos socioculturais característicos de cada momento e de forma evolutiva ao longo do tempo.

Objetiva-se assim, em última análise, discutir duas categorias ainda extensamente utilizadas pela história da arquitetura que concentra-se na discussão das linguagens ou características formais: influência e estilo. Embora o conceito de influência venha sendo progressivamente questionado, é possível dizer que o conceito de estilo, ainda que sob novas luzes, todavia impera como perspectiva central ou marginal de análise¹⁸. Originário de uma perspectiva que se pode dizer taxionômica da história que procura inventariar, organizar e classificar obras arquitetônicas, presente nos primeiros manuais de história da arquitetura escritos no século XIX, o conceito de estilo evoluiu ao longo do século XX e afastou-se progressivamente de uma carga pejorativa de caráter superficial e supérfluo que um dia teve, passando a ser entendido como materialização formal no campo da arquitetura, de questões socioculturais, correntes na sociedade de uma determinada época e local.

Tal concepção traz entretanto problemas intrínsecos à medida que estabelece uma relação direta de rebatimento entre mentalidade e linguagem¹⁹, tornando portanto, ainda que levado em conta a coexistência de diversos estilos, alguns mais representativos de determinado momento ou contexto. Destacam-se, sobre tal aspecto, as reflexões desenvolvidas por Castelnuovo para o campo da história da arte

18 Nesse sentido Arango afirma que: “Estilo e influencia son dos de las categorías más problemáticas de la historiografía arquitectónica. A pesar de todos los intentos por destruirlas (desde el pretendido no estilo del movimiento moderno hasta la globalización del interconectado mundo actual), siguen ‘gozando de cabal salud’” (ARANGO, 2004, p.91).

19 Cabe destacar a aproximação dessa concepção do conceito hegeliano de ‘zeitgeist’. Ver a esse respeito Porphyrios (1981).

acerca dos problemas de construção de uma visão histórica na perspectiva dos estilos que, ao “conferir-lhes uma importância autônoma e imaginá-los como categorias universais” ao invés de entendê-los como “instrumentos cômodos, úteis para fazer uma classificação e surgidos num certo período”, corre o risco de incorrer em “construções fantasmagóricas em que se propõe a existência de um ‘homem gótico’, [...] ou de um ‘homem maneirista’, de cuja *forma mentis*, de certa forma estruturado, descenderiam as várias produções artísticas” (CASTELNUOVO, 2006a, p.134 *et seq*)²⁰. Assim, ao discutir as relações que se estabelecem entre arquiteturas e identidades nacionais - sem esquecer a centralidade que se credita à questão da linguagem associada a significados e discursos para análises no campo da história da arquitetura - o presente estudo procura se inserir no conjunto de pesquisas que buscam propiciar uma revisão crítica dessa categoria de análise, evidenciando variações e discordâncias, coexistências e permanências ao longo do tempo, tanto de conceitos e ideias, quanto de linguagens, localizadas no campo das disputas simbólicas e entendidas como resultado de circulações, intercâmbios e apropriações culturais.

Por outro lado, o problema central da permanência indireta do conceito de influência reside, sobretudo, na ênfase que confere ao caráter dual e descendente das relações culturais, a partir de polos organizados hierarquicamente e de processos considerados como determinantes. Ignoram-se assim circulações e trocas múltiplas ou relações de reciprocidade que provocariam releituras de paradigmas em ambas as partes mediante formas diversas de contatos estabelecidos. Retira-se ainda o papel ativo do agente - artista, arquiteto etc. - na adoção de modelos (BAXANDALL, 2006) ou os aspectos de escolha, adaptação, reação, negociação e disputa inerentes a qualquer encontro entre culturas²¹.

20 O autor argumenta ainda que: “Hoje uma história da arte entendida como história dos estilos tratará seu argumento dividindo os produtos artísticos em grandes continentes e a cada qual será dado o nome de um estilo: falar-se-á assim de arte românica, gótica, renascentista, maneirista barroca, rococó e assim por diante. Mas esses continentes e essas grandes categorias foram criados precisamente pelos historiadores da arte. O risco que se corre é, portanto, que participe do jogo justamente aquele que fez as regras e que fiquemos assim sem instrumentos de controle. De fato foram os historiadores da arte que inventaram os estilos, que selecionaram e estabeleceram os critérios de periodização. [...] Um dos perigos de uma história da arte entendida como história dos estilos é justamente o de querer supor para certa época um modo de sentir que *ipso facto* viria a traduzir-se num modo comum de realizar obras de arquitetura, de escultura, de pintura. Isso não leva em conta a velocidade variável de mudança ou de inovação que as várias técnicas podem manifestar, do peso diverso das tradições e assim por diante” (CASTELNUOVO, 2006a, p.136).

21 Cabe assinalar, a esse respeito, as ponderações elaboradas por Baxandall em sentido análogo para o campo das artes: A palavra ‘influência’ é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas, quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte. É espantoso que um vocábulo de fundo astrológico tão impróprio tenha papel em nosso ofício, já que vai diretamente de encontro à dinâmica profunda do léxico. Pois basta atribuir a ação a Y e não a X para que o vocabulário se torne mais rico, diversificado e muito mais interessante: inspirar-se em, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de, recorrer a, adaptar, entender mal, referir-se a, colher em, tomar a, comprometer-se com, reagir a [...]. Pensar em termos de influência embota o raciocínio e empobrece os meios de captar essas nuances mais sutis. Pior ainda, leva-nos a um terreno

Wright (2002) adverte por outro lado que parâmetros adotados como universais escondem muitas vezes ambições que podem ser identificadas e localizadas bem como relações de poder desiguais, apontando que a conceituação da modernidade arquitetônica se insere de forma exemplar nessas categorias. A autora lembra, nesse sentido, que o surgimento da modernidade arquitetônica se deu em um contexto marcado por perspectivas imperialistas e afirma a importância em se atentar para o fato de que os processos de modernidade não são homogêneos, e que, portanto, não caberiam análises a partir de parâmetros cronológicos únicos²².

Entretanto, se é necessário atentar para as particularidades de processos específicos adotando parâmetros diferenciados de análise, é importante também por um lado não negar a circulação de modelos e ideias como procedimento inerente ao próprio fazer arquitetônico e urbanístico, e por outro atentar para os lugares inevitavelmente desiguais e as hierárquicas simbólicas inscritas nas relações entre o Brasil, os países latino-americanos e a Europa ou Estados Unidos.

Nesse sentido Liernur (2002a, p.11 *et seq.*) advoga que mais do que reconstruir interpretações alterando a posição relativa dos protagonistas – o que traria riscos de uma abordagem a partir de falsas democracias ou relações de igualdade –, construir uma história da arquitetura e urbanismos latino-americanos para além das noções de influência ou recepção significaria pensar novos parâmetros para analisar a circulação de pessoas, saberes e temáticas, buscando novos paradigmas para entender processos de negociação, mobilização, adaptação e transformação. A delimitação da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) como objeto a partir das questões mencionadas e a análise que se propõe sobre elas na presente tese procura se colocar como contribuição nesse processo de construção de novos paradigmas.

.....
capcioso e evasivo. Dizer que X influenciou Y em alguma coisa é antecipar a conclusão sobre uma causa ainda não provada, e sem parecer fazê-lo. Afinal, se X é o tipo de fato que age sobre as pessoas, não parece tão urgente perguntar por que agiu justamente sobre Y: a implicação óbvia é que X é esse tipo de fato - 'influyente', e ponto final. Contudo se Y recorre a, ou se funde com ou de algum outro modo se refere a X, haverá motivos para isso: em resposta às circunstâncias do momento, Y fez uma escolha intencional a partir de uma série de recursos que lhe são oferecidos pela história de sua profissão. [...] devemos nos perguntar sobre o contexto institucional ou ideológico em que essas coisas acontecem ou aconteceriam: certamente existem causas que explicam porque Y se referiu a X [...]. (BAXANDALL, 2006, p.101-103)

22 Em sua crítica a tais parâmetros Wright afirma que “peripheral terrains are usually dismissed as insular, scorned as derivative, or excluded as strange, yet they help define the center. [...] The system is not inherently fixed, nor is it one-directional. New elements infiltrate, some well-established, others neoteric, altering modernity's appearance and its trajectories in unexpected ways. [...] Time, too, must be refracted differently. The prefix of *premodern* or *preindustrial* homogenizes differences, isolating them outside the horizons of time, as does that of *postmodern* and *postindustrial*. Failing to grasp historical particularity, such terms mystify more than they clarify. The issue goes far beyond precise chronologies. To reify the past as a field of fixed qualities is to disregard its ambiguities, inconsistencies, and repressed continuities.” (WRIGHT, 2002, p.127-128)



2 Exposições e projetos políticos em tempos de crise

2 Exposições e projetos políticos em tempos de crise

[...] a world that looked to the past even as it began to assume the contours of the future; a world in which a crisis in values accompanied the crisis in the economy; a world of special interest to historians because the normal process of cumulative and barely perceptible changes was expedited and made more visible by the presence of prolonged crisis. (LEVINE, 1985, p.223)

What kept America from collapsing under the weight of the Great Depression? While it would be silly to reduce the answer to world's fairs, it would be equally foolish to ignore their effect. The century-of-progress expositions were theaters of power. They were also what anthropologist Sidney Mintz calls 'web of signification' that served the purpose of 'endowing reality with meaning'. In the midst of a massive economic depression, that was no small accomplishment and one that would reverberate throughout the culture of twentieth-century America. (RYDELL, 1993, p.11)

Em 26 de novembro de 1926 um jornalista americano anunciava o final da era das grandes exposições universais diante do grande fracasso que fora a *Sesquicentennial International Exposition* realizada na Philadelphia naquele ano. Boa parte dos organizadores atribuiu tal fracasso à falta de popularidade da arquitetura de cunho historicista (RYDELL, 1993, p.5) que acabou por caracterizar a exposição, apesar dos esforços da comissão organizadora em projetar edifícios de “estruque multicolorido e cantos arredondados” que fugissem tanto do “ultramoderno”, quanto de um “estilo histórico particular” ou do “*beaux-arts*” (FINDLING; PELLE, 2008, p.247)¹. Para o jornalista em questão, no entanto, assim como para outros críticos, a exposição poderia se revelar como a “última de sua particular tribo de moicanos” uma vez que “parecia não mais existir lugar para tais eventos numa era complexa e altamente excitante” como a de então. Em outras palavras, numa era de lojas de departamento, rádio, cinema e turismo, as grandes exposições estariam fadadas ao fracasso, uma vez

¹ A significativa presença de edifícios cuja linguagem se inspirava no período colonial ou réplicas efetivas tanto de edifícios como de uma rua desse período histórico, dariam o tom predominante da exposição (FINDLING; PELLE, 2008, p.246 *et seq.*). Note-se que, embora o governo brasileiro tenha depois desistido de participar, foi lançado em outubro de 1925 pelo Instituto central de Arquitetos (com autorização do Ministério da Agricultura Indústria e Comércio) um concurso público – cujo ganhador seria Lucio Costa – para a elaboração de projetos para a exposição da Philadelphia que deveriam, obrigatoriamente, fazer uso da linguagem neocolonial (Ministério..., 1925).



2.1

FIG. 2.1. Vista geral da *Exposition Coloniale Internationale* (Paris, 1931) apresentada junto às considerações iniciais do relatório geral da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). Fonte: LABBE, 1938b, pr.X.



2.2

FIG. 2.2. Vista a partir da esplanada do novo *Palais du Trocadéro* durante a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), através da qual é possível vislumbrar a retórica monumental adotada tanto no desenho da exposição, quanto em diversas da representação nacionais. Quase como metáfora dos conflitos geopolíticos que tomam corpo nesse momento a *Tour Eiffel* procura o equilíbrio entre os pavilhões soviético (direita) e alemão (esquerda). Fonte: FISS, 2009, p.2.

FIG. 2.3. Vista aérea dos trabalhos de demolição do antigo *Palais du Trocadéro* – remanescente da *Exposition Universelle* de 1878 – para a construção de um novo conjunto para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). Fonte: LABBE, 1938a, pr.XX.



2.3

que “o povo americano” teria “uma exposição diante de seus olhos o tempo todo” (SMALL *apud* RYDELL, 1993, p.5-6).

Episódios posteriores provariam o contrário: não apenas as ditas exposições universais continuam existindo na atualidade – apesar de suas evidentes alterações de caráter e capacidade de atração –; mas a década seguinte a tal previsão (1930) seria a década que reuniria a maior quantidade de eventos desse caráter em solo americano de todos os tempos (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000). Rydell argumenta que tais críticos talvez não tenham atentado para a plena inserção das exposições universais na lógica de uma cultura de massa (1993, p.6 *et seq.*) – da qual eram em grande parte provenientes –, podendo renovar suas mídias e meios à medida que essa também o fazia; bem como para o uso por “interesses poderosos”, das exposições universais “como meio comprovado para conferir legitimidade a suas posições de autoridade” (RYDELL, 1993, p.6).

Assim, se logo após a Primeira Guerra Mundial, frente ao cenário de devastação deixado pelo confronto, os tradicionais promotores de exposições universais retomaram a estratégia de realização desses eventos como base para reafirmação de suas autoridades e como forma de “orientar os cidadãos comuns através dos mares turbulentos do pós-guerra” (RYDELL, 1993, p.5); novamente em inícios da década de 1930, após o despencar das economias europeias e americana, as exposições seriam recolocadas em seu antigo grau de popularidade “oferecendo a perspectiva de salvação da depressão para milhares de pessoas” (RYDELL, 1993, p.6). As primeiras exposições a tomarem corpo na década de 1930 – a *Exposition Coloniale Internationale* (Paris, 1931) e a *Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933-1934) – dariam em grande parte os contornos e o tom de quais aspectos do, muitas vezes contraditório e instável, cenário sócio-político e econômico de crise as exposições da década de 1930 reverberariam, bem como das “perspectivas de salvação” que ofereceriam.

A *Exposition Coloniale Internationale* de Paris – realizada entre 5 de maio e 15 de novembro de 1931 na região do *Bois de Vincennes* (MORTON, 2003) – teve sua preparação iniciada já em 1926 (FINDLING; PELLE, 2008, p.263 *et seq.*) e portanto distante ainda do cenário de colapso econômico e movimentações sociais que se instauraria, inicialmente nos Estados Unidos e progressivamente em outras nações, assim como na França, após a quebra da bolsa de Nova York em 1929. Note-se, no entanto, que se o quadro francês de crise econômica e instabilidade política se agravaria com o início da década de 1930, tampouco a década de 1920 havia sido um período próspero para a França, que tentava ainda se recuperar do impacto da Primeira Guerra Mundial, entre outras estratégias, pela cobrança da Alemanha de altas quantias estabelecidas como ressarcimento pelo Tratado de Versalhes.

Nesse sentido, Mazzucchelli (2009, p.71 *et seq.*), embora destacando diversas particularidades e diferenças ao longo do período, aponta que a França mergulharia após a Primeira Guerra Mundial num prolongado período de crise da qual só se recuperaria plenamente em finais da década de 1940 e com o desenrolar da década seguinte. Em um cenário marcado por grandes oscilações económicas que foram, por exemplo, de períodos de crescimento e aumento da inflação a outros de deflação e recessão, o autor aponta ainda que essas mudanças seriam acompanhadas – quer sejam entendidas como causas ou como consequências – por igualmente agudas oscilações entre o triunfalismo, a ilusão, o descrédito e os levantes no que tange o campo político e as inúmeras medidas económicas e sociais adotadas pelos diversos governos que se sucederam no período entreguerras (MAZZUCHELLI, 2009, p.95). Seria portanto, em meio a tais instabilidades e alternâncias nas estruturas de poder que teria lugar a organização e realização da *Exposition Coloniale Internationale*² – como aliás aconteceria também alguns anos mais tarde com a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937).

A exposição parisiense de 1931 ligava-se também a uma longa tradição de realização de exposições coloniais ou de mostras coloniais no âmbito de exposições universais maiores: foi na exposição universal de 1878 em Paris que pela primeira vez se viu a construção de vilas que pretendiam recompor ambientes coloniais de terras distantes e indivíduos originários desses espaços sendo expostos à curiosidade do público visitante (CORBEY, *apud* THOMAZ, 2002, p.206). Essa tradição, que em última análise daria origem aos museus de antropologia e etnografia (THOMAZ, 2002, p.205), estaria em voga novamente ao longo das décadas de 1920 e 1930 com a realização da *Exposition Nationale Coloniale* (Marselha, 1922), a *British Empire Exposition* (Wembley, 1924-1925), *Exposition Internationale Coloniale* (Anvers, 1930), a *Exposition Coloniale Internationale* (Paris, 1931), a Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934), a *Empire Exhibition* (Johannesburg, 1936-1937) e, de certa forma, a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1930)³.

No entanto, embora inserida na tradição das exposições coloniais como a maior entre elas realizada (THOMAZ, 2002, p.208), a exposição parisiense de 1931 se afastava em alguns aspectos do modelo tecido no final do século XIX e descrito por Thomaz como

² As movimentações políticas marcariam também a realização da exposição: paralelamente à *Exposition Coloniale Internationale* seria realizada uma contra exposição denominada *La Verité sur les Colonies* (a verdade sobre as colónias), organizada pelo movimento anticolonialista e com forte presença do partido de esquerda; além da publicação do manifesto “*Ne visitez pas l'Exposition Coloniale*” (não visite a exposição colonial) (THOMAZ, 2002, p.210; MORTON, 2003, p.96 *et seq.*). A contra exposição, realizada no pavilhão construtivista do arquiteto russo Konstantin Melnikov, contaria com um banner pendurado na entrada com os dizeres de Lenin: “imperialismo é o último estágio do capitalismo” (MORTON, 2003, p.102-103). No entanto, enquanto a exposição oficial receberia cerca de 8 milhões de visitantes (FINDLING; PELLE, 2008, p.265), a contra exposição receberia menos de 5 mil (MORTON, 2003, p.103)

³ Embora a Exposição do Mundo Português não seja exatamente uma exposição colonial, em diversos aspectos ela se aproxima dessa tradição, como defende Thomaz (2002), e particularmente da exposição parisiense de 1931.

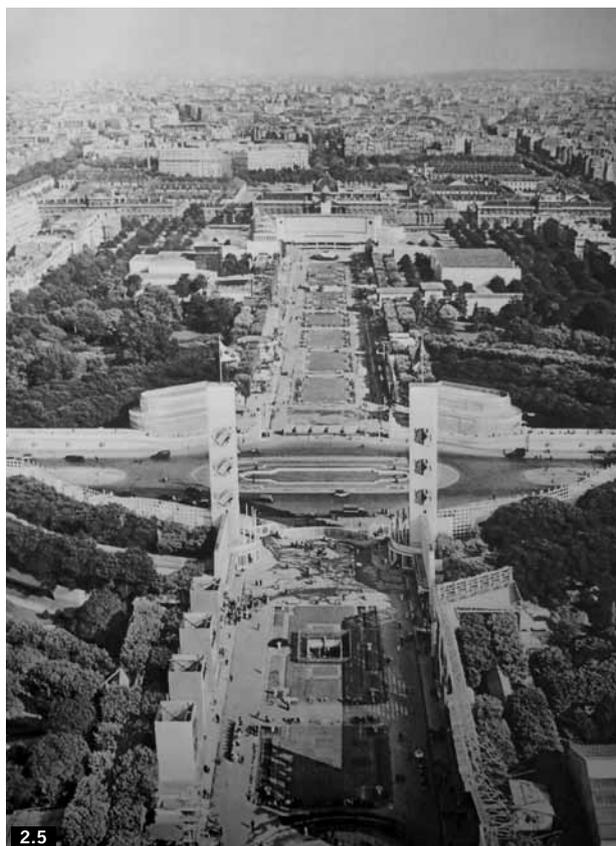


FIG. 2.4. E 2.5. Durante a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), duas vistas a partir da *Tour Eiffel*: a primeira voltada para o *Palais du Trocadéro* e *Pont d'Iena*, e a segunda para o *Champs de Mars*. Seria esse eixo de desenho e características monumentais que abrigaria a maior parte das representações nacionais. Fonte: LABBE, 1939a, pr.II e III.

FIG. 2.6. Desenho do *Services d'Architecture et des promenades de l'Exposition de 1937* (Paris) que procura retratar o projeto de iluminação noturna da área em torno da *Tour Eiffel* que receberia alguns dos pavilhões de representações nacionais. Assim como nas demais exposições em estudo, na exposição parisiense de 1937 não apenas a iluminação dos pavilhões mas a perspectiva de realização de espetáculos de luz, águas e música seria objeto de projeto e uma grande tônica. Fonte: LABBE, 1938b, pr.LXX.



FIG. 2.7. Com o auxílio de uma maquete dos pavilhões e espaços expositivos, La Guardia, então prefeito de Nova York, explica os principais aspectos da *New York World's Fair* (1939-1940), durante viagem a Chicago para a promoção do evento. Fonte: HARRISON, 1980, p.31.

uma exposição que “proporcionava ao visitante o contato com os primórdios da humanidade: tribos selvagens, distantes no tempo e no espaço, indivíduos seminus com estranhos e primitivos costumes” (2002, p.208). Distanciando-se, na medida do possível, do caráter exótico, quase misterioso, a serviço da curiosidade – nas palavras de seu comissário geral Marechal Hubert Lyautey do “exotismo vulgar” (*apud* MORTON, 2003, p.5) –, a *Exposition Coloniale Internationale* buscava classificar, organizar racional e cientificamente o mundo colonial (não apenas francês mas também de outros países) procurando apresentá-lo como uma saída possível e ao alcance das grandes potências para resolução do estado de crise de então. Em que pese o inquestionável caráter de distinção entre um mundo “superior” e “civilizado” e outro “inferior” e “selvagem” – que em última análise procurava se construir como justificativa primeira para a colonização e do qual a arquitetura talvez fosse o instrumento mais eloquente –; Morton destaca o aspecto idealizado de seus organizadores em construir a exposição “como uma demonstração didática da ordem colonial mundial, baseada na cooperação entre os poderes colonizadores e na responsabilidade do Ocidente para continuar a colonização e seu bom trabalho” (2003, p.3)⁴.

Mas para que a França pudesse evidenciar o sucesso de sua missão civilizadora e construir simbolicamente a perspectiva de império, era necessário mostrar os benefícios trazidos pela colonização, aproximando o universo colonial da “civilização francesa”; sem, no entanto, se desfazer das hierarquias e distâncias emblemáticas que deveriam estar claramente marcadas de maneira a “legitimar” o domínio sobre aqueles territórios muitas vezes distantes. Para Morton a arquitetura seria uma das armas principais na construção desse discurso de poder, cumprindo a dupla missão de “representar o aspecto bárbaro dos povos colonizados e demonstrar a modernização a eles levada pela França” (2003, p.13). O resultado seria a produção de pavilhões de linguagem híbrida – que não refletiam nem o colonizador nem o colonizado, mas um lugar intermediário. Tal hibridez estaria presente nos mais diversos pavilhões: desde os pavilhões das colônias, que procuravam associar as características supostamente nativas à uma racionalidade e monumentalidade que fossem condizentes com os ares parisienses e com a representação do império (MORTON, 2003, 195-197); até o museu das colônias projetado por Albert Laprade – com colaboração de Léon Jaussely e Léon Bazin – com o intuito de representar o Império Francês em toda sua grandiosidade, mas criando uma vocabulário ornamental que pudesse agregar aspectos das culturas coloniais (MORTON, 2003, p.280).

⁴ Para Lyautey – comissário geral da exposição – a realização do evento possuía como foco central cinco objetivos: “convencer o cidadão comum que o império era um território necessário para que a França continuasse a ser uma grande potência; mostrar a excelência e a existência de um ‘método colonial francês’; provar que a pátria dos direitos humanos levava aos indígenas a civilização e seus feitos e os educava para a emancipação futura; demonstrar que a contrapartida era o vigor econômico francês; e, por fim, suscitar nos jovens a vocação colonial” (THOMAZ, 2002, p.209).

O discurso era em grande parte contraditório, uma vez que ao mostrar seu universo colonial o Império Francês também se colocava, de certa maneira, em evidência. Na ausência de uma homogeneidade de cunho cultural que pudesse caracterizar seus vastos territórios; a *Exposition Coloniale Internationale* (Paris, 1931) procurava construir uma unidade conceitual baseada na ideia da França como berço da civilização e de sua missão civilizadora, apostando ainda na perspectiva expansionista como solução para a manutenção da força política e econômica nacional como grande potência europeia (MORTON, 2003, p.278). O que se mostrava – ou procurava se mostrar – era, em última análise, um “constructo hyper-real da *plus grande France*” (MORTON, 2003, p.317), uma visão heroica e cosmopolita do Império Francês.

Evidenciavam-se assim na *Exposition Coloniale Internationale* (Paris 1931) aspectos e impasses centrais para a compreensão das exposições universais realizadas na década de 1930 sobretudo no que diz respeito aos rearranjos de forças entre nações no cenário global, ao lugar dos discursos identitários e relações que estabeleceram com a arquitetura. A medida que a crise instaurada em escala, pode-se dizer, global a partir de 1929 acarretaria o progressivo fechamento das economias nacionais (HOBSBAWM, 1998, p.160; 1995, p.103 *et seq.*); que o princípio wilsoniano de autodeterminação nacional por um lado se mostraria cada vez mais difícil na prática e por outro alimentaria movimentos de libertação colonial⁵; e, com as instabilidades políticas internas aos países, mas também constantes debates, crises periódicas e acordos temporários entre os Estados europeus – provenientes em grande parte da crise econômica, mas também como consequência das disparidades e impasses criados pelo Tratado de Versalhes⁶ –, os discursos nacionalistas que haviam ganho particular força após o final da primeira Guerra Mundial assumiriam seu ápice na década de 1930.

⁵ Hobsbawm aponta que o período entreguerras seria marcado pela “descoberta de que nacionalidades e Estados não podiam ser forjados para coincidirem” e de que as fronteiras do Tratado de Versalhes eram “absurdas apesar de seguirem os padrões de Wilson” (1998, p.162). Ao mesmo tempo que, paradoxalmente, o “Tratado de Versalhes revelou outro fenômeno novo: a difusão geográfica de movimentos nacionalistas e a divergência dos novos, a partir do padrão europeu. Dada a vinculação oficial das forças vitoriosas ao nacionalismo wilsoniano, era natural que quem quer que pedisse a palavra em nome de algum povo oprimido ou sem reconhecimento [...] deveria fazê-lo em termos de princípio nacional, e especialmente em termos do direito de autodeterminação. Entretanto isso era mais do que um eficiente argumento de debate. Os líderes e ideólogos dos movimentos de libertação colonial e semicolonial falavam, com sinceridade, a linguagem do nacionalismo europeu, o qual eles tanto tinham apreendido no (ou do) Ocidente, mesmo quando não se encaixasse nas suas situações.” (HOBSBAWM, 1998, p.164)

⁶ Gellner destaca que: “o princípio de ‘autodeterminação nacional’ foi implementado no decorrer dos processos de paz e pretendeu dar legitimidade a seu desfecho. A implementação, é claro, não foi equânime: os vencedores e seus protegidos, naturalmente, saíram-se bem melhor do que os derrotados ou os que tinham influência insuficiente no processo de negociação. Todavia, a injustiça de algumas fronteiras novas não constituiu o único ponto fraco da ordem internacional recém-criada. Dada a complexidade e a ambiguidade das fronteiras étnicas, qualquer fronteira estava fadada a ser uma ofensa para alguns, além de uma injustiça, segundo critérios perfeitamente plausíveis. Em vista da complexidade do mapa étnico da Europa Oriental, era impossível qualquer mapa político francamente justo e não controverso.” (2000, p.126)



2.8



2.9



2.10



2.11



2.12

FIG. 2.8. Visita oficial do presidente Roosevelt às obras da *New York World's Fair* (1939-1940) em junho de 1938. Fonte: HARRISON, 1980, s.p.

FIG. 2.9. Um entre os diversos eventos cívicos e solenes realizados na *New York World's Fair* (1939-1940) junto ao Pavilhão do Governo Federal americano. A perspectiva de utilização dos espaços expositivos para a realização de rituais cívicos e eventos comemorativos seria uma constante em todas as exposições aqui em estudo. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 2.10. Desenho do *Ford Motor Company Building* junto à *New York World's Fair* (1939-1940). Os espaços e a arquitetura dessa exposição novaiorquina seriam particularmente marcados pela presença dos grandes pavilhões pertencentes aos diversos setores da indústria americana. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 2.11. E 2.12. Desenhos elaborados ainda na fase de concepção da *New York World's Fair* (1939-1940) para divulgação acerca das mostras que abrigaria, onde encontra-se expressa a perspectiva não apenas de imaginação, mas de construção de um futuro idealizado. De um lado a *Futurama* exposição concebida por Norman Bel Geddes para o *General Motors Company Building* que procurava retratar em escala real uma situação urbana da década de 1960; do outro a *Democracy*, um grande diorama de uma cidade concebida para um futuro idealizado que ocupava o *Perisphere*. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

Tal intensidade dos discursos nacionalistas seria levada ao seu grau máximo através de dois extremos distintos: o “*reductio ad absurdum*” de “tentar criar um continente corretamente dividido em Estados territoriais coerentes, cada um habitado por uma população homogênea, separada étnica e linguisticamente,” através da “expulsão maciça” ou da “exterminação das minorias” (HOBBSAWM, 1998, p.161); e os esforços de “nacionalização do Estado, principalmente através de um intenso trabalho de educação das massas com vistas à inculcar no conjunto da população o sentimento comum de pertencimento” (THIESSE, 2001, p.240). Embora não raras vezes complementares e com diversas lógicas intercambiáveis⁷, é necessário apontar as divergências entre esses dois extremos sobretudo no que diz respeito ao enfrentamento às diferenças: se de um lado a homogeneização foi buscada pela eliminação brutal; no outro extremo e com mais frequência, a “nacionalização do estado foi realizada por meio de políticas” que buscaram métodos para a “coerção e inculcação do sentimento de pertencimento”, que não implicaram “uma negação da diversidade, ou uma tentativa de erradicação, mas a criação de uma integração hierárquica” (THIESSE, 2001, p.240). Tais políticas englobaram estratégias sobretudo ligadas à educação moral e patriótica em suas vertentes diversas – das instâncias da educação formal aos meios da comunicação de massa e da propaganda; dos universos simbólicos e da cultura aos espaços e formas das competições esportivas e da educação física (THIESSE, 2001; HOBBSAWM, 1998; SCHIVELBUSCH, 2006).

Assim, se é possível afirmar que o caráter de “arenas pacíficas” caracterizou as exposições universais no século XIX e primeiros anos do século XX – onde certamente as hierarquias procuravam ser construídas através de discursos simbólicos, mas onde a disputa entre nações ou impérios permanecia em estado latente –; ao olharmos para o cenário de discursos nacionalistas (ou pan-nacionalistas) em construção ao longo do período entreguerras e de forma mais aguda na década de 1930, parece se evidenciar um progressivo tensionamento daquele antigo caráter, frente a amplos processos de negociação diplomática num panorama de intensos rearranjos das posições hierárquicas dos diversos países em um cenário global.

As instabilidades e rivalidades crescentes do cenário geopolítico internacional dos anos de 1930 se evidenciariam sobremaneira nos espaços das exposições universais do final da década, que operariam como palcos privilegiados para a construção e confronto dos discursos nacionalistas ou pan-nacionalistas em termos de uma política de massas. Se a arquitetura e os aspectos simbólicos sempre operaram como elementos centrais na construção das identidades e alteridades no espaço das

⁷ Sem esquecer as atrocidades cometidas em nome da homogeneização étnica é necessário atentar também para o lado muitas vezes perverso e violento das construções discursivas e identitárias do nacionalismo, para que não se corra o risco de construção de uma polarização maniqueísta entre os dois extremos aqui mencionados.

exposições universais, no cenário dos rearranjos geopolíticos em questão essa dimensão certamente assumiria um papel de destaque. Tanto as exposições universais da década de 1930 quanto suas arquiteturas ingressariam de forma significativa no campo das negociações diplomáticas do período e em seus esforços cada vez menos prováveis de saída não-bélica para o conflito eminente da Segunda Guerra Mundial.

Outra evidência bastante notável da crescente relevância das questões diplomáticas no âmbito das exposições universais ao longo das décadas de 1920 e 1930 seria a criação em 1928 do *Bureau International des Exposition*, como responsável por fazer cumprir a partir da década de 1930 uma regulamentação internacional referente à realização desses eventos. As tentativas iniciais para que se estabelecesse um tratado internacional fixando normas claras e específicas para a realização de exposições universais teria um longo percurso. Já em 1867 um grupo de comissários de diversos países participantes na *Exposition Universelle* então finalizada em Paris, redigiria um documento demandando uma organização maior na realização de tais eventos, com estabelecimentos de parâmetros internacionais fixos quanto aos juris e prêmios, à atribuição de espaços, à proteção de patentes, às formalidades aduaneiras e às questões de segurança (SCHROEDER-GUDEHUS; BZDERA, 1992, p.39: GALOPIN, p.37-38). Schroeder-Gudehus e Bzdera destacam no entanto que se essas preocupações iniciais seriam marcadas por uma vontade eminente de encorajar a realização de novas exposições tornando-as “ainda mais úteis e eficazes”, esse cenário se transformaria sensivelmente no início do século XX (1992, p.39 *et seq.*). Com o acelerado crescimento e dispersão desses eventos realizados ou previstos na virada do século⁸, surgiria um novo movimento pela regulamentação com os objetivos principais de estabelecer um “controle restritivo” e “uma definição rigorosa das diversas categorias de exposições internacionais” de maneira que as exposições que recebessem o título de universais fizessem jus à magnitude esperada (SCHROEDER-GUDEHUS; BZDERA, 1992, p.39-40). Mesmo quando os debates acerca de uma necessária regulamentação encaminhavam-se para reclamações das vultuosas somas gastas em representações oficiais à medida que o número de exposições crescia, ficava claro que em realidade tratavam-se de disputas acerca do prestígio e demais vantagens tanto em sediar uma exposição desse porte, bem como da importância e lugar relativo que as nações ocupariam em cada uma das exposições.

Entretanto, as negociações acerca de uma regulamentação formal começariam a tomar contornos diplomáticos apenas com a realização da Conferência de Berlin de 1912. Schroeder-Gudehus e Bzdera marcam de novo uma mudança no tom das

⁸ Schroeder-Gudehus e Bzdera mencionam entre as exposições realizadas ou planejadas na virada do século XIX para o século XX as seguintes: em 1888 Bruxelas, Barcelona e Melbourne, Paris em 1889, Chicago em 1893, Anvers em 1894, Bruxelas em 1897, Paris em 1900, Buffalo e Glasgow em 1901, Saint-Louis em 1904, Liège em 1905, Milão em 1906; além das já anunciadas para Bruxelas, Buenos Aires e Turim entre 1910 e 1911, para Gand em 1913, para São Francisco em 1915 e para Tóquio em 1917.

discussões: se até aquele momento os debates sobre a regulamentação das exposições contariam com a significativa participação de grupos nacionais de comerciantes, evidenciando as imbricações entre as instâncias públicas e privadas na realização das exposições; o documento resultante da Conferência Diplomática de Berlin destacaria que toda exposição universal deveria assumir um caráter “oficial”, devendo sua administração e gestão financeira estar a cargo do poder público, bem como o convite e participação das nações estrangeiras feitas por vias diplomáticas formais (1992, p.48). Esse documento jamais entraria em vigor dado o início da Primeira Guerra Mundial.

Seria apenas em meados da década de 1920 que as discussões para a regulamentação das exposições universais seriam retomadas, dessa vez assumindo um caráter inquestionavelmente diplomático – quer seja do ponto de vista jurídico quer seja no que diz respeito à ideia de cooperação internacional (GALOPIN, 1997). O governo francês proporia a realização de uma convenção em Paris no ano de 1928, que contaria com a participação de 40 países, representando de forma significativa a Europa, a América e a Oceania e em menor escala a Ásia e a África (GALOPIN, 1997, p.45)⁹. O documento resultante que seria posteriormente redigido e ratificado com a assinatura e adesão de boa parte dos países presentes a partir de 1930, definiria um conjunto de regras que pudessem operar como parâmetros fixos para a realização das exposições não apenas ditas universais, mas também internacionais em diversas instâncias.

Para Galopin (1997) tanto as discussões durante o evento quanto o documento resultante estariam fortemente marcados por uma questão central: a definição mesmo da ideia de exposição – considerando certamente sua evolução na história e de certa maneira questionando o termo universal dado que a “possibilidade de apreender em sua totalidade os desenvolvimentos intelectuais e materiais do saber” parecia naquele momento já uma ambição do passado (GALOPIN, 1997, p.49) – e de suas hierarquias, expressas na definição de classificações e parâmetros de frequência. Ainda para o autor, no documento¹⁰ seriam assim consideradas como exposições internacionais os eventos oficiais – ou ao menos oficialmente reconhecidos – que não tivessem o caráter periódico no país; que tivessem como objetivo “valorizar o progresso em um ou mais ramos da atividade industrial, comercial e agrícola”; que estivessem abertas, sem discriminação, a todos os visitantes e compradores interessados; e que tivessem uma duração superior a três meses para as exposições gerais, ou um mês para as exposições especializadas (GALOPIN, 1997, p.47). Além da divisão entre gerais e especializadas, as exposições estariam ainda divididas entre primeira e segunda

⁹ Note-se que, segundo Galopin (1997), a América Latina contaria com a participação de 11 países, entre eles o Brasil.

¹⁰ É a base desse documento, com alterações feitas em 1948, 1966, 1972, 1982 e 1988, que ainda hoje rege a realização de exposições universais.

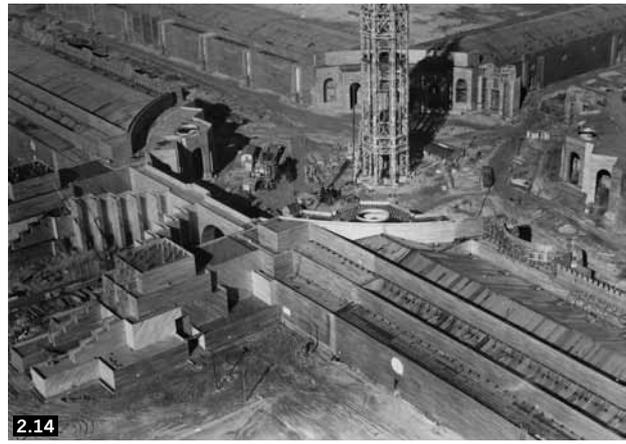
categoria – diferenciação a ser definida por sua magnitude e fausto, mas que acabaria significando a implicação jurídica de que enquanto nas exposições de primeira categoria os diversos países participantes deveriam arcar com as despesas de construção do próprio pavilhão, nas exposições de segunda categoria os custos correriam por conta dos organizadores (GALOPIN, 1997, p.50). Seriam ainda definidas frequências mínimas para a realização desses eventos: no mínimo 6 anos entre exposições gerais de primeira categoria – 15 anos se fossem propostas pelo mesmo país; e ao menos dois anos entre exposições gerais de segunda categoria – 10 anos se fossem propostas pelo mesmo país (GALOPIN, 1997, p.50).

Outro aspecto notável do documento diria respeito ao esforço de definir regras e responsabilidades entre organizadores e participantes, e acima de tudo garantir proteção dos interesses dos Estados membros. Seriam reafirmadas as figuras do comissário geral da exposição e do comissário geral de cada seção nacional, cabendo ao segundo, oficialmente nomeado pelos governos dos países participantes, responder por tudo que diria respeito à representação daquela nação na exposição (impossibilitando assim a realização de mostras nacionais não oficiais), bem como “o encargo de negociar o lugar que lhe seria mais conveniente no espaço da exposição”, e ao primeiro garantir “uma repartição e equilíbrio satisfatório entre os pavilhões” nacionais (GALOPIN, 1997, p.52). Seria ainda vetada qualquer forma de cobrança aos países participantes pelo espaço a ser ocupado pela representação nacional.

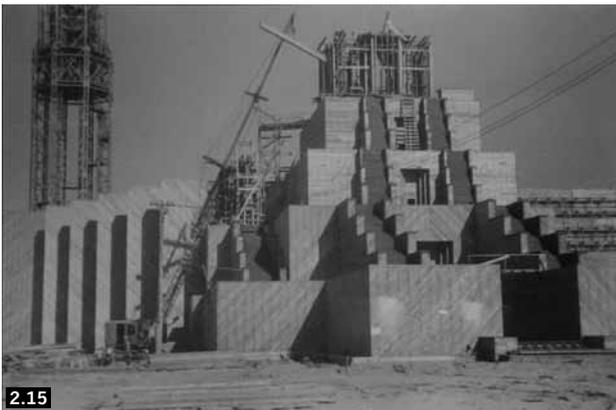
Por fim cabe destacar a criação do *Bureau International des Expositions* a quem caberia não apenas fazer cumprir os termos do acordo estabelecido a partir da convenção de 1928 e o arbítrio de quaisquer novas questões que surgissem; mas também o papel de zelar pela história e memória das exposições universais – ou, como diria Galopin (1997), por sua ortodoxia. Competiria assim à nova instituição coordenar o calendário internacional de exposições, oferecendo sua chancela oficial para os eventos a serem realizados mediante a apresentação e aprovação dos planos gerais e da regulamentação específica que regeria cada exposição. Note-se que, se o novo documento, sobretudo no que concerne os direitos e responsabilidades de organizadores e participantes, assumiria caráter bastante geral, os poderes legados ao *Bureau International des Expositions* seriam bastante significativos. No entanto a sua organização e funcionamento específicos não seriam detalhados, com exceção da definição de que o conselho administrativo deveria ser composto por representantes de todos os Estados que aderissem ao documento proveniente da convenção, e que todos os países representados teriam votos de mesmo peso independentemente de condições políticas ou econômicas particulares. Cabe mencionar que, ao não estabelecer definições mais claras para o funcionamento do *Bureau International des Expositions* e ao legar ao governo francês, como o organizador da convenção de 1928, a responsabilidade pela redação do documento final, o francês seria adotado como



2.13



2.14



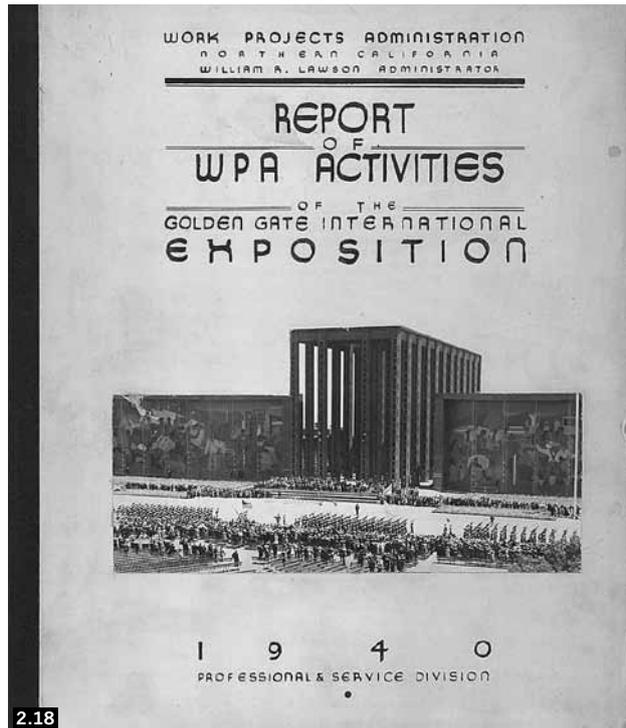
2.15



2.16



2.17



2.18

FIG. 2.13. Professora em uma escola do Mississippi ensina a seus alunos sobre o *Trylon*, o *Perisphere* e a *New York World's Fair 1939-1940*. Fonte: RYDELL; SCHIAVO, 2010, p.78.

FIG. 2.14. E 2.15. Obras de construção da *Golden Gate International Exposition* onde se destaca o caráter e escala monumental das estruturas. Na foto é possível ver particularmente os *Portals of the Pacific*, o *Court of Honor*, e a *Tower of the Sun*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 2.16. E 2.17. Aspectos da iluminação noturna da *Court of the Moon* e da *Court of Pacifica* na *Golden Gate International Exposition*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 2.18. Folheto acerca da participação na *Golden Gate International Exposition*, da *Work Projects Administration* – agência governamental da política do *New Deal*, que até 1939 receberia o nome de *Works Progress Administration*, e que seria responsável pela realização de grandes obras públicas durante os anos da depressão oferecendo trabalho para milhares de americanos desempregados. Note-se a WPA não apenas teria uma mostra nessa exposição, mas contribuiria significativamente para o desenvolvimento de suas obras não apenas construtivas, mas também financiando através de um programa especial que também mantinha, diversos artistas para a elaboração de painéis murais e esculturas para os espaços da exposição. Fonte: University of California - Berkeley, Bancroft Library (Golden Gate International Exposition Records).

língua oficial da instituição bem como Paris transformada em sua sede permanente – questões certamente não menores no quadro das disputas e impasses já descritos.

Assim, se é possível dizer que a realização da convenção de 1928 seguida da elaboração do documento oficial de regulamentação das exposições universais e da criação do *Bureau International des Expositions* inscreveriam a realização de tais eventos inquestionavelmente no quadro das negociações diplomáticas, a participação do Brasil em todo o episódio reafirma tal aspecto. Embora oficialmente presente na convenção de 1928, o Brasil decidiria a princípio não assinar o documento resultante – o que depois acabaria por fazer – pelo menos até 1934. O período seria marcado pelo envio de diversas cartas do *Bureau International des Expositions* ao embaixador brasileiro em Paris, transmitidas ao Ministro da Relações Exteriores; assim como de embaixadores brasileiros em outros países comunicando ao Ministro a assinatura do documento por parte dos países onde estavam alocados¹¹.

A regulamentação internacional acerca da realização de exposições universais entraria assim em vigor ao longo da década de 1930 e seria portanto no quadro dessa normatização recém criada que teriam lugar as exposições aqui em estudo – quer seja quando diretamente submetidas à aprovação do *Bureau International des Expositions*, como a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) e a *New York World's Fair* (1939-1940); quer seja indiretamente como na *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) ou na *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940). De uma forma ou de outra, em todas essas exposições, os espaços destinados às representações nacionais seriam concebidos e tratados com especial destaque por seus organizadores – palco de intensos processos de articulação e negociação na definição da área e localização de cada nação; e de grandes enfrentamentos e disputas simbólicas evidenciadas por pavilhões que, sobretudo por sua monumentalidade, poderiam ser entendidos como concretizações do conceito de “estetização da política” nos termos definidos por Benjamin (1990).

Entretanto, sobretudo no que tange a parte dessas exposições que seria realizada no continente americano, não seriam só os pavilhões nacionais que receberiam destaque, ou que se aproximariam da perspectiva do uso político dos meios de massa – ou, nas palavras de Benjamin (1990), das possibilidades de reprodutibilidade técnica das artes – com vistas à persuasão e ao convencimento. Também as grandes empresas e indústrias receberiam considerável relevo, quer seja do ponto de vista da área a elas destinada, quer seja do ponto de vista de sua arquitetura. Note-se, no entanto, que tal destaque não significaria um afastamento da perspectiva de uma política de massa centrada e operada primordialmente pelo Estado, mas contribuiria a seu favor,

11 Cf. a esse respeito documentação pertencente ao Arquivo Histórico do Itamaraty.

atuando inclusive complementarmente. Como Rydell procura destacar, as exposições americanas da década de 1930 seriam teatros privilegiados para operar, na perspectiva das massas, grandes “campanhas de relações públicas” que procuravam fazer com que “o futuro parecesse inimaginável” sem o papel das grandes indústrias e de sua influência no cotidiano do cidadão comum (1993, p.122). Tratava-se de enfática defesa de que o “capitalismo corporativo” poderia operar como agente de modernização que tiraria o país da grande depressão econômica na qual se encontrava (RYDELL, 1993, p.115). Tais aspectos, que seriam aperfeiçoados com o decorrer dos anos de 1930, já estariam presentes de maneira exemplar, ainda que em menor escala, na primeira exposição americana daquela década, realizada em 1933 em Chicago.

A *Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933-1934) pode em grande parte ser entendida como produto de embates e do grande esforço de empresários locais que gradualmente, e sobretudo já em seu período final de organização e concretização, receberiam apoio do poder público. Já em meados da década de 1920, sob forte influência da exposição universal que havia sido realizada em Chicago em 1893, a ideia de realizar em 1933, centenário de fundação da cidade, um novo evento de tais proporções seria aventado (FINDLING; PELLE, 2008, p.268 *et seq.*). Após disputas entre líderes civis locais, em 1927 a exposição começaria a tomar corpo sob a direção do empresário da indústria petroléira, banqueiro e irmão do então vice-presidente dos Estados Unidos, Rufus Dawes (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000, p.77). Rapidamente as decisões seguintes seriam tomadas: a exposição teria lugar em um terreno ao sul da área central da cidade em espaço recém criado à margem do rio Michigan e cedido pela prefeitura; e a exposição não apenas seria dedicada aos avanços propiciados pela ciência e pela indústria nos últimos cem anos – procurando evitar aproximações com o caráter historicista, quer seja em relação ao tema quer seja em relação a sua arquitetura, assumido no então recente fracasso da exposição da Philadelphia –, mas teria o apoio e a participação como consultor do *National Research Council* (SCHRENK, 2007, p.22 *et seq.*; RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000, p.77). Organização criada durante a primeira guerra mundial, o *National Research Council* tinha como foco central idealizar, propor e publicizar o uso da ciência para a “defesa e bem estar no país”, através de pesquisa e aplicação nos universos militar e industrial (RYDELL, 1985, p.526). Outra decisão, claramente influenciada tanto pelo lugar de poder quanto pelas posições políticas de seu comissário geral Rufus Dawes, seria de que a exposição buscaria financiamento não junto ao poder público, mas ao capital privado (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000, p.78). Nas palavras de Dawes a exposição deveria ter como foco evidenciar “as vantagens de uma estreita aliança entre homens da ciência e do capital” (RYDELL, 1985, p.526), aspecto cunhado no slogan que a feira receberia “*Science Finds, Industry Applies, Man Conforms*” – a ciência descobre, a indústria aplica e os homens adequam.



2.19



2.20



2.21



2.22

FIG. 2.19. E 2.20. Vista geral a partir do Mosteiro dos Jerónimos e detalhe da escultura junto à parte central do Pavilhão dos Portugueses no Mundo, o maior entre os diversos construídos para a Exposição do Mundo Português. Fonte: MUNDO..., 1956, s.p.

FIG. 2.21. A 2.24. Fachada, vista interna, detalhe (vitral de Gilberto Trompowsky) e “bar de degustação” do Departamento Nacional do Café junto ao pavilhão brasileiro na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), projeto de Jacques Guilbert com colaboração de Olivier Rabaud, Marcel Guilain e Guillaume Gillet. Fonte: LABBE, 1939a, pr.LIII, LIV, LV e LVII.



2.23



2.24

A exposição de Chicago já estava portanto em plena organização quando, em outubro de 1929, os Estados Unidos vivenciariam o despencar de seu principal mercado financeiro. Em que pese a gravidade e violência do *crash* da bolsa de Nova York em 1929 e a recessão daquele ano, esses seriam ainda episódios limitados no tempo e no espaço se comparados à extensão geográfica e ao caráter prolongado da chamada Grande Depressão, que se instauraria na década de 1930 com a “deflação do preço das mercadorias e dos ativos, causada pela drástica redução do nível de atividade econômica” (PRADO, 2009, p.16) que afetou a economia norte-americana, mas também se espalhou – ainda que de forma desigual – pelo mundo “gerando pânicos bancários [...], crises políticas em vários países e, finalmente, mantendo uma taxa de desemprego sem precedentes por cerca de uma década, até o advento da Segunda Guerra Mundial” (PRADO, 2009, p.48). As causas de tal crise – certamente complexas e de ordem diversa – seriam, e de certa maneira ainda são, palco de grandes debates não apenas de ordem econômica, mas também política¹². Seria nesse cenário que Franklin D. Roosevelt seria eleito presidente dos Estados Unidos da América, sobretudo em função dos diagnósticos que apresentava para a crise doméstica e menos por possuir um programa claro e coeso de estratégias econômicas para a saída do país daquela situação (LIMONCIC, 2009; MAZZUCHELLI, 2009, p.227 *et seq.*).

Eleito em 1933 com uma vitória esmagadora no Colégio Eleitoral e quase 60% dos votos populares (MAZZUCHELLI, 2009, p.227), Roosevelt seria um mito de esperança em meio ao desespero¹³, trazendo um discurso de que eram necessárias políticas que “resgatasse os homens esquecidos na base da pirâmide social” (*apud* MAZZUCHELLI, 2009, p.227) e um diagnóstico para a crise que apontava uma contradição inerente na “grande transformação” pela qual o país havia passado entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX: “os salários passavam a ser crescentemente importantes para sustentar a demanda de uma economia voltada para a produção em massa de bens de consumo duráveis”, enquanto “esses mesmos salários eram tidos, pelas grandes empresas, como custos a serem minimizados”

¹² Prado indica nesse sentido que as interpretações da Grande Depressão da década de 1930 “foram armas em alguns dos mais ferrenhos embates acadêmicos do século XX. Em especial esse foi um dos cenários em que duas das principais correntes do pensamento econômico nesse século se enfrentaram. Por um lado os defensores da ideia de que o mercado era autorregulado, em especial os monetaristas, que viam a crise necessariamente como resultado de erros de política econômica. Afinal, para eles, sem a ação humana, as forças de mercado poderiam conviver com ciclos econômicos, nos quais as recessões seriam naturalmente revertidas por mecanismos automáticos, mas não produziram depressões persistentes como a da década de 1930. Por outro lado, os críticos da ideia de que o mercado era autorregulado, em especial os keynesianos, que consideravam que a dinâmica da economia de mercado não é incompatível com diversos tipos de equilíbrio, inclusive muito distantes das situações de pleno emprego, e entendiam que a crise poderia ter causas não monetárias, como flutuações autônomas no consumo, com efeitos sobre a demanda agregada. Esses economistas explicavam a extensão e a duração da crise pela incompreensão de sua natureza pelos economistas ortodoxos e pelo fato dos *policy makers*, orientados por essas ideias equivocadas, serem incapazes de usar políticas econômicas corretas para combatê-las.” (2009, p.15-16)

¹³ Segundo Mazzucchelli “o inverno de 1932-1933 foi particularmente trágico para a economia norte-americana. O país assistiu à terceira onda de quebras bancárias, a situação dos agricultores tornara-se desesperadora e o desemprego nos centros urbanos já havia vitimado mais de um terço da força de trabalho” (2009, p.228).

(LIMONCIC, 2009, p.203). Assim, uma vez na presidência, Roosevelt colocaria em prática o plano de governo que ficaria conhecido como *New Deal*, baseado na centralidade do Estado como agente para a recuperação e no princípio de que era necessário tornar os trabalhadores aptos ao consumo novamente (LIMONCIC, 2009, p.205). O *New Deal* tomaria concretude com a promulgação de leis específicas, mas também com a abertura e implementação de múltiplas políticas e agências que interfeririam em instâncias as mais diversas do cotidiano da população americana, entre outros: o *Emergency Bank Act* (EBA), que fornecia fundos federais para bancos privados; o *Federal Deposit Insurance Corporation* (FDIC) que garantia depósitos bancários; o *Securities Act*, que regulava o mercado de ações; o *Home Owners Refinancing Act* (HORA), que regulava o pagamento das hipotecas; o *Agricultural Adjustment Act* (AAA), que regulava a produção agrícola; o *National Industrial Recovery Act* (NIRA), com o objetivo de estabilizar as competições na área industrial; o *National Labor Relations Act* (NLRA), regulamentando as relações trabalhistas; o *Social Security Act*, que criaria um sistema de pensões e seguro-desemprego; o *Tennessee Valley Authority* (TVA), responsável por amplos projetos de urbanização; mas também o *Federal Music Project* (FMP), o *Federal Theatre Project* (FTP) e o *Federal Arts Project* (FAP) (LIMONCIC, 2009, p.205 *et seq.*). Nesse sentido Mazzucchelli afirma que acima de tudo o *New Deal* foi uma “construção política”, um exercício de governar navegando “permanentemente em meio ao dissenso, alterando, quando necessário, o rumo de suas iniciativas” de maneira a dialogar – e de certa maneira apaziguar – grupos e interesses diversos (2009, p.231).

Ao contrário do que poderia a princípio parecer indicar, se o *crash* do mercado financeiro e o romper da crise não facilitariam os planos para a *Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933-1934) e certamente teriam impactos visíveis em sua concretização, tais episódios de certa forma fortaleceriam seus propósitos iniciais e a justificativa para sua realização, sobretudo por dois aspectos: a perspectiva de solução ao menos temporária para a massa de desempregados que se encontrava naquele momento na cidade de Chicago como em outras cidades americanas; e o caráter político evidente em propagandear o papel central, quase mítico, que a ciência e a indústria haviam cumprido na construção da nação americana e que deveriam desempenhar na elaboração de uma solução para a crise. Note-se no entanto que o quadro de fundo para ambos aspectos que animavam tanto os “homens do capital”, quanto os “homens das ciências” e o poder público a levar adiante a realização de uma dispendiosa exposição universal em pleno cenário de crise era um só: o grande “temor da revolução” presente desde a tomada bolchevique do poder russo em 1917, ganharia perspectivas bastante concretas com a marca de 12 milhões de desempregados alcançada pelos EUA em 1932 (MAZZUCHELLI, 2009, p.221) e o crescente descredito dos sistemas econômico e político (RYDELL, 1993, p.116).

O discurso inerente à *Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933-1934), bem como sua realização, seriam portanto não apenas endossados, mas também incentivados pelo governo de Roosevelt – como aconteceria com as demais exposições realizadas em território americano ao longo da década de 1930 (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000, p.11). É possível dizer que se a realização de exposições universais não faria oficialmente parte da política do *New Deal*, a realização dessas exposições seria rápida e avidamente incorporada entre os inúmeros meios de massa utilizados nas estratégias governamentais de legitimação do poder e contenção das tensões internas (SCHIVELBUSCH, 2007). Rydell destaca nesse sentido que, como presidente, Roosevelt veria nas exposições universais não apenas um canal para propagandear certas políticas governamentais do *New Deal* através de mostras específicas, mas também como organismos que poderiam “reforçar a legitimidade e a durabilidade das instituições políticas e econômicas nacionais” (1993, p.118). Para o autor o governo Roosevelt encontraria nas exposições um canal privilegiado de comunicação com a população americana na construção de esperança de um futuro melhor e na superação da crise por meio do planejamento racional de uma aliança entre estruturas governamentais e grandes empresas (RYDELL, 1993, p.118).

Líderes políticos, empresários e intelectuais dedicariam assim tempo, esforços e grandes somas na realização de uma série de exposições que marcaria os anos de 1930 nos Estados Unidos: *A Century of Progress Exposition*, Chicago (1933-1934); *California Pacific International Exposition*, San Diego (1935-1936); exposições de menor escala em Dallas (1936) e Cleveland (1936-1937), além da *Golden Gate International Exposition* (1939-1940) e da *New York World's Fair* (1939-1940). O tom geral dessas exposições enfatizaria o progresso americano rumo a um cenário utópico futuro, como já acontecera com outras exposições americanas anteriores (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000). Mas a década de 1930 traria mudanças de ênfase: às demais definições de progresso somavam-se as ideias de que o consumo deveria ser incentivado como forma de reestabelecer o mercado doméstico, levando à recuperação da economia americana e retomada do crescimento; e a de que se o progresso não era uma consequência natural de descobertas científicas, processos de industrialização ou questões raciais, a utopia futura podia se materializar pelas mãos de hábeis profissionais (RYDELL; FINDLING; PELLE, 2000, p.11). A ênfase no caráter pedagógico que já marcava as exposições universais desde seu surgimento se mantém, reforçada, no entanto, pela busca não mais em simplesmente expor, mas em retomar a crença no progresso e na ciência e pelas características latentes de uma política de massas em busca do controle social que caracteriza governos de matrizes diversas no período.

A *Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933-1934) traria, ainda como características marcantes, dois aspectos distintivos das exposições americanas da década de 1930 e que estariam em particular evidência na *Golden Gate International Exposition* (1939-

1940) e na *New York World's Fair* (1939-1940): a profusão de pavilhões dedicados à representação de grandes nomes dos mais diversos setores da indústria e serviços; e a construção de uma arquitetura de linguagem moderna concebida nos termos dos discursos ideológicos sustentados por essas exposições universais (RYDELL; SCHIAVO, 2010). Com relação ao primeiro aspecto, cabe destacar que se as grandes indústrias estiveram presentes nas exposições universais desde o século XIX de forma inquestionável, seria na exposição de Chicago de 1933 – em função tanto dos pressupostos definidos para a exposição, quanto das constrições orçamentárias colocadas pelo cenário de crise – que pela primeira vez a organização decidiria pela construção de alguns pavilhões centrais que davam tom ao tema da exposição e continham sobretudo as exposições voltadas para as exposições de ciência não aplicada, e disponibilizaria grandes áreas para que as indústrias construíssem seus próprios pavilhões que deveriam conter exposições que evidenciassem a aplicação dos conhecimentos científicos no trabalho industrial, por assim dizer. Essa profusão de pavilhões construídos pelas próprias indústrias – nas exposições do final da década somados ao caráter de monumental muitas vezes assumido pelas representações nacionais, como já mencionado – conformaria uma estética arquitetônica bastante particular.

É possível assim dizer que as exposições de finais da década de 1930 estudadas na presente tese se caracterizam não apenas pelo esforço de legitimação de projetos políticos frente a contextos de crise – aspecto que de certa maneira encontra-se presente no cerne de diversas das exposições universais organizadas até então –, mas porque o fazem em cenário bastante particular de acirramento de tensões tanto internas quanto externas às diversas nações na eminência do início dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Assim, em diálogo com esse cenário, essas exposições universais assumirão o papel de artefato político em uma perspectiva de política de massas e de acirradas negociações diplomáticas no plano internacional. Tais aspectos estarão manifestos tanto do ponto de vista dos temas escolhidos e das estratégias articuladas para suas viabilizações quanto dos espaços e estruturas arquitetônicas idealizados para recebe-las.

Traçadas algumas das características centrais, mas também questões e impasses enfrentados pela *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), pela *New York World's Fair* (1939-1940), pela *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e pela Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), procurar-se-á atentar para cada um dos processos de articulação inicial e proposição temática das quatro exposições. Busca-se particularmente entender como tais exposições foram idealizadas, planejadas e viabilizadas frente aos cenários nacionais particulares de crise, mas também frente aos lugares relativos das diferentes nações junto ao quadro geopolítico internacional de rearranjo de forças. Procura-se



2.25



2.27



2.26



2.28



2.29

FIG. 2.25. Bar de café, anexo da representação brasileira junto à área de alimentação da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), projetado por Mallet-Stevens. Fonte: LEMOINE, 1987, p.82

FIG. 2.26. A 2.29. Aspectos do pavilhão brasileiro na *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940), projetado por Gardner Dailey, com interiores e projeto expositivo de Ernest Born – vista externa, perspectivas das mostras e café. Fonte: BRAZIL. Comissariado geral na Exposição Internacional de São Francisco, p.5, 7, 9 e 19.

ainda fazê-lo destacando não só os aspectos comuns entre as diversas exposições, mas procurando também ressaltar especificidades. Cabe destacar desde de logo, que as questões relativas à arquitetura sobretudo no que tange suas facetas ligadas à monumentalidade, à representação de identidades nacionais (ou supranacionais) e, em certa medida, seu caráter disciplinador, não são pensadas à posteriori ou surgem como consequência dessas formulações iniciais, mas estão no cerne da definição das temáticas e estratégias políticas.

Dando sequência à tradição parisiense de sediar grandes exposições universais (*Exposition Universelle* de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900; *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* – 1925; e *Exposition Coloniale Internationale* – 1931) e sobretudo procurando reafirmar o papel da França como autoridade destacada no campo das artes e da cultura, seria inaugurada em maio de 1937 a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. A exposição que – após longas e aprofundadas discussões – adotaria como palco uma área central de Paris que já havia sido cenário para outras exposições (*Trocadéro*, *Champs de Mars* e margens do Sena), seria planejada e concretizada em meio às turbulências econômicas, políticas e diplomáticas que marcariam o cenário francês da década de 1930.

As origens dessa exposição remontam uma proposta defendida pelo deputado Julien Durand em 1929 para a realização de uma nova *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* – exposição essa que, ocorrida em 1925 em Paris, havia obtido grande sucesso, quer seja do ponto de vista do público visitante, quer seja do ponto de vista de sua repercussão na França e em outros países no que diz respeito a proposições estéticas ligadas ao campo da arquitetura e das artes em geral. A câmara dos deputados aprovaria em sessão de 30 de junho de 1930 a proposta levantada por Julien Durand de realização em 1936, sob responsabilidade do Ministério do Comércio, de uma segunda edição da *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Embora em grande parte sustentada e apoiada por profissionais de áreas diversas e políticos de variadas tendências, a proposta de realização dessa que seria a última exposição universal a ter a cidade de Paris como sede, passaria por diversas modificações entre a sua concepção primeira, em meio ao espírito otimista da década de 1920, e sua realização no cenário de crise econômica e instabilidades políticas que a década de 1930 traria¹⁴. Frente ao cenário de crise e acirramento das tensões, tornou-se necessário que a exposição fosse pensada como parte de um plano político maior, visando a recuperação econômica e o combate contra o desemprego (LABBE, 1938a).

¹⁴ É importante nesse sentido destacar a subida ao poder nesses anos da chamada *Front Populaire* – coalizão de esquerda que governaria o estado francês entre 1936 e 1938. A esse respeito ver Ory (1987)

Já em fevereiro de 1932 o senado francês advogava pela expansão significativa da temática envolvida na definição do tema ao qual a futura exposição estaria dedicada: o foco não estaria mais restrito ao campo das artes, mas, com o intuito de estimular a cooperação intelectual internacional, a exposição abrangeria além das artes, os campos das letras, das ciências, e das indústrias ligadas a todas elas. De forma paralela, surgiria também em 1932 a proposta junto à câmara dos deputados para a realização de uma exposição internacional dedicada à vida de artesãos e camponeses. De maneira a congregar esses múltiplos interesses e questões se conceberia finalmente a realização de uma exposição universal que deveria reunir esses dois aspectos (LABBE, 1938a, p.37-38). Há ainda que se levar em conta que tais mudanças no tom geral conferido à definição do tema da exposição estariam também ligadas ao crescente cenário de desemprego e inflação que a economia francesa enfrentaria naqueles anos. Frente à crise que havia se instalado, o foco original se deslocaria parcialmente do propósito primeiro de tematizar as artes modernas reivindicando o lugar de autoridade francês no campo cultural, sem ser totalmente abandonado. Procurar reafirmar o caráter de Paris como capital cultural do mundo ocidental passaria também a significar que, como defenderiam seus organizadores, a exposição passaria a fazer parte de um plano maior de recuperação econômica e luta contra o desemprego (PINCHON, 1987; WINTER, 2006).

Nesses termos, seria feito em outubro de 1932 o pedido junto ao *Bureau International des Expositions* que a data fosse reservada para a realização de uma exposição em Paris no ano de 1937. O BIE a princípio nega, dada a proximidade com relação à exposição a ser realizada em 1935 na Bruxelas e exige também que se especifique em termos mais concretos os planos da exposição. Os organizadores decidem assim em converter a exposição em uma exposição de segunda categoria, solucionando o primeiro impasse, e se lançam em busca do detalhamento. Tratava-se em última análise de pensar como tornar concreto as diretrizes gerais, de fundo inquestionavelmente estéticos expressas nas primeiras diretrizes gerais a serem elaboradas, que previam a desenvolvimento didático do tema como organização harmônica das instâncias produtivas artesanais e industriais de forma a trazer melhorias para o cotidiano do “homem comum” (LABBE, 1938a, p.38-39)¹⁵.

¹⁵ Tais diretrizes seriam expressas, de forma mais detalhada, nos seguintes termos: “L’Exposition devait être divisée en trois sections: La première s’efforcerait d’exprimer, autant que possible sous une forme pédagogique, le principe selon lequel et conduite la production envisagée. Elle devait, à cet effet, dégager les moyens techniques dont l’homme dispose aujourd’hui pour soumettre la matière aux fins poursuivies et démontrer les éléments d’enseignement et de fonction professionnelle, les moyens d’investigation à l’égard de la matière, les instruments de mesure, la description des ateliers et des services, les éléments techniques de développement de ces industries. Cette section devait servir en quelque sorte de préface aux deux autres sections de l’Exposition. La seconde section n’était pas une répétition de l’Exposition International de 1925, quoiqu’elle s’inspirât des mêmes règles générales. Son but était d’intéresser les producteurs restés jusqu’ici réfractaires au mouvement qui pousse au souci de la forme. Bien des industries, en effet, en dépit d’exhortation souvent renouvelées n’ont pas poussé assez avant la recherche du caractère artistique à donner à la production. Pour mettre cette préoccupation en bonne place, la deuxième section de l’Exposition

Dessa maneira, a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) seria palco para inúmeros concursos e contratações de arquitetos, artistas e artesões que enfrentavam naquele momento escassez no mercado de trabalho, mas também o foco anteriormente centrado nas artes decorativas sofreria um leve desvio para a dualidade latente entre arte e tecnologia, pensadas não apenas a partir de suas aplicações no cotidiano, mas de suas razões sociais. Nos primeiros anos da década de 1930, a medida que os debates em torno dos motivos que animariam a exposição – tratada com relativo consenso entre personagens de posições políticas distintas – tomavam corpo, um outro universo a ela relacionado também seria palco de disputas latentes. Nas discussões acerca do espaço físico da cidade de Paris que receberia a exposição, bem como de suas prerrogativas estéticas presentes nos diversos concursos ocorridos, seria possível identificar grupos e personagens que no campo da arquitetura disputavam naqueles anos por prestígio, reconhecimento e em última análise trabalho – a exemplo de Le Corbusier, Perret, Mallet-Stevens ou Laprade (LEMOINE, 1987; MOENTMANN, 1998; UDOVICKI-SELBE, 1995).

Significativo desse intrincado jogo de propósitos e interesses em torno da exposição parisiense de 1937 parecem ser os eventos que sucederiam as mudanças ocorridas no seio do governo francês no início de 1934, com a subida da *Front Populaire* ao poder, momento em que os planos para a realização da exposição seriam cancelados com o fechamento do escritório que abrigava o comissariado geral (LABBE, 1938, p.44). As manifestações de repúdio ao cancelamento seriam enormes, sobretudo junto aos industriais, comerciantes e campos artísticos diversos que viam na realização da exposição um auxílio por parte do estado a suas carências em tempos de crise (LABBE, 1938, p.44; UDODOVICKI-SELB, 1987, p.52). De certa maneira pressionado pelas enfáticas defesas de grupos que continuariam se organizando para viabilizar a realização da exposição em 1937 (UDODOVICKI-SELB, 1987), bem como tocado pelo argumento de que o evento poderia significar uma diminuição considerável, ainda que temporária, dos índices de desemprego na região parisiense, o governo federal assinaria acordo com o poder municipal em 15 de maio de 1934 com vistas à retomada

.....
 de 1937, au lieu de considérer les objets exposés uniquement du point de vue de l'architecture, du mobilier, de la parure, des arts, du théâtre, de la rue et des jardins, devait les répartir en des groupes plus nombreux et plus proches des techniques industrielles. Les promoteurs de l'Exposition espéraient que cette façon de procéder permettrait à la plupart des industries de participer à l'Exposition et de faire valoir les progrès réalisés dans la branche qui les intéresse, pour contribuer à l'effet d'art exprimé dans les ensembles. D'autre part, l'art décoratif moderne, issu de 1925, était sans doute marqué d'une uniformité trop grande. La France ne saurait concevoir, du moins en ce qui la concerne, que cet art décoratif continue à évoluer vers des formules industrielles et qu'il ne dégage pas suffisamment le caractère actuel de l'art français dont les derniers siècles ont montré les aspects successifs. Il s'agissait donc d'obtenir que les étrangers qui participeraient à cette exposition indiquent de leur côté l'évolution qui a pu se produire chez eux pour que les oeuvres modernes présentent également leur caractère particulier d'art décoratif. La troisième section devait être réservée à la vie ouvrière et paysanne et démontrer dans quelle mesure et avec quelles modifications les conceptions de 1925 ont pénétré dans les milieux sociaux possédant des pouvoirs d'achat modestes et ont amélioré les conditions d'existence du plus grand nombre. Aux oeuvres destinées au foyer domestique et à la consommation individuelle, devaient se joindre très utilement des oeuvres collectives, telles que celles poursuivies par l'État, les municipalités, les groupements corporatifs au point de vue de l'urbanisme, de l'hygiène et de l'utilisation des loisirs." (LABBE, 1938a, p.38-39)

da organização e realização da exposição em 1937 (ORY, 1987). A exposição contaria assim com apoio resolutivo e financiamento dos governos federal e da cidade de Paris (LABBE, 1938a).

É possível portanto dizer que na *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) confluíam e se manifestavam simbolicamente alguns dos principais impasses políticos e culturais vividos naquele momento não apenas pela França, mas por outros países da Europa e em última análise em todo o mundo ocidental: arte x ciência; centralização x regionalismos; imperialismos x colônias; socialismo x capitalismo; e totalitarismo x democracia. Apesar de tais tensões latentes – ou talvez exatamente por sua existência – a exposição procuraria se representar como grande palco da paz e do progresso, celebrando a cooperação entre nações (WINTER, 2006).

Se o cenário Europeu da década de 1930 pode ser descrito como de crise e acirramento de tensões políticas, os Estados Unidos desses anos não se afastam muito de tal situação. Se, de certa maneira, o quadro político norte-americano pode ser visto como mais estável, talvez a crise econômica seja ainda mais severa. Entretanto, nos primeiros meses de 1939, fechando a década da grande depressão e sob a sombra da Segunda Guerra Mundial que se aproximava, inaugurou-se pela primeira vez nos Estados Unidos de forma concomitante duas exposições universais: em São Francisco a *Golden Gate International Exposition* e, na costa oposta, a *New York World's Fair*.

A crise que assolou os Estados Unidos depois da quebra da bolsa de 1929 teria forte impacto em toda a costa oeste e também na cidade de São Francisco, que seria beneficiada – em meio à política de investimentos em grandes obras públicas que compôs uma das vertentes mais significativas do *New Deal* (SCHIVELBUSCH, 2006) – com a concretização de um antigo projeto: a construção de pontes que facilitassem a circulação ao redor da baía junto à qual a cidade se desenvolvera. As obras de proporções monumentais para a construção da *Golden Gate Bridge* e da *San Francisco - Oakland Bay Bridge* tiveram lugar já no início da década de 1930, significando o aporte substancial de verbas federais em São Francisco, milhares de empregos e a perspectiva de aquecimento na economia local que tais fatores foram capazes de gerar¹⁶. Finalizadas tais obras e visando conceber novas estratégias para a manutenção de tais perspectivas de aquecimento econômico – mas tendo também como referência o

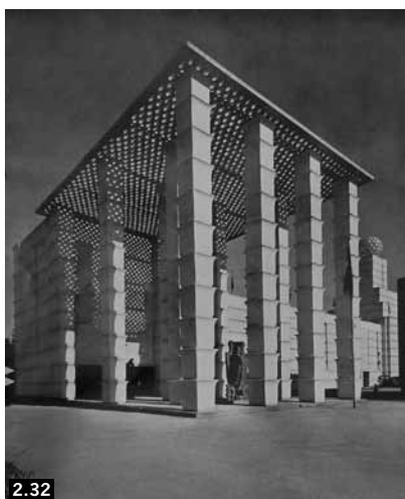
¹⁶ Entre os principais financiadores não apenas das obras para a construção da *Golden Gate Bridge* e da *San Francisco - Oakland Bay Bridge*, mas também de parte das obras da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) estaria a *Work Projects Administration* – agência governamental da política do *New Deal*, que até 1939 receberia o nome de *Works Progress Administration*. Note-se que entre as políticas desenvolvidas pela agência que passaria a ser conhecida como WPA estariam não apenas grandes obras, mas a contratação extensa de artistas para a elaboração de grandes painéis e pinturas murais em edifícios públicos de todo o país. Sobre a atuação ver Wright (2008), mas também o relatório de atuação *America Builds* (United States. Public Works Administration, 1940).



2.30



2.31



2.32



2.33



2.34



FIG. 2.30. A 2.33. Aspectos externos do pavilhão brasileiro na Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), projetado por Raul Lino – vista geral, entrada, pátio externo e detalhe da fonte de “motivos marajoaras”. Fonte: PAVILHÃO..., 1941, s.p.

FIG. 2.34. E 2.35. Dois aspectos do projeto expositivo concebido por Roberto Lacombe para o pavilhão brasileiro na Exposição do Mundo Português. Fonte: PAVILHÃO..., 1941, s.p.

grande sucesso obtido com a realização na cidade da *Panama-Pacific International Exposition* em 1915 – seria proposta uma grande comemoração de inauguração das pontes através da realização de uma exposição internacional.

Tão logo é estabelecido um comitê de empresários e cidadãos em geral interessados em viabilizar a iniciativa de realização de uma grande exposição internacional, essa proposta vai de encontro a outro projeto para a baía de São Francisco também àquela altura aventado há alguns anos: o aproveitamento do banco de areia da *Yerba Buena Island* (localizada a meio caminho da *San Francisco - Oakland Bay Bridge*) para a construção de uma ilha artificial que abrigasse um aeroporto internacional que pudesse significar uma conexão americana com os países ao redor do Oceano Pacífico, e que por tal expediente assegura-se a importância da cidade de São Francisco frente às demais da Costa Oeste. A *Golden Gate International Exposition* é assim concebida a partir da articulação entre esses múltiplos propósitos: o governo federal se responsabilizaria pelos investimentos necessários para a construção de uma ilha artificial que após a realização da exposição seria destinada à instalação de um aeroporto internacional (o que nunca aconteceria); enquanto uma empresa sem fins lucrativos seria constituída com o intuito de angariar os demais fundos necessários (SHANKEN, 2014). O tema surgiria também, em grande parte, como consequência de tais questões: a exposição seria dedicada à Bacia do Pacífico, seus países e aspectos culturais e econômicos comuns.

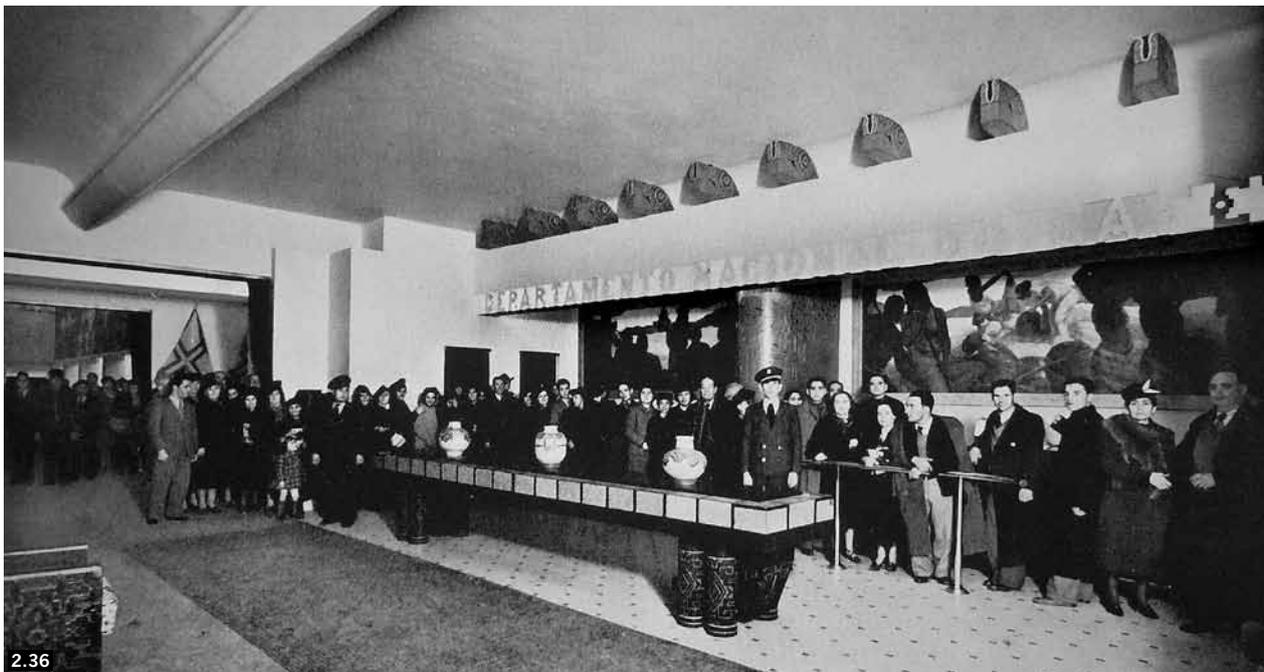
Enquanto na costa oeste dos Estados Unidos os planos avançavam para a realização da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940), também na costa leste se articulavam estratégias para a realização de uma exposição universal que também deveria ser inaugurada em 1939. Note-se que se quando descoberta a concomitância das propostas haveriam alguns impasses e disputas pelo apoio do governo e do próprio presidente Roosevelt, a posição final do governo federal seria clara: apoiaria ambos os eventos (RYDELL; SCHIAVO, 2010). Embora nunca tivesse sido palco efetivo de uma grande exposição universal, diversas foram as propostas ao longo dos anos para a realização de um evento com esse caráter na cidade de Nova York. Assim, em 1935 teria início uma nova tentativa, dessa vez encampada por um grande grupo de empresários que contava com destacada influência política, e articulada especialmente por três figuras: Mac Anemy – presidente de banco e chef da *Regional Planning Association* –; Percy Strans – presidente da *Macy's* –; e Grover Whalen – que se tornaria presidente da exposição e também em grande parte seu ‘garoto propaganda’. A proposta da realização de uma exposição universal em Nova York rapidamente ganharia respaldo governamental (a nível federal, estadual e municipal) e público através de ampla campanha veiculada pela imprensa local. O local escolhido para sediar a exposição – sob forte influência de Robert Moses, então responsável pelos parques da cidade de Nova York – foi a região do Queens denominada como *Flushing*

Meadows, que sofreria intensas intervenções para abrigar a exposição e depois pretendia ser deixada – demolida a maior parte dos edifícios – como área de lazer de uso público. Também a classe artística e intelectual apoiaria a iniciativa, sobretudo a partir e através da constituição de um conselho consultivo que encaminharia as discussões acerca da temática e perspectiva estética a ser adotada - nesse conselho teriam posição destacada figuras como Walter Dorwin Teague, Henry Wright e Lewis Mumford (TYNG, 1958; SANTOMASSO, 1980).

Assim a exposição de Nova York que seria inaugurada inicialmente em abril de 1939 e novamente em maio de 1940 teria como mote central a comemoração de 150 ano da instalação do Governo de George Washington nessa cidade, mas teria como tema central o esforço de mostrar as conexões entre a democracia e o desenvolvimento técnico e científico da sociedade do futuro – ou “construindo o mundo do amanhã”. A partir de uma clara perspectiva humanista de certo retorno às raízes e de questionamentos sobre o puro racionalismo, tratava-se não de simplesmente enaltecer a tecnologia, mas de pensa-la em sua relação com as artes e com a sociedade a partir da realidade local.

Estariam ainda em curso a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *New York World's Fair* (1939-1940) em solo americano, quando em 2 de junho de 1940, em Lisboa – junto ao antigo Mosteiro dos Jerônimos –, teve lugar a abertura oficial da grande Exposição do Mundo Português. Inaugurada em um cenário europeu marcado pela Segunda Guerra Mundial já iniciada, a exposição havia sido planejada algum tempo antes e pretendia comemorar oito séculos da fundação de Portugal em 1139, bem como três séculos da denominada Restauração em 1640, que significou a independência de Portugal após sessenta anos de domínio espanhol. O evento assumia caráter particular ao centrar-se menos em questões comerciais, mas especialmente em aspectos culturais e históricos. A exposição pretendia acima de tudo festejar o “terceiro império português” destacando a história do país bem como seu papel no mundo contemporâneo. Ligada, em grande parte, ao modelo das grandes exposições coloniais consagrado em 1931 pela exposição parisiense que levava tal título, o evento centrava-se especialmente em aspectos culturais e históricos, festejando o “terceiro império português” e procurando destacar, sobretudo, a história do país bem como seu papel no mundo contemporâneo (NASCIMENTO, 2008; BLOTTA, 2009; MONTEIRO, 2011).

Tratava-se claramente de um esforço do governo ditatorial de Antonio de Oliveira Salazar de exaltação nacionalista do passado e presente da história portuguesa, buscando configurar-se como testemunho e apoteose da consciência nacional. Se o Estado Novo Português certamente não pode ser caracterizado como um regime totalitário ele certamente possui aproximações com tal perspectiva política quer seja



2.36



2.37



2.38



2.39



2.40

FIG. 2.36. E 2.37. Vista interna e externa do café existente junto ao pavilhão brasileiro na Exposição do Mundo Português. Fonte: PAVILHÃO... , 1941, s.p.

FIG. 2.38. Maquete do pavilhão brasileiro apresentada junto ao *Board of Design* da *New York World's Fair* (1939-1940), para a aprovação do projeto elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Aprovando o projeto o *Board of Design* elabora os seguintes comentários: "The pavillion is unusual in design, being poised on steel columns a full story above ground level". Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

FIG. 2.39. Foto tirada quando da assinatura final do contrato para a participação brasileira na *New York World's Fair* (1939-1940). Sentados encontram-se Grover Whalen (dir.) e Francisco Silva Junior (esq.) – Director of the Brazilian Information Bureau e naquele momento responsável pela comissão da representação brasileira junto à *New York World's Fair* (1939-1940); e em pé Milton Trindade, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

FIG. 2.40. Pavilhão brasileiro na *New York World's Fair* (1939-1940) em construção em fevereiro de 1939. Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

pelo autoritarismo e exaltação da nação, quer seja pela relação entre líder e massa que se procura estabelecer ou pelo intenso uso da propaganda política inserida nas mais diversas esferas da vida pública. Assim a proposta para a realização da exposição – inserida em um amplo quadro de festejos que incluíam tanto a construção e finalização de edifícios públicos e obras urbanas quanto uma série de congressos e publicações – partiria de ninguém menos do que Antonio Ferro, Ministro da propaganda do governo salazarista. Embora todo o planejamento e realização da exposição tenham sido acompanhados de perto pelo ministro, a responsabilidade de sua organização foi entregue a Augusto de Castro – comissário geral da exposição –, assessorado de perto pelo engenheiro Manuel Duarte Moreira de Sá e Mello e pelo arquiteto José Cottinelli Telmo (FRANÇA, 1972; 1980; ACCIAIUOLI, 1998).

Localizada no bairro do Belém, entre o rio Tejo e o histórico Mosteiro dos Jerônimos, a Exposição do Mundo Português organizava-se essencialmente em torno de uma praça monumental que receberia o título de Praça do Império. A exposição através de seu aspecto monumental focava-se assim em retomar a história portuguesa destacando o caráter imperial como uma vocação natural da nação e povo portugueses. Nesse sentido, as questões políticas e diplomáticas surgem como foco de grande interesse para a proposição de perspectivas de análise desse evento, procurando entender os espaços expositivos e suas arquiteturas a partir da lógica de construção de mitos que operassem enquanto discursos ideológicos de convencimento e apoio ao regime ditatorial, mas também que recolocassem o papel de Portugal no cenário internacional. Nesse sentido, em que pese a inevitabilidade da realização das comemorações já planejadas com a Segunda Guerra Mundial já em curso, o governo português procuraria ressaltar em seus discursos oficiais os sentidos, significados e importância da realização de tal evento naquele momento como forma de lançar exemplos para as demais nações¹⁷.

17 Conforme destacado nas palavras do comissário geral e responsável por sua realização, Augusto de Castro: “As nossas Comemorações Centenárias vão realizar-se, presumivelmente, em pleno período de guerra. Não foram primitivamente no alto pensamento que as inspirou, planeadas e organizadas para isso. [...] Quis porém o destino que o horizonte internacional se ensombrasse, que a grande catástrofe se precipitasse sobre a Europa, precisamente quando esforço de preparação das festas tinha já, pelo impulso das circunstâncias, entrado numa fase em que a suspensão dos trabalhos iniciados seria difícil. [...] A todas essas razões, que determinaram o respeito das datas fixadas, há a acrescentar uma outra. A guerra foi e é, sem dúvida, uma contrariedade grave. Mas, produzida, desgraçadamente, essa contrariedade, porque não devemos proclamar audaciosamente que, longe de ser uma oportunidade inibitiva, a guerra, já que se produziu, é uma circunstância que, interna e externamente, só temos vantagem e interesse nacional em aproveitar para uma afirmação solene de personalidade que, em nenhum caso, poderia ter um significado, um alcance e, porventura, um objetivo mais vasto? Sob o ponto de vista das compensações materiais, a que poderíamos legitimamente aspirar, por um acréscimo de concorrência, por um maior brilho das manifestações e uma maior repercussão publicitária, a situação criada às Comemorações pela aguda crise internacional em que se debate o mundo é certamente um mal, cujas contingências temos antecipadamente de aceitar. Mas, sob o aspecto espiritual, à luz da verdade nacional que queremos proclamar, a guerra acrescenta uma oportunidade incontestável, de ordem externa, que longe de devermos evitar, nos cumpre solenemente aproveitar, para levarmos, o mais longe possível, a prova, o testemunho e o compromisso de coesão, de fé e de génio universal que as Comemorações significam. Numa Europa enfraquecida pelas lutas materiais não será inútil demonstrar uma supremacia do espírito. [...] Num momento em que as fronteiras caem, como

Em um momento em que o início de uma nova grande guerra evidenciava não apenas complexos processos de rearranjo nas posições relativas de poder político e econômico dos diversos países internacionalmente, mas também uma nova crise da Europa como modelo cultural e civilizacional, a realização da Exposição do Mundo Português ensejava a vontade do governo Salazarista de afirmação nacional e internacional. Nacionalmente tratava de, bem ao gosto da política dita de massas e fazendo uso de construções historiográficas, destacar o período contemporâneo como um novo despertar do espírito empreendedor português reunido e motivado pelas mãos de um grande chefe de estado. Internacionalmente, era necessário, além de destacar o poder político e econômico que Portugal assumia pelas colônias a ele ligadas, garantir para o futuro o que se evidenciava no passado como o vínculo português com o continente que parecia trazer um novo horizonte de possibilidades. Tratava-se portanto de empreender inegavelmente um esforço de religação com o Brasil, agora tratado como nação irmã¹⁸.

Os aspectos assim pretendidos de afirmação de força monumental focada no futuro, mas ancorada no passado, e de reafirmação dos laços com o Brasil encontravam-se evidenciados quer seja na disposição espacial, quer seja no caráter plástico assumido pela arquitetura planejada para a exposição, corroborando com a possibilidade de leitura da arquitetura adotada nas exposições universais desse período como efetivo artefato político na construção de mitos de sentido nacionalista, fruto não de vontades governamentais particulares, mas de intrincados processos de negociação no concerto internacional das nações ditas civilizadas. A imagem do Brasil como nação irmã que se construía nesse caso passava inegavelmente também pelas questões relativas ao regime político ditatorial então em curso na antiga colônia – o Estado Novo – do qual, guardadas as diferenças, o governo português procurava se aproximar. O convite para a participação feito pelo governo português às autoridades brasileiras sinalizava esforços de religação reafirmando traços de origem históricas, culturais e raciais

.....
castelos de cartas, sob o vendaval das ambições e o mapa das nações se refaz a dinamite, a pacífica, unânime, demonstração de grande realidade dum Pátria, imutável através dos séculos, representa a vitoriosa proclamação dum sólido Exemplo Nacional, que não pode ser indiferente. [...] Os homens anunciam que, da trágica crise que o Ocidente atravessa, sairá uma nova Europa que a paz, sobre as ruínas da guerra, deverá reconstruir. Como? Quando? Não são totalmente claras as vozes, nem, entre as sombras de hoje, será possível formar e muito menos descobrir intenções. Mas quem negará a possibilidade sagrada, que nos cai do Céu, de fazermos o nosso balanço nacional, de erguermos o nosso inventário - e no meio das incertezas do presente e prevendo os escombros do futuro, plantarmos, sobre a nossa casa em paz, a nossa bandeira, mais nossa e mais bela do que nunca? (CASTRO, 1940, p.33-37)

¹⁸ Nas palavras do comissário geral da Exposição do Mundo Português: “[...] porque cada vez que essa raça magnífica, que é a nossa e a vossa, encontra, com o seu destino, um Chefe, o prodígio renova-se. Vós o sabeis, como nós. Um homem no Brasil - o Presidente Getúlio Vargas - ressuscitou a missão rediviva da pátria. Sob a égide de Carmona, um homem - Salazar - encontrou hoje como outrora, em Portugal, a expressão do ressurgimento nacional. A as almas das duas pátrias cruzam-se no espaço. A jornada espiritual repete-se na mesma projeção de triunfo. [...] O vosso lugar é no mundo, na gloriosa obra civilizadora a que vos chama um imortal destino. Mas nem por isso a lembrança que nos une deixará de viver entre nós. [...] E porque sereis vós que a acendereis lembrai-vos de que ela é também vossa - e que o seu clarão é um facho eterno de juventude, de glória e de ideal, que nos une sobre um mar que foi o nosso encontro e que, impotente para nos dividir, só existe para nos enlaçar!” (CASTRO, 1940, p.161-163)

comuns, mas também procurando destacar as afinidades, sobretudo políticas, na contemporaneidade e a possibilidade de um futuro de diálogos próximos.

Se para qualquer estudo histórico que se deseje fazer o pesquisador se defrontará não apenas com o seu objeto em si, mas também com as diversas camadas de leituras e análises que a ele se sobrepuseram ao longo do tempo, esse aspecto é particularmente significativo para o exame de qualquer questão relacionada ao período histórico do Estado Novo brasileiro, ditadura personificada na figura do presidente Getúlio Vargas, que vigorou no Brasil entre os anos de 1937 e 1945. Com construções interpretativas variadas, elaboradas não só no campo dos estudos acadêmicos, mas muitas vezes como estratégias de crítica ou convencimento no próprio cenário político nacional; à dinâmica política do Estado Novo são associados adjetivos que igualmente possuíam conceitos diversos ao sabor de tais interpretações: trabalhista, totalitária, populista, fascista entre outros¹⁹. Cabe destacar que as primeiras formulações de fundo histórico elaboradas sobre o Estado Novo encontram-se já no bojo de sua implantação e consolidação a partir de um ideário que pretende apontar o caráter inovador e a inevitabilidade do golpe empreendido em 1937, bem como da ditadura que o sucede²⁰.

Assim, se as primeiras interpretações sobre os significados para a história nacional do Estado Novo são produzidas e difundidas tanto a partir da ampla máquina de propaganda que constrói, quanto da política de reformulação do ensino de história que empreende; é no âmbito de seu desmonte, ou do processo de democratização, que se dá em 1945, que tem origem um dos conceitos centrais a ele atribuídos: o populismo. Ferreira aponta nesse sentido que o populismo “surgiu primeiro como uma imagem desmerecedora do adversário político, e somente depois como uma categoria explicativa no âmbito acadêmico” (FERREIRA, 2001a, p.9), “ressaltando a demagogia, a manipulação, a propaganda política, a repressão policial, entre outros fatores” (FERREIRA, 2001a, p.8) que teriam marcado o governo estado-novista e que explicariam o apoio popular a Getúlio Vargas. A conceituação do populismo começa, no entanto, a tomar corpo como formulação no campo acadêmico, apenas na década de 1950 (GOMES, 2001, p.22-23). Nesse contexto Gomes aponta a transição para o campo acadêmico de certa leitura que toma como princípio a ótica da manipulação,

¹⁹ Particularmente, sobre o populismo, Gomes ressalta que “se trata de um conceito com um dos mais altos graus de compartilhamento, plasticidade e solidificação, não apenas no espaço acadêmico da história e das ciências sociais, como transcendendo este espaço e marcando o que poderia ser chamado uma cultura política nacional” (2001, p.20). Acerca das oscilações dos conceitos e formulações do populismo, bem como de sua permanência e consequências no cenário nacional ver Ferreira, J. (2001b).

²⁰ Sobre esse movimento de mão dupla Gomes argumenta que: “Projetar o Estado Novo - afirmar sua essência inovadora - implicava construir o novo modelo político do país; o futuro a que se destinaria. Neste esforço, a ideologia concebe a realidade que deve ser construída a partir de esquemas interpretativos e diagnósticos que afirmam sua legitimidade face a um passado tanto recente quanto mais remoto. Projetar um novo estado é buscar sua legitimidade, isto é, incursionar por sua origem, por seus inícios revolucionários. [...] Projetar o futuro é escrever aquilo que deve acontecer através daquilo que já aconteceu” (GOMES, 1982b, p.110-111).



2.41



2.43



2.44



2.45



2.42



2.46

FIG. 2.41. Inspeção oficial das obras do pavilhão brasileiro, seguida de almoço oferecido por Grover Whalen no edifício de administração da *New York World's Fair* (1939-1940). (esq.-dir.) Paul Lester Wiener - arquiteto encarregado do projeto de interiores do pavilhão; Armando Vidal - responsável pela comissão da representação brasileira junto à feira nova-iorquina; Abel Ribeiro - engenheiro chefe das obras; Decio de Moura - segundo secretário da embaixada brasileira. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 2.42. A 2.44. Detalhe da fachada e de duas das mostras do Pavilhão brasileiro na *New York World's Fair* (1939-1940). Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 2.45. Liderada por Oswaldo Aranha (Ministro das Relações exteriores) e Carlos Martins Pereira e Souza (Embaixador brasileiro nos EUA entre 1939 e 1948), delegação brasileira visita o pavilhão brasileiro em estado final das obras antes de ser recebida para almoço oferecido por Grover Whalen no edifício de administração da *New York World's Fair* (1939-1940). (esq.-dir.) Enrico Pentecost - responsável pelas finanças da comissão brasileira; o Embaixador; Paul Weiner - responsável pela expografia no pavilhão; Edward Roosevelt - *Director of Foreign Participation* da *New York World's Fair* (1939-1940); Oscar Correia - consul do Brasil em Nova York; o Ministro; o músico Burle Marx; o arquiteto John Harris; M. Souza Dantas - Parte da Missão Brasileira e Armando Vidal - chefe da comissão brasileira na NYWF. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 2.46. Evento realizado na varanda e jardins do pavilhão brasileiro na *New York World's Fair* (1939-1940). Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.



FIG. 2.47. A 2.49. Beldades posam em fotos de divulgação do pavilhão brasileiro na *New York World's Fair* (1939-1940): moça em "traje típico"; "dois presentes do Brasil ao resto do mundo se encontraram no pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1940, quando a dinâmica estrela brasileira Carmem Miranda posou para o nosso fotógrafo examinando uma bobina de algodão cultivado em seu país natal"; e "Irene Castle [famosa dançarina americana] relaxes from the heat on a non-communicative Miss Brazil at the World's Fair Brazilian Pavillion". Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

definindo o populismo com base na associação de três características fundamentais: “um proletariado sem consciência de classe; uma classe dirigente em crise de hegemonia; e um líder carismático, cujo apelo subordina instituições [...] e transcende fronteiras” (2001, p.25-26). A autora salienta ainda que, com o golpe militar ocorrido em 1964 e o conseqüente deslocamento do foco das investigações para a explicação de suas causas, o populismo se consolidaria como categoria explicativa para o cenário da política nacional do longo intervalo de 1930 – iniciado com a revolução ocorrida naquele ano – a 1964 – quando o golpe evidenciaria seu esgotamento (GOMES, 2001, p.27)²¹.

Dessa maneira, o período do Estado Novo passará a configurar de fato tema específico para estudos acadêmicos a partir, principalmente, da segunda metade da década de 1970 (FERREIRA, 2001a; CAPELATO, 2001; GOMES 2001)²², ganhando maior proeminência ao longo da década seguinte. Opera-se uma revisão progressiva dos preceitos de análise do Estado Novo que, à luz de novas perspectivas teóricas, destacando suas particularidades tanto em relação aos processos da história nacional, quanto aos episódios ocorridos em outros países, e, sobretudo, buscando evidenciar suas tensões, nuances e contradições internas (FERREIRA, 2001a; CAPELATO, 2001; GOMES 2001). Ganham especial destaque nesse contexto as estratégias de mediação cultural operadas pelo regime, e principalmente sua capacidade de negociar e acomodar diferenças.

A partir desse cenário, Capelato – procurando ainda afastar-se das construções historiográficas que explicam o período quer seja a partir de uma perspectiva evolutiva de modernização quer seja pelo impasse entre dois modelos distintos de desenvolvimento econômico – indica o populismo como categoria ainda de grande

²¹ De forma complementar, Capelato indica a longa permanência de tais balizas (1930-1964) nas leituras sobre o populismo no Brasil, bem como a utilização desse conceito “como tipificador do fenômeno”, para a construção de modelos e tipologias que explicam o “comportamento político das classes a partir de fenômenos estruturais” (2001, p.185). Entre tais modelos, baseados, sobretudo, nas determinações estruturais do sistema, sem se ater a particularidades de cenários e contextos específicos, a autora destaca aqueles que procuraram explicar o populismo como uma etapa intermediária, quer seja de um processo particular de modernização periférica, quer seja no impasse entre dois modelos de desenvolvimento econômico - o modelo agroexportador e o modelo nacional desenvolvimentista.

²² Cabe destacar que novamente tal processo se relaciona, de certa maneira e certamente não de forma mecanicista, ao cenário político nacional e às transformações sociais que o Brasil vivia naqueles anos. Por um lado a ‘retomada’ dos movimentos sociais ligados à perspectiva do sindicalismo motivaram uma reflexão progressiva sobre as formas de organização do movimento operário no país, que começa a questionar os aspectos de ‘fragilidade’ e ‘inconsciência’ que antes lhe eram atribuídos (CAPELATO, 2001; GOMES 2001). Por outro lado, no contexto das lutas por democratização, ganham especial destaque os estudos sobre as origens e razões da persistência de traços autoritários na política nacional (FERREIRA, J., 2001a; CAPELATO, 2001). Destaca-se nesse sentido a afirmação de Ferreira de que: “[...] ainda nos anos 80, e mesmo no início da década seguinte, as alternativas não tardaram a chegar. Afinados com os esquemas sociológicos dos teóricos do totalitarismo, historiadores aproximam o governo Vargas dos regimes de Hitler e Stalin. Multiplicando em muitas vezes a capacidade da repressão policial até elevá-la à categoria de terror generalizado, e ampliando ao máximo a eficácia da propaganda política, comparando-a às práticas nazistas e stalinistas, Vargas passou a ser definido como um líder totalitário” (2001a, p.91). O autor pondera, no entanto, que “ao dar excessivo poder às técnicas de propaganda e poder político, a teoria do totalitarismo desvia a atenção do estudioso para a colaboração da própria sociedade ao regime, da cumplicidade que se estabeleceu entre Estado e sociedade” (FERREIRA, J., 2001a, p.91).

interesse para entender o período do Estado Novo, embora já conceituado de outra forma: “como um momento específico da conjuntura histórica mundial (o período entreguerras), em que novas formas de controle social foram engendradas com vistas à preservação da ordem ameaçada por conflitos sociais” (CAPELATO, 2001, p.187), assumindo contornos específicos adequados às realidades históricas dos diversos países onde se manifesta. Cabe, nesse sentido, chamar a atenção também para a desconstrução defendida por diversos autores acerca do conceito de ‘totalitarismo’ – utilizado no passado como referência para se pensar o Estado Novo –, enquanto portador de uma coesão possível de ser sintetizada em uma única tendência, e, principalmente, das críticas referentes à pertinência de sua aplicação ao contexto Latino Americano, ainda que seja possível identificar traços totalitários em alguns discursos e práticas do período.

Entretanto, se não é possível encontrar no Estado Novo a existência de um imaginário totalitário e uno, que fosse o resultado de uma doutrina oficial compacta e homogênea, essa seria a imagem que o próprio regime ressaltaria de forma permanente em seus discursos e divulgação, procurando, sobretudo, apontar a instauração de uma ‘nova ordem’ na história nacional. Dessa maneira, é possível dizer que as estratégias de legitimação e convencimento do regime, envolviam processos de negociação não apenas através do fornecimento efetivo de benefícios sociais²³, mas igualmente a partir da elaboração de um projeto político-ideológico que acomodava divergências²⁴. A política estado-novista envolveria e estabeleceria assim relações múltiplas com o universo da cultura, a partir da criação e recriação permanente de um imaginário político-simbólico que partia de um ideário comum, – de traços nacionalistas e modernizantes, e de uma sociedade homogênea que caminha pelo trabalho em direção ao desenvolvimento – mas que se difundia por canais variados, assumindo contornos diversos nesse processo²⁵.

23 Ferreira, entre outros, defende nesse sentido que “[...] o mito Vargas não foi criado simplesmente na esteira da vasta propaganda política, ideológica e doutrinária veiculada pelo Estado. Não há propaganda, por mais elaborada, sofisticada e massificante, que sustente uma personalidade pública por tantas décadas sem realizações que beneficiem, em termos materiais e simbólicos, o cotidiano da sociedade” (2001a, p.88).

24 Nesse sentido Gomes afirma que: “[...] o Estado Novo não poderia ser caracterizado como portador de uma ‘doutrina oficial’ compacta, isto é, homogênea a ponto de afastar diversidades relevantes. Ao contrário, o que se verifica é a presença de variações significativas que traduzem um certo ecletismo em suas propostas. No entanto, acreditamos que seja possível encontrar, no seio destas propostas, um conjunto de ideias central capaz de caracterizar um determinado projeto político-ideológico” (GOMES, 1982b, p.109-110).

25 Capelato afirma sobre esse aspecto comum da política de massas que “[...] nos anos 30, os regimes facistas, o nazismo e o stalinismo, não necessariamente identificados entre si, intercambiaram febrilmente fórmulas e experiências [...]. Nesse contexto, houve, na política brasileira, uma incorporação de imagens e símbolos à propaganda varguista que veiculou mensagens carregadas de cargas emotivas com vistas a gerar respostas no mesmo nível, ou seja, reações de consentimento e apoio ao poder” (CAPELATO, 2001, p.201). Para uma análise das relações diversas estabelecidas entre arte e propaganda política ver Clark (2000). Destaca-se, particularmente, na análise empreendida pelo autor, o caráter pedagógico atribuído à arte na política de massas.

Seria portanto esse estado brasileiro, com suas contradições inerentes e especificidades, que se faria representar não apenas junto à Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), mas também junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), à *New York World's Fair* (1939-1940) e à *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940). Note-se que a exposição parisiense teria sua abertura em maio de 1937, alguns meses antes portanto do golpe que daria início ao período do Estado Novo em novembro do mesmo ano. É possível que o cenário político nacional conturbado, que antecede esse episódio, explique em grande parte a demora do governo brasileiro em dar início aos preparativos para a participação na exposição, embora já tivesse assinalado oficialmente seu interesse com antecedência. Com os curtos prazos, o comissariado específico para a participação nessa exposição seria criado junto mesmo à Embaixada do Brasil em Paris, ficando a cargo dessa todos os tramites e negociações para elaboração do projeto, construção do pavilhão e instalação da exposição, quer seja junto ao governo francês, ao arquiteto parisiense contratado para o desenvolvimento do projeto ou os diversos fornecedores. Processo diverso do que aconteceria junto às exposições americanas ocorridas entre 1939 e 1940 onde os trâmites e negociações para a participação passariam por esferas diversas, que iriam desde os convites oficiais encaminhados pelo governo de Roosevelt e as aproximações entre esse e as altas esferas varguistas mediadas pelo Ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha (MACEDO, 2012); até a vinda ao país de representantes oficiais das exposições junto à América Latina para promoção do evento. Para esses casos seriam criados comissariados especiais junto a esferas diversas da estrutura governamental brasileira: para a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) seria criado um comissariado junto ao Departamento Nacional do Café; enquanto o comissariado criado para a representação brasileira na *New York World's Fair* (1939-1940) ficaria subordinado ao Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Já para a participação brasileira na Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) seria criada uma embaixada especial em Portugal (BLOTTA, 2009). Note-se que, em todos os casos, seriam esses comissariados – obviamente se reportando sempre a suas esferas superiores – que assumiriam a coordenação de todos os trabalhos relativos à construção dos pavilhões brasileiros, incluindo a contratação e negociação com os arquitetos sobre o projeto ou, no caso, nova-iorquino, a realização de concurso.

Considerando os diálogos diplomáticos que mediarão as participações brasileiras nas diversas exposições em análise, é possível afirmar que, a despeito das escolhas posteriores feitas pela historiografia, todas as representações e pavilhões construídos parecem assumir relevância para o governo brasileiro enquanto representação da nação. É notável ainda que, dada a inexistência de um procedimento padrão ou protocolo que oferecesse normas para a participação brasileira em exposições universais naquele momento, cada uma das representações se constitui a partir de

processos específicos de negociação. Não obstante, em todos os casos a participação da comissão brasileira parece ser decisiva nas questões referentes tanto à localização quanto aos aspectos estéticos de cada um dos pavilhões, o que oferece renovado interesse para pensar mesmo os pavilhões que não são projetados por arquitetos brasileiros como representativos da identidade nacional. Note-se também que, ainda que considerada todas as especificidades dos diversos pavilhões, dois aspectos parecem não se alterar: por um lado o destaque conferido ao café não apenas como produto exportável, mas também como traço caracterizador de brasilidade²⁶; e por outro uma clara intenção de representação do Brasil menos por seus traços folclóricos e pitorescos e mais por sua modernidade.

26 Note-se nesse sentido a presença constante em todos os projetos de cafés – frequentemente localizados junto a pátios ou áreas externas – que configurariam também espaços de sociabilidade nas exposições em questão.



3 Projetos, diálogos e disputas no campo arquitetônico

3 Projetos, diálogos e disputas no campo arquitetônico

Expositions, like skyscrapers, dramatize architecture for the general public. Hence they have an influence upon architectural history far greater than their intrinsic importance. Their particular atmosphere of holiday and ballyhoo, their very transience, indeed, appeal to the imagination of a wide public which is otherwise rarely stirred by any ideas of architecture at all. [...] An exposition is not a city which grows through the ages and in which a certain confusion in the general plan is the true expression of the changing urban functions of different periods. An exposition must have a rather rigid skeleton, if only to keep the visitor from getting lost, and it must have an imposed discipline of design in order to achieve some imaginative unity. [...] In considering the architectural possibilities of a New York Exposition in 1939, it is evident that there will be ample opportunity to profit by the mistakes as well as by the achievements of earlier fairs. (HITCHCOCK, 1936, p.2-8)

Later major expositions have exhibited an increasing lack of artistic expression, largely due to a lack of study into what exposition architecture should be and traceable also to slavish repetitions of the architecture of immediate preceding similar endeavors. These architects failed to realize that exposition architecture is a study in itself marked by rules varying from ordinary architectural treatment. Architects of the Golden Gate International Exposition instituted careful research into eighty-six years of exposition architectural history and into ten thousand years of the history of general architecture. This, they believe, has resulted in a new philosophy or technique which will create not only the most beautiful exposition but one which will be a model for future exposition construction and which should also profoundly influence general building design. (GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department, 1937b, p.1)

Há muito as exposições universais têm lugar de destaque nas obras de historiadores da arquitetura que procuraram traçar as origens, construções e afirmações das modernidades ou dos modernismos no campo da arquitetura. Pode-se mesmo dizer que tais exposições marcaram presença inquestionável nos manuais de arquitetura

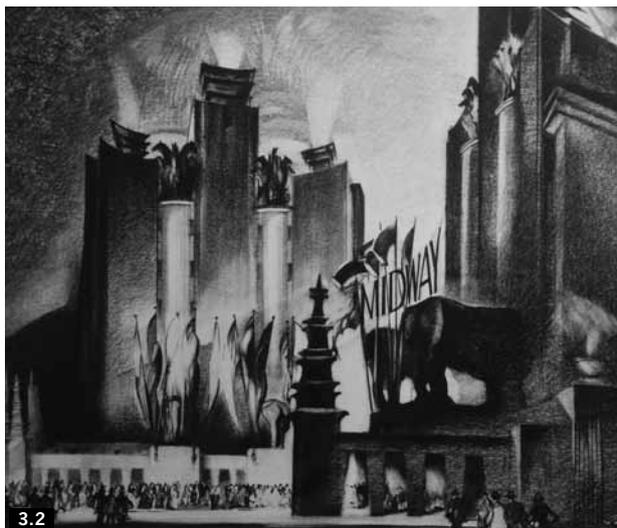


FIG. 3.1. e 3.2. Dois esboços preliminares contendo propostas diversas para espaços da *Golden Gate International Exposition*: o primeiro uma proposta de construção de uma *Chinatown*, elaborada pelo escritório R.R. Owen & C. E. Perry Associates, que evidencia seu caráter pitoresco sobretudo através do contraste com as linhas retas e verticalidade dos edifícios ao fundo; o segundo, uma porta monumental para o parque de atrações, *Midway*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 3.3. e 3.4. Desenhos da concepção final dos projetos dos *Portal of the Pacific* – de autoria de Ernest E. Weihe e Bakewell – e das *Towers and Court of the Moon* – projetado por George William Kelhan – junto à *Golden Gate International Exposition*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

moderna¹. Note-se, no entanto, que em alguns desses manuais a temática das exposições universais figura sobretudo como forma de destacar “os progressos da engenharia na segunda metade do século XIX” (BENEVOLO, 1994, p.129) algumas vezes frente a uma suposta “arquitetura empolada” que “mesmo na sua época” teria sido “considerada de mérito questionável, *fort discutable*” (GIEDION, 2004, p.289-290)². Assume-se nessa perspectiva posição bastante imparcial nos esforços de defesa e afirmação de uma certa arquitetura moderna, procurando sustentar o argumento de distanciamento entre os avanços alcançados pela engenharia, frente a uma incompreensão por parte dos arquitetos das novas possibilidades técnicas. Essa visão sobre a arquitetura das exposições universais seria progressivamente questionada em revisões historiográficas posteriores que propoiam outras formas de compreensão³. Exemplo notável desse aspecto encontra-se em Curtis (2008) que, sem deixar de atentar para as questões técnicas referentes à seus materiais, padronização e montagem, procura destacar a ênfase na ideia de progresso – lançada a partir de finais do século XVIII e que teria papel destacado sobretudo até a Primeira Guerra Mundial – na construção de perspectivas de modernização e seus imaginários⁴.

Para além de parecer se configurar como tema a partir do qual se evidenciam posições historiográficas distintas; chama a atenção a presença, certamente não de todas as exposições, mas de uma ou outra entre elas a aparecer de maneira recorrente nas diversas histórias da arquitetura moderna – ou que abordam os séculos XIX e XX – e, sobretudo, o constante caráter de espaço para experimentação e inovação com que se reveste as exposições universais na maior parte dessas histórias. Além disso, se ainda no século XIX, quando os grandes pavilhões frequentemente abarcaram todas ou

1 Entende-se aqui, de forma genérica, como ‘manuais de história da arquitetura moderna’, os livros de diversas gerações de autores que ao longo do século XX consolidaram com seus textos, a partir de abordagens bastante amplas, a existência de um certo ‘movimento moderno’, procurando defini-lo e explicá-lo como fato histórico. A maior parte desses textos teve ampla difusão tendo sido traduzidos para diversas línguas e sendo utilizados, alguns até os dias atuais, nas escolas de arquitetura de todo o mundo. Ver a esse respeito Tournikiotis (2001) Lampugnani (1986), Cohen (1999) e Montaner (1999).

2 Originalmente escritos em 1941 (*Space, Time and Architecture* – Sigfried Giedion) e 1960 (*Storia dell'architettura moderna* – Leonardo Benevolo) os textos citados se situam entre o que Tournikiotis, como outros autores, definem como histórias operativas, apontando que: “El primer grupo de textos - que denomino operativos - refleja el optimismo que embargaba a dos generaciones de ‘constructores’ cuando proclamaban - de varias maneras, diversamente explícitas e polémicas - la victoria de la arquitectura que era también el objeto de su indagación histórica. Primero, la historia elabora los fundamentos del movimiento moderno (Pevsner, Kaufmann e Giedion); y luego confirma la vitoria de este movimiento y vuelve a proponer su optimismo (Zevi e Benevolo)” (TOURNIKIOTIS, 2001, p.33).

3 Embora diversos dos chamados manuais de história da arquitetura propiciem revisões historiográficas e visões interessantes nesse sentido, sobre a arquitetura que caracteriza as exposições universais de finais do século XIX e primeiros anos do século XX cf. particularmente Épron (1997).

4 Curtis aponta nesse sentido alguns comentários feitos quando da construção do chamado Palácio de Cristal para a *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* (Londres, 1851): “Vemos uma delicada rede de linhas sem nenhuma pista com a qual possamos julgar as distâncias até nossos olhos ou seus tamanhos reais... nossos olhos voam ao longo de perspectivas infinitas que esmaecem no horizonte. Não conseguimos distinguir se essa estrutura se eleva trinta ou trezentos metros acima de nós ou se o telhado é uma plataforma chata ou é constituído de uma sucessão de cumeeiras, pois não há um jogo de sombras permitindo que nossos nervos ópticos façam as medições... toda a materialidade se confunde com a atmosfera...” (*apud* CURTIS, 2008, p.37).

diversas mostras da exposição – caso do *Crystal Palace*, já citado, projeto de Joseph Paxton mas também do *Palais de l'Industrie (Exposition Universelle, Paris, 1855)*, de Barrault e Bridel, e do *Palais Omnibus (Exposition Universelle, Paris, 1855)*, concebido por Le Play, Krantz e Hardy – o caráter de inovação parece ser em geral atribuído às possibilidades técnicas do uso de novos materiais; à medida que as exposições passam a ser compostas por diversos pavilhões que abrigam mostras específicas de países ou indústrias, a inovação é cada vez mais apontada como fruto da inventividade dos arquitetos nacionais autores dos projetos, destacando pavilhões específicos por seu caráter paradigmático, como “obras-primas” na arquitetura das vanguardas – a exemplo do *Pavillion de l'Esprit Nouveau* projetado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret para a *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes (Paris, 1925)*⁵ e o Pavilhão da Alemanha projetado por Mies van der Rohe para a *Exposición Internacional de Barcelona (1929-1930)* (CURTIS, 2008, p.270 et seq.).

Nesse sentido parece significativo que Frampton (1992), em sua obra onde procura claramente estabelecer uma distância crítica das histórias canônicas – operando revisões historiográficas em diversos aspectos –, afirma sobre o Palácio de Cristal que “não era tanto uma forma particular mas um processo de construção, manifesto como um sistema total desde a sua concepção inicial, fabricação e transporte, até sua edificação final e desmonte” (1992, p.34) e atribui o amplo sucesso da firma Hennebique em parte ao “extenso uso de seu sistema nas estruturas ecléticas” da exposição parisiense de 1900 (1992, p.37); enquanto destaca o pavilhão alemão de Barcelona como uma das obras notáveis do início da carreira de Mies van der Rohe sobretudo pelo seu aspecto plástico resultante de um cuidadoso arranjo estrutural e uso dos materiais (1992, p.164-165) e sobre o *Pavillion de l'Esprit Nouveau* (Le Corbusier, 1925) afirma que “era uma condensação da sensibilidade purista” (1992, p.156).

Também significativo dessa abordagem é o volume no qual Puente (2000) procura esboçar um olhar para a história da arquitetura do século XX a partir da seleção de 50 pavilhões expositivos que considera como “obras-primas” das vanguardas ao longo desses 100 anos – recorte que por si só já diz bastantes sobre os aspectos que o autor procura ressaltar. Para o autor o caráter de “laboratório de novas arquiteturas” que atribui às exposições (universais ou nacionais) estaria intimamente ligado às

.....
 5 Note-se sobre esse aspecto os comentários tecidos por Colquhoun acerca da participação do arquiteto na exposição parisiense de 1925: “Le Corbusier resolved these years of doubt in a series of articles in *L'Esprit Nouveau*, published in 1925 as *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, and his new ideas received their first practical demonstration in the *Pavillion de l'Esprit Nouveau* that he and his cousin and new partner, Pierre Jeanneret, built at the *Exposition des Arts Décoratifs* in Paris in 1925. The aim of the exposition, which had been planned before the First World War, was to reassert French dominance in the decorative arts, and most of the work was a ‘modernized’ form of the French artisanal tradition. In his pavilion Le Corbusier designed an interior that fundamentally challenged this tradition, flying in the face of the French art establishment to which he had so eagerly sought an *entrée* only a few years before. The pavilion proposed nothing less than the abolition of the decorative arts as such. Far from being a tastefully designed middle-class home, it was an apartment for a kind of generic ‘man without qualities’ living in a post-war economy dominated by mass consumption and mass production.” (2002, p.141-142)



3.5



3.6

FIG. 3.5. e 3.6. Duas vistas da maquete da *Golden Gate International Exposition* onde se vê, na parte frontal da exposição, o cruzamento dos dois grandes eixos e a sequência de pátios que dominariam a composição dos espaços, além de uma vista mais aproximada da *Court of Seven Seas* com a *Court of Pacifica* ao fundo. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).



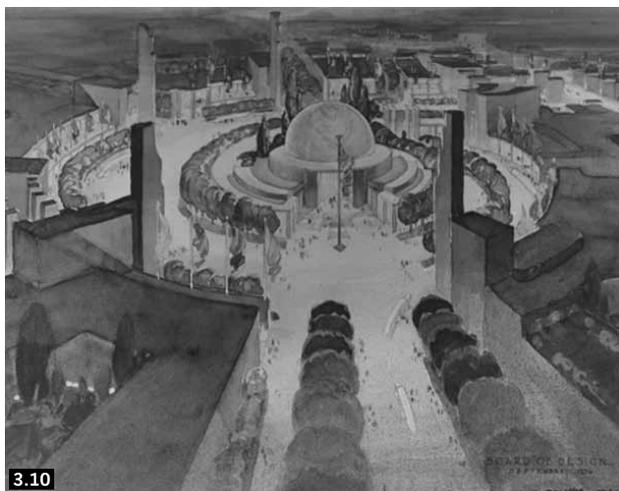
3.7



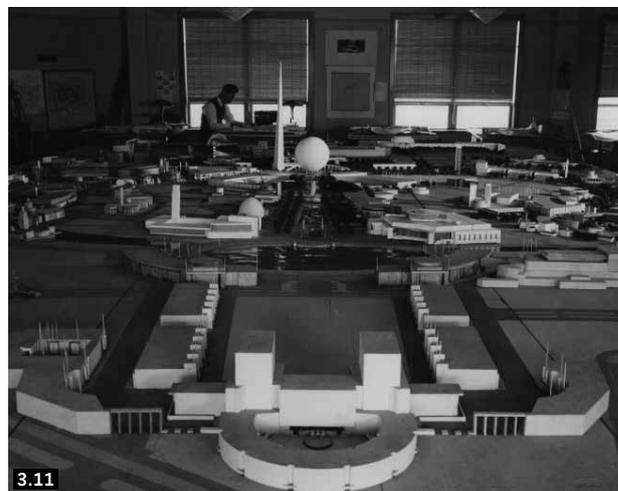
3.8



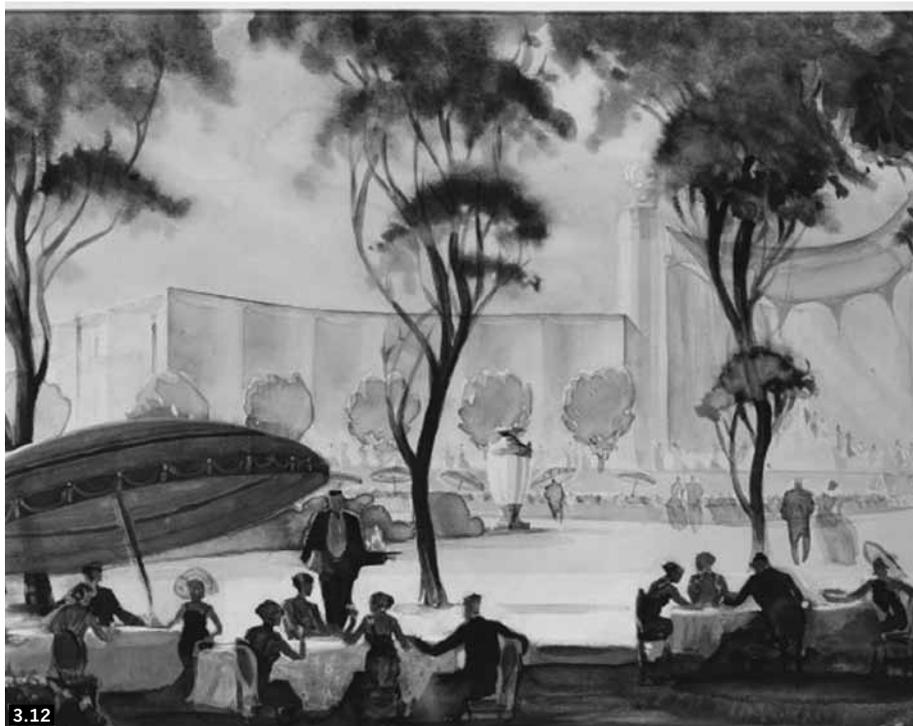
3.9



3.10



3.11



3.12

FIG. 3.7 Jesse Stanton, nomeado *color architect* da *Golden Gate International Exposition* e sua assistente trabalhando em maquete da exposição. Em todas as exposições em estudo a questão das cores nos pavilhões apareceria como tônica através das inúmeras pinturas murais mas também da harmonia de conjunto pretendida. As cores seriam ainda exploradas nos projetos de iluminação dos espaços expositivos. Fonte: JAMES; WELLER, 1941, p.42.

FIG. 3.8, a 3.11 Esboços iniciais elaborados pelo *Board of Design* para o "mundo do amanhã" a ser representado na *New York World's Fair* (1939-1940), com destaque para espaços como o *Court of Power*, *Court of Light* e o *Planetarium*. Essas imagens seriam divulgadas junto aos jornais locais em outubro de 1936. Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

FIG. 3.12 Sala do *Board of Design* da *New York World's Fair* (1939-1940) junto ao prédio de administração do evento, no centro da qual se vê a grande maquete de trabalho. Fonte: New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records.

“condições especiais” de concepção desses espaços e da arquitetura de seus pavilhões – “uma gestação curta, uma existência breve no tempo e um final súbito” – que por seu aspecto efêmero traria liberdades ao arquiteto. Puente procura, nesse sentido, mostrar que arquitetos – para ele sobretudo os de vanguarda – encontrariam nesse contexto espaço pleno para inovação: “apressa-se em dar forma e construir pequenos edifícios como manifestos [...]; apressa-se para aproveitar o caráter imediato e a transcendência das construções efêmeras, utilizando-as como experiências para arquiteturas posteriores” (2000, p.9). Nessa perspectiva, aponta ainda que “o próprio cliente (um país, uma cidade, uma indústria) procura um arquiteto singular para um edifício singular” ou “abrem-se concursos onde é permitido o que ninguém permitiria” uma vez que “os pavilhões são considerados obras de prestígio” (PUENTE, 2000, p.8). O autor parece não atentar, no entanto, para o aspecto de construção – ou ao menos de negociação – que a encomenda específica de um edifício de tamanha carga simbólica significaria, ou que o prestígio – quer seja dos arquitetos na elaboração de projetos para esses pavilhões expositivos, quer seja da construção desses edifícios no campo da arquitetura – não parece um lugar dado, mas sim construído.

Assim, ainda que considerando as questões da efemeridade e seus eventuais desdobramentos no que diz respeito às possibilidades de inovação teórica, técnica ou plástica tão frequentemente apontadas na historiografia que trata dos pavilhões construídos em exposições universais, essa não será a linha condutora da reflexão que se procura aqui desenvolver. Embora tais questões sejam sem dúvida alguma pertinentes e configurem viés de grande interesse sobretudo para compreensão de aspectos que serão progressivamente valorizados ao longo do século XX na elaboração de projetos para pavilhões expositivos, relativos à escolha de materiais, industrialização das construções e possibilidades de montagem e desmontagem⁶; o presente trabalho, ainda que sem ignorar, não se concentrará em tais questões, até porque não parecem ser os aspectos centrais que conduziram as escolhas arquitetônicas nas exposições em estudo – a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) – quer seja por parte dos arquitetos, quer seja por parte dos demais envolvidos. Busca-se, por outro lado, compreender a construção do lugar de prestígio mencionado por Puente (2000) não apenas considerando o caráter de artefato político que a arquitetura assume nessas exposições – aspecto já discutido no capítulo anterior – mas também procurando entender como essas exposições servem de palco para embates do campo da arquitetura e urbanismo então em curso,

⁶ É notável, por exemplo, como essas questões assumem caráter central nas prerrogativas que orientarão a elaboração dos projetos arquitetônicos para a exposição universal a ser realizada em 2015 na Itália, em Milão (EXPO 2015; BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS, 2013).

sobretudo no que diz respeito à afirmação de linguagens estéticas e ao papel social desse profissional e suas possibilidades de atuação.

Certamente mais próximo das questões que se procura aqui destacar, Cohen (2012) – no mais recente manual da arquitetura moderna publicado⁷ – adota o ano de 1889 como marco inicial para suas reflexões considerando duas exposições universais como referências fundamentais para seu recorte – a *Exposition Universelle* (Paris, 1889) e a *World Columbian Exposition* (Chicago, 1893) –, e enfatizando nesses eventos aspectos que, embora tenham sido abordados por outros autores, assumem em sua obra lugar de destaque. Para o autor, as duas exposições representam um momento paradigmático por colocarem novas perspectivas para a definição mesmo de arquitetura ao evidenciarem com grande força sua inserção numa sociedade de massas – não tanto ou apenas pela perspectiva da produção de massa, mas sobretudo pelo público ao qual se destinava ou com o qual pretendia dialogar (COHEN, 2012, p.11). Cohen coloca ainda dois outros aspectos que considera fundamentais: uma certa oposição entre a exposição de Paris “que coincidiu com o clímax do colonialismo europeu, enquanto a exposição de Chicago assinalava a emergência de um novo mundo no cenário internacional” (2012, p.11); e a conformação de um mercado internacional de arquitetura. Transformadas em grandes espetáculos de massa, as exposições universais não apenas receberiam projetos – muitas vezes fruto de concursos internacionais – mas seriam visitadas por arquitetos de diversas partes do mundo em meio a seu volumoso público, aspecto que, associado à ampla circulação por meio de fotos de seus espaços e edifícios e minuciosa documentação e publicação nas revistas especializadas ou não, propiciariam diálogos antes impensáveis entre esses profissionais (COHEN, 2012, p.23-26).

Pode-se dizer que seria em grande parte por esses aspectos que Cohen (2012) menciona, que as exposições universais se tornariam progressivamente espaços de prestígio mas também de disputa no campo arquitetônico, sobretudo ao longo da primeira metade do século XX⁸. Absolutamente inseridas em uma lógica da sociedade

⁷ Embora de caráter bastante plural e certamente sem se limitar às correntes modernistas, insere-se aqui a obra de Cohen entre os manuais de arquitetura moderna por seu amplo recorte temporal – de aproximadamente um século – e geográfico – o mundo sobretudo ocidental mas em certos momentos também o oriente –, mas também por seu esforço de mapear nesse cenário os movimentos de vanguarda, ainda que em uma perspectiva crítica: “a história da arquitetura do século XX poderia ser escrita seguindo o fio, ou melhor desembaraçando os nós, dos consecutivos sistemas hegemônicos impostos sobre as culturas nacionais e regionais” (COHEN, 2012, p.13).

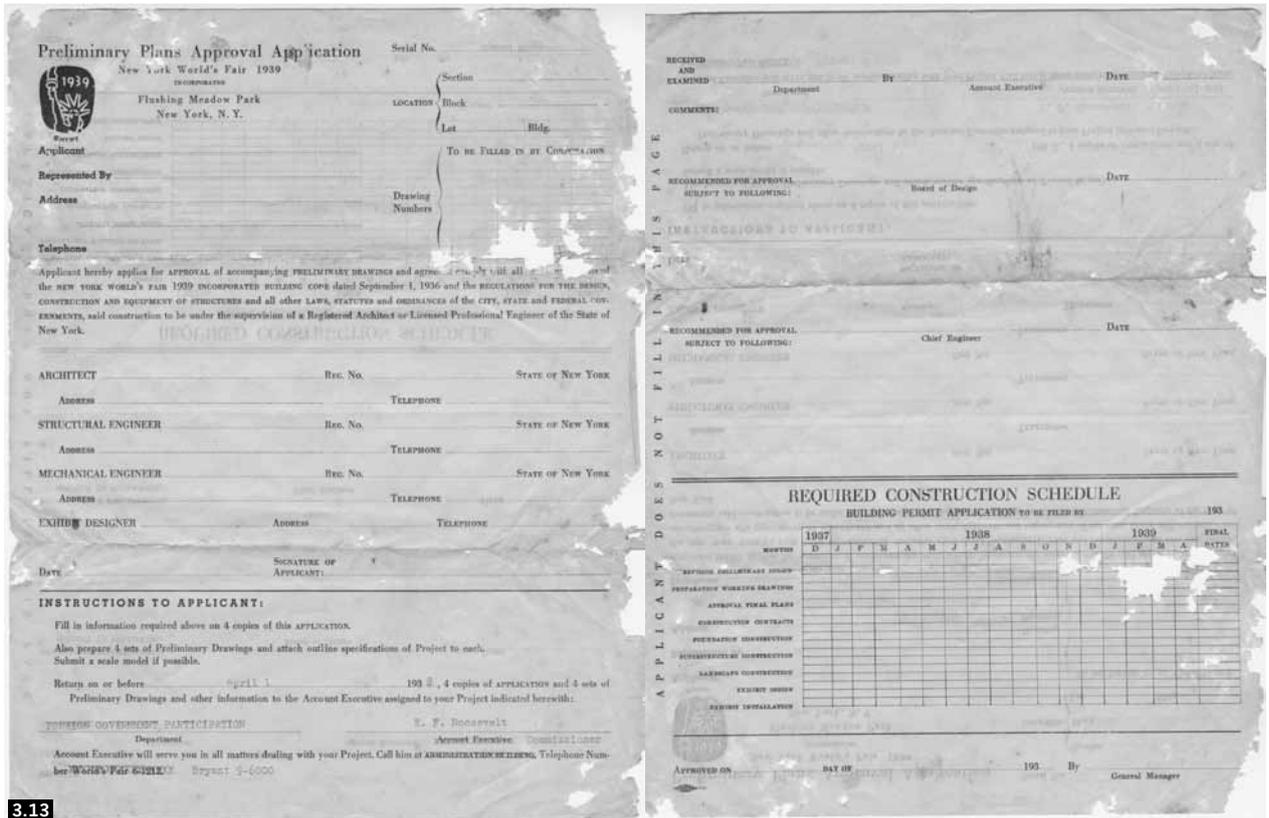
⁸ Ao que parece, de maneira análoga às mudanças de sentido e sobretudo de capacidade de atração que as exposições universais sofreriam na segunda metade do século XX, também as lógicas e os lugares que suas arquiteturas ocupariam dentro do campo profissional, mas também na sociedade em geral, sofreriam mudanças. Parece possível dizer que além de uma certa lógica do “parque temático” que passaria, gradualmente e sobretudo na segunda metade do século XX, a vigorar nas exposições apontada por vários autores, entre eles Tenorio Trillo (1998); as discussões e decisões concernentes à arquitetura nesse período, mesmo nos casos em que foi motivo de concursos público, estaria mais restrita ao campo profissional específico. Já brevemente mencionadas na introdução, esses aspectos não serão explorados de forma mais efetiva por configurarem um universo de questões que ultrapassa os limites dos recortes definidos para o presente trabalho.

e da cultura de massas que se materializará plenamente apenas no século XX (LIMA,1669b), as arquiteturas dessas exposições serão transformadas em imagens (principalmente fotos, mas também desenhos técnicos ou não) e veiculadas por meio das mídias de massa (revistas, jornais etc.), mas operarão também, elas mesmas, como instrumentos de comunicação de massa, assumindo forte caráter simbólico e imagético⁹. Essa é uma das perspectivas pelas quais se pode entender como – sobretudo à medida que as exposições passam a ser compostas não mais por grandes pavilhões que abarcassem todo ou grande parte do exposto, para pavilhões individuais de países ou indústrias e empresas – a arquitetura assumiria lugar de prestígio, bem como de disputas e afirmações de princípios e ideologias tanto internamente quanto externamente ao campo profissional restrito. Esse parece ser um dos aspectos centrais para a compreensão dos espaços e edifícios das exposições universais aqui estudadas.

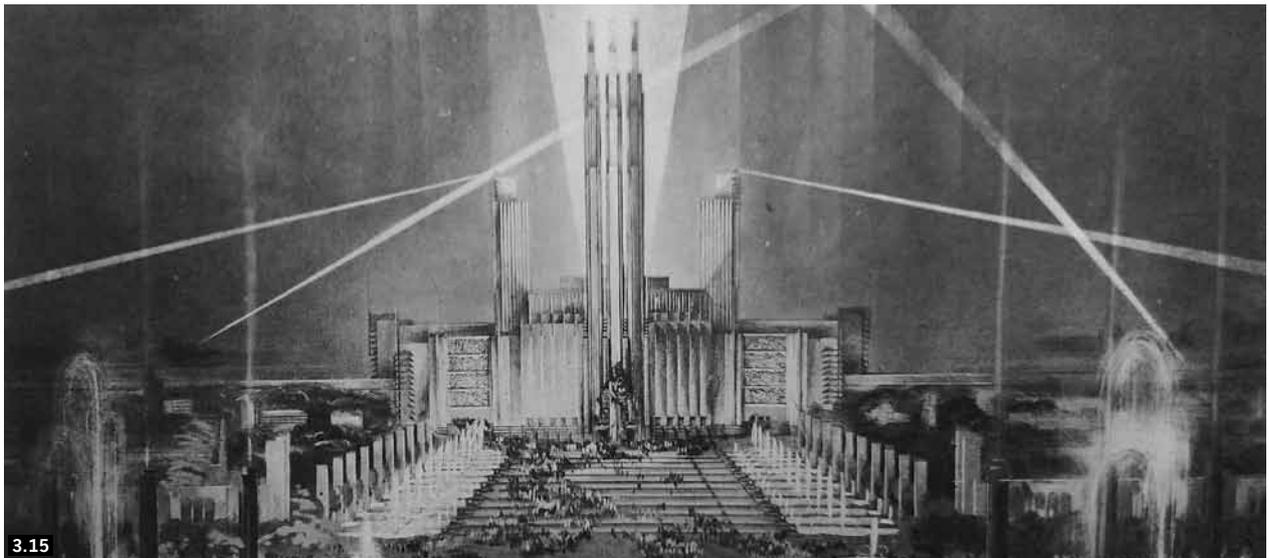
Nesse sentido, parece particularmente interessante destacar dois documentos, produzidos no âmbito de discussões e formulações da *New York World's Fair* (1939-1940) e da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940): de um lado o número especial e artigo que o crítico e historiador da arquitetura Henry-Russel Hitchcock¹⁰, publicaria junto ao *The bulletin of the Museum of Modern Art* em 1936 (HITCHCOCK, 1936) como complemento da exposição realizada no MOMA sobre pavilhões de exposições universais (THIRTEEN..., 1936); e do outro o documento elaborado pela divisão de publicidade da *Golden Gate International Exposition* como subsídio para palestras e eventuais materiais de divulgação do evento, onde se vê refletidas algumas posições e opiniões do corpo de profissionais envolvidos na concepção arquitetônica e urbanística da exposição (GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department, 1937b). Embora assumindo aspectos bastante diversos, quer seja no caráter que possuem ou nos pontos que

⁹ Lima afirma que “enquanto a cultura das épocas proximamente anteriores era enfaticamente verbal, privilegiando assim a língua entre as linguagens possíveis, escrita, literária, linear e unidirecionada, da cultura de massa resulta [...] uma galáxia de efeitos, o envolvimento de todo o corpo, não mais só o olho, como meio receptor, o encobrimento individual e comunal numa rede de mensagens heterogêneas, que comunicam independentemente da atenção ou do descaso do expectador, tendendo a converter seu descaso noutra forma de atenção. [...] A esta galáxia de efeitos corresponde uma galáxia de formas de linguagem” (1669a, p.61-62). Williams ressaltaria entretanto os problemas em se pensar a cultura de massas a partir de dois universos separados – um produtor da ideologia dominante e outro das massas, simples receptor passivo desses conteúdos – procurando inserir suas lógicas no âmbito comunicacional que pressupõe os termos de apreensão ou reverberação por parte do receptor da mensagem (1969).

¹⁰ Hitchcock teria seu início de carreira ligado ao *Museum of Modern Art* de Nova York, e especialmente à exposição e livro homônimo realizado em 1932 em parceria com Philip Johnson, então diretor do departamento de arquitetura do museu: *The International Style* (HITCHCOCK; JOHNSON, 1995). Essa exposição e livro baseavam-se na seleção de obras da arquitetura europeia – sobretudo da década de 1920 e centrada nos arquitetos Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe – procurando destacar, e de certa maneira também propagandear, o que os curadores entendiam como a arquitetura de vanguarda que caracterizaria o novo século e que, acima de tudo, assumiria caráter internacional. Como é sabido, se essa obra e exposição certamente não inaugurariam a difusão da arquitetura moderna em solo americano – como já procurou ser afirmado por autores no passado –, ela teria grande contribuição para a afirmação de um cânone da arquitetura modernista não apenas nos EUA, mas também, através de sua difusão, em outras partes do mundo (COHEN, 2012).



3.13



3.15

FIG. 3.13. Formulário que deveria acompanhar os desenhos preliminares para aprovação junto ao Board of Design (Preliminary Plans Approval Application) de todo e qualquer edifício concebido para a New York World's Fair (1939-1940). O documento descrevia que o aplicante deveria estar ciente do Regulation for the design elaborado com normas para o evento e que a construção do pavilhão deveria ser acompanhada por um profissional registrado no estado de Nova York. Detalhava ainda os documentos que deveriam ser encaminhados, incluindo um cronograma inicial para a realização das obras. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim – Acervo Lucio Costa.

FIG. 3.14. Equipe do Services d'Architecture et des promenades de l'Exposition de 1937 (Paris) trabalhando junto à maquete dos espaços da exposição. Fonte: Institut Français d'Architecture – Archives d'Architecture du XX^e siècle.

FIG. 3.15. Projeto de Boileau, Carlu e Azéma para adequação externa do antigo Palais du Trocadéro com feições mais contemporâneas, ganhador do primeiro prêmio em concurso de ideias lançado em 1935 com esse fim como parte das preparações para a Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (Paris, 1937). Os arquitetos premiados seriam responsáveis pela elaboração do projeto final uma vez decidida a demolição da antiga construção que ali existia. Fonte: LEMOINE, 1987, p.58.



3.14

defendem, esses documentos para além de estabelecerem um diálogo velado¹¹, apresentam aspectos comuns no esforço em esboçarem uma perspectiva histórica dos sucessos e falhas das realizações arquitetônicas em exposições até aquele momento, inserindo os eventos em vias de realização, bem como os demais abordados, no quadro da história da arquitetura, não apenas específica, mas também geral. Ao fazê-lo procuram tanto afirmar a centralidade das questões arquitetônicas e urbanísticas para o sucesso ou fracasso na realização das exposições; quanto afirmar esses espaços como centrais para o desenvolvimento da história e avanços no campo da arquitetura – se não como espaço de criação de novas técnicas, materiais ou vertentes estéticas, ao menos por fazê-los evidentes e populariza-los junto ao grande público. Buscam ainda, em vista desse cenário, traçar um receituário das questões mais relevantes a serem seguidas e, implícita ou explicitamente, pautar a arquitetura das exposições centrais em questão – a *New York World's Fair* (1939-1940) e a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940).

A exposição aberta ao público em junho de 1936 no *Museum of Modern Art* da cidade de Nova York, com curadoria de Hitchcock, procurava destacar de forma isolada algumas obras de pavilhões expositivos construídas desde inícios da década de 1920, ou ainda, como salientava o texto de apresentação, pretendia “mostrar o sucesso com o qual o idioma moderno” teria se mostrado “na arquitetura de exposições e a flexibilidade com que ele se presta para usos diversos” (*apud* THIRTEEN..., 1936, p.2). Certamente em defesa desse recorte que procurava destacar, a apresentação do museu procurava ainda apontar o dito “idioma moderno” quase como consequência natural do cuidadoso equacionamento que envolveria a elaboração de projetos desse tipo: “uma exposição planejada com um forte tema central, relacionado às necessidades dos homens na civilização moderna, provavelmente resultará em uma feira logicamente planejada, homogênea em estilo e de valores contemporâneos” (*apud* THIRTEEN..., 1936, p.2).

O artigo diretamente assinado por Hitchcock (1936), seu curador, embora abrangendo um arco temporal maior, seguiria linha análoga, destacando pontualmente tanto exemplos que julgava positivos quanto outros que entendia negativos, não apenas em exposições universais, mas também em outras de caráter mais restrito, entre a *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (Londres, 1851) e a *A Century of Progress Exposition* (Chicago, 1933). Buscava-se assim indicar aspectos centrais os quais, no entender de seu autor, deveriam ser atentados ou até seguidos na elaboração da *New York World's Fair* (1939-1940). Procurando argumentar que

¹¹ Note-se que, mesmo sem referenciar nominalmente, o documento produzido acerca da *Golden Gate International Exposition* (GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department, 1937b) citaria trechos de avaliações realizadas por Hitchcock (1936) acerca de exposições universais do passado, embora procurando defender argumentos diversos.

“grandes inovações de estrutura ou projeto raramente fazem sua primeira aparição em exposições”, sendo essas, acima de tudo, espaços que fazem reverberar “ideias, boas e más, que já tomaram forma sólida em condições mais obscuras” (1936, p.2), Hitchcock atentaria sobretudo para os riscos da imensa “disparidade arquitetônica” que teria dominado as exposições desde que essas tinham se dividido em pavilhões individuais (1936, p.4) e, conseqüentemente, a importância em se evitar a transformação desses eventos em “uma espécie de carnaval no subúrbio, ao invés de um recurso integrado da metrópole” (1936, p.4). Apresentava assim a exposição realizada em Estocolmo em 1930 – na realidade uma exposição nacional cujo projeto havia sido coordenado por Gunnar Asplund – como modelo ideal e como a “primeira exposição a aplicar integral e consistentemente os princípios da arquitetura contemporânea”: plano geral “habilmente adaptado para as belezas naturais do local”; “clara e simples, sem ser arbitrariamente simétrica ou regular”; com edifícios individuais seguindo “um esquema ordenado”, mas “diversificado de forma a evitar a monotonia”; construções que evidenciavam o caráter temporário ainda que bem acabadas, em “claro contraste com uma tradição clássica de monumentalidade pseudo-permanente ordinariamente executada” (HITCHCOCK, 1936, p.8). A esse modelo Hitchcock oporia a exposição de 1933 em Chicago onde, em suas palavras, a arquitetura esteve a cargo de “um grupo de homens cujo trabalho com arranha-céus tendeu a dominar o seu senso de escala e de forma”, tendo isso sido “ainda mais fatal para os pavilhões separados do que para o plano geral” (1936, p.8). Por fim e ainda a formular duras críticas à exposição de Chicago, afirmaria que “o modernismo na América parecia [a julgar pelo seu uso em exposições universais] ainda permitir, se não realmente demandar, caprichos de composição e ornamento” (HITCHCOCK, 1936, p.8)¹².

O que torna o artigo de Hitchcock e a exposição do MOMA ainda mais significativos são o momento e contexto em que são realizadas: desde finais de 1935, momento em que seriam publicamente anunciados os planos para a realização da *New York World's Fair* ainda em finais daquela década, um amplo debate acerca do tema que seria adotado, mas também dos projetos arquitetônicos e aspectos estéticos que a

¹² No ano seguinte, 1937, Hitchcock publicaria uma crítica igualmente dura da exposição universal então em curso em Paris na qual reafirmaria seu ponto de vista e suas preferências: “The chief French contribution to the exposition as to every Paris Exposition since 1855, is the site and the frame [...] The permanent buildings built in relation to the Exposition, The Museum of Modern Art [...] and the two museums that replace the old Trocadero, are of no particular interest but merely characteristic examples of international, official architecture. They belong rather to the frame than to the Exposition itself [...]. Moreover, the French pavilions at the Exposition are mostly disappointing, confused and styleless in design, crude and hasty in execution. [...] in general, the french pavilions vary from an anonymous modernistic to a frankly tradicional of the French provinces and colonies. If the French architectural contribution is so inferior to the site and to the general planning (of which the most remarkable feature is the way the traffic of Paris is successfully run through and underneath the Exposition areas) the same cannot be said for the art exhibitions. [...] the leading French architect, Le Corbusier, is barely represented at the Exposition. The Pavilion of New Times relegated to the annex at the Porte Maillot is no more than a great tent, including along the sides of a series of ramps and raised platforms an elaborate, graphical lecture on urbanism. Here, it is true, are ideas and ideas of the first order, but they seem singularly far from realization in France, where except for the Exposition, building is all but completely stopped” (HITCHCOCK, 1937, p.159-160).

exposição assumiria tomariam o cenário artístico, arquitetônico e, de forma geral, intelectual nova-iorquino de então (SANTOMASSO, 1980; TYNG, 1958).

Por outro lado, o documento elaborado pela divisão de publicidade da *Golden Gate International Exposition* (GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department, 1937b), após desenvolver breves considerações sobre os pontos positivos e negativos presentes em exposições universais do passado, passaria então a listar alguns elementos fundamentais a serem atentados no exercício de projetar espaços e edifícios para esse fim. Entre os quatro principais pontos listados apenas um estaria ligado a questões de ordem prática – as dimensões da área expositiva e distância entre pavilhões –, estando os demais focados na construção estética e eficácia discursiva da arquitetura através da consonância entre o tema proposto, as linguagens adotadas, aspectos plásticos possibilitados pelo terreno e paisagem e caráter cultural e arquitetônico do local. Propunha assim que, não apenas arquitetura e projeto urbano, mas esses associados a seus aspectos simbólicos, paisagem, cores e luzes deveriam operar de forma coesa na construção de um grande espetáculo que possibilitasse a imersão do visitante no universo discursivo proposto pelo tema.

Seriam justamente essas preocupações com uma caracterização espacial e arquitetônica que fosse harmônica em sua totalidade e monumental em sua representação da cultura do Pacífico¹³ que estariam manifestas na criação de uma *Architectural Commission* junto à *Golden Gate International Exposition* que seria responsável pelo plano geral, bem como pela concepção de grande parte dos edifícios. O resultado, entretanto, não foi tão harmônico quanto se esperaria e certamente é representativo tanto da complexidade dos processos que marcam o período, quanto da diversidade de tendências manifesta nos membros da comissão de arquitetura – inicialmente presidida por George Kelham responsável pelo plano da *Panama-Pacific International Exposition* de 1915 e que assumiu publicamente seus embates com Timothy Pflueger também membro da comissão; e posteriormente por Arthur Brown Jr, também membro da comissão de arquitetura da *Century of Progress Exposition* realizada em Chicago entre 1933 e 1934 (SHANKEN, 2014).

A leitura atenta desses documentos possibilita assim colocar as exposições inquestionavelmente no campo das disputas de afirmação estética e do campo em

¹³ In an attempt to design an architectural scheme that will apply to the whole Pacific, designers of the 1939 World's Fair have evolved a new style which they call Pacific architecture. It embodies the best in Mayan, Malayan, Inca, Javanese, Burmese and Cambodian themes, pleasingly harmonized and welded together. Cognizant of the influence of the great mass of steel and concrete in the San Francisco – Oakland Bay Bridge looming overhead in constant contrast, architects are striving for big planes and masses on exteriors. Giant 80-foot walls will face mild prevailing winds from the Golden Gate, and the set-back pyramid design so common in Mayan architecture will serve as 'baffles' or buffers that will break up the force of winds before they enter the interior courts of the Exposition. (GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department, 1937, p.7)

cena na década de 1930. Esse capítulo procura portanto além de abordar algumas questões acerca das instâncias projetivas dos organismos responsáveis por tornar concretas a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), compreender em linhas gerais questões e disputas em jogo, colocadas como cenário no qual as escolhas e negociações específicas se deram para a definição de linguagens particulares para cada uma das exposições, mas também de cada um dos pavilhões. No entanto, sem ignorar ou abandonar tanto os aspectos particulares dos pavilhões de cada uma das exposições quanto a compreensão de que as linguagens são resultado de processos de negociação, é possível verificar certa homogeneidade nas linguagens arquitetônicas que se evidenciam nas diversas exposições em estudo. Parece possível afirmar que as exposições em análise de finais da década de 1930 não apenas possuem caráter específico no que diz respeito à perspectiva de política de massas e frente ao cenário diplomático no plano internacional - como já abordado -, mas também no que se refere ao lugar assumido pela arquitetura no plano das questões diplomáticas e às linguagens arquitetônicas adotadas.

É importante destacar que para todas as exposições em estudo, tão logo definida em linhas muito gerais a perspectiva de realização do evento, seria conformado junto à administração um órgão especializado de arquitetura. As incumbências, responsabilidades e possibilidades de atuação variariam no entanto de caso para caso. Tanto o *Board of Design* da *New York World's Fair* (1939-1940) quanto o *Services d'Architecture et de Promenades de l'Exposition de 1937* concentraram-se na elaboração dos planos urbanos deixando a cargo de outros escritórios de arquitetos a elaboração dos projetos dos diversos edifícios. No entanto, se no caso nova-iorquino essa atuação dos escritórios se daria pela contratação por parte do expositor ou nação, atuando o *Board of Design* na aprovação e controle minucioso de cada um dos projetos; em Paris o controle certamente não seria tão rígido e em inúmeros casos se optaria pela abertura de concurso público para a definição de projetos. Já no que diz respeito à *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e à *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940) em ambos os casos o escritório responsável desenvolveria tanto o plano geral quanto o projeto dos mais importantes edifícios. Mas, se em São Francisco esse processo evidenciaria impasses e disputas dentro da própria *Architectural Commission*, em Lisboa todo o processo estaria centralizado sob a coordenação de Cotinelli Telmo.

Se, como já se viu, o cenário das disputas e impasses diplomáticos se agravaria com a chegada da década de 1930 e o cenário de iminência de um novo grande conflito bélico, também os debates e certamente disputas no campo específico da arquitetura e urbanismo se intensificaria tanto por questões internas quanto externas a seu

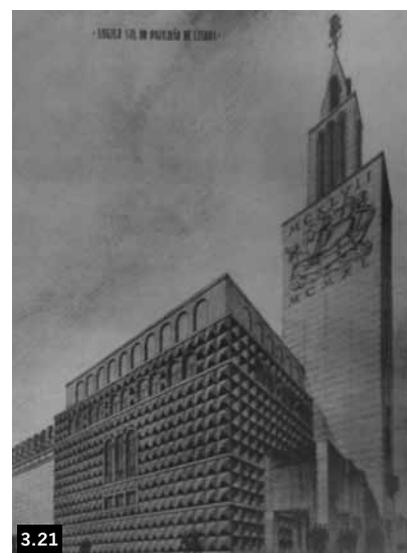
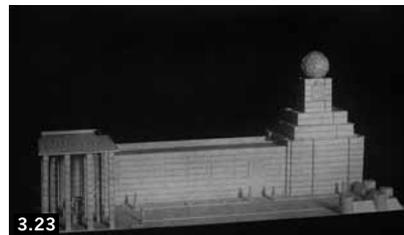
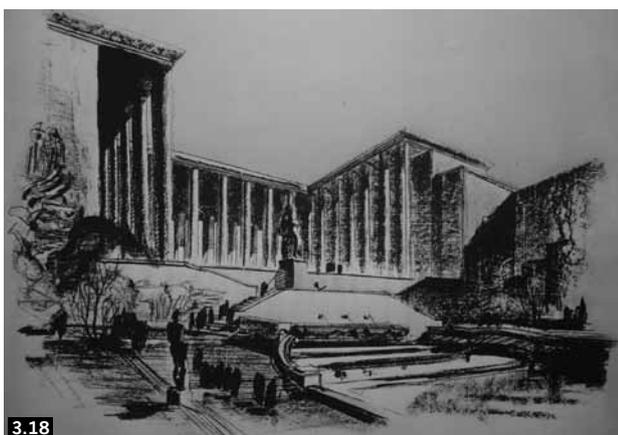


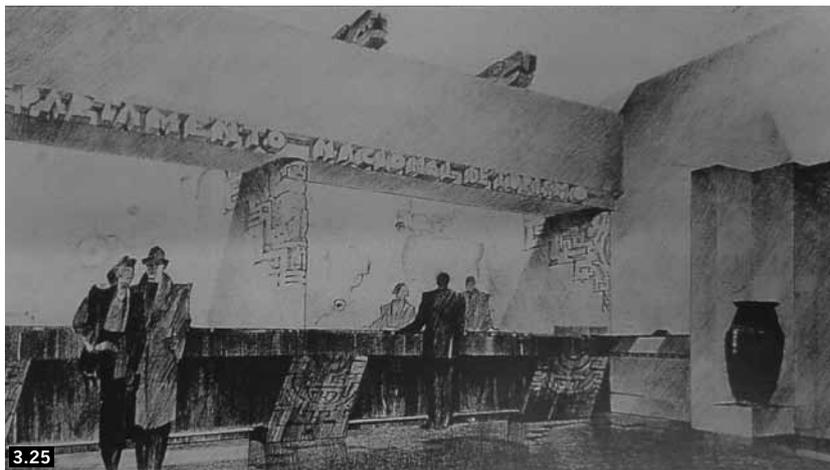
FIG. 3.16. e 3.17. Desenhos preliminares de elaboração do projeto (vista externa e interna) para a *Maison du Travail* junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). Fonte: Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne).

FIG. 3.18. Desenho do projeto – de autoria de Jean-Claude Dondel, A. Aubert, P. Viard e M. Dastugue – ganhador do concurso realizado em 1935 para o *Musée d'Art Moderne* que seria construído como uma das estruturas permanentes da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. (Paris, 1937). Fonte: Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne).

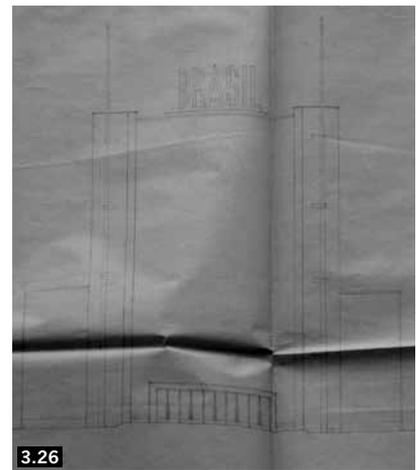
FIG. 3.19. Perspectiva artística do *Pavillon de l'Aéronautique*, projeto de Alfred Audoul, Jack Gerodias e René Hartwig para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. (Paris, 1937). Fonte: Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne).

FIG. 3.20. a 3.22. Esboços de Cotinelli Telmo para a Porta da Fundação e para o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, e de Luis Cristino da Silva para o Pavilhão de Honra de Lisboa junto à Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Fonte: ACCIAIOLI, 1998, p. 141, 134 e 130.

FIG. 3.23. Maquete do Pavilhão do Brasil projetado pelo arquiteto português Raul Lino para a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Fonte: ALBÚM..., 1940, s.p.



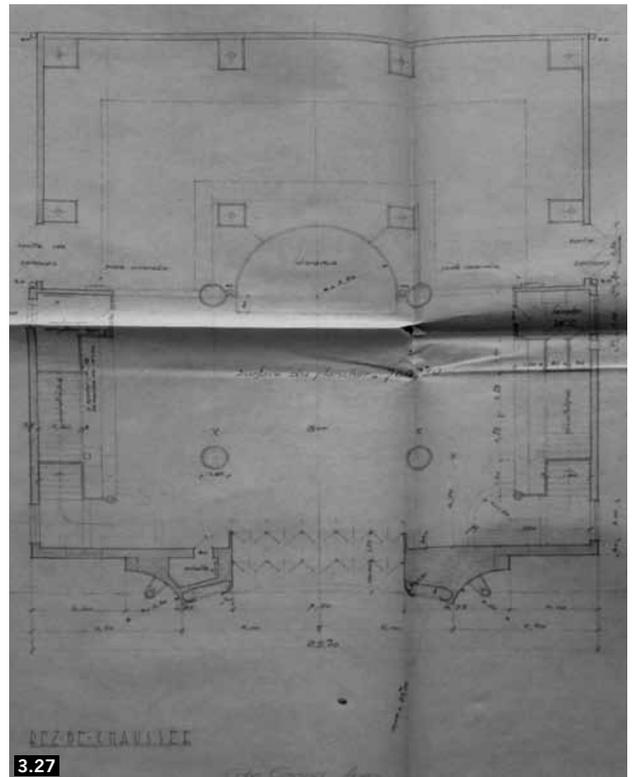
3.25



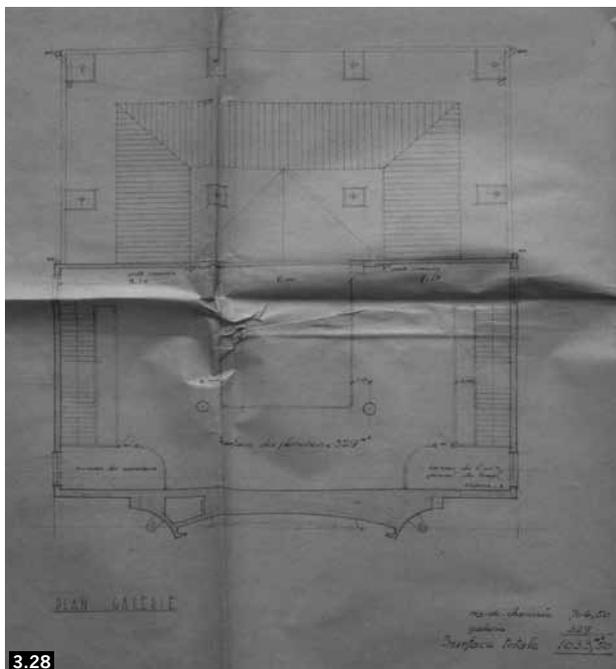
3.26



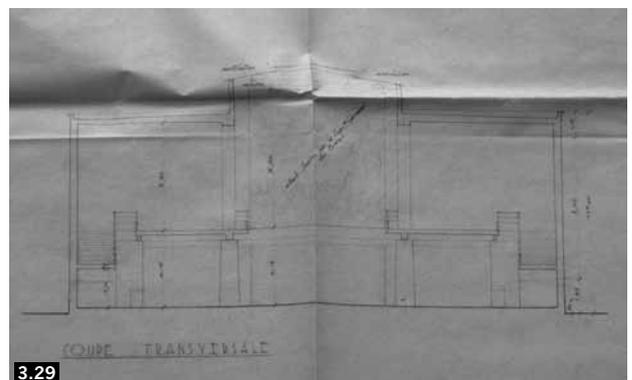
3.24



3.27



3.28



3.29

FIG. 3.24. e 3.25. Desenhos do projeto de Roberto Lacombe para os interiores e exposição do Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) onde é possível notar o contraste entre as linhas de caráter moderno e a ornamentação que supostamente remetia ao universo de cultura marajoara, presente em termos simbólicos já nos exteriores do edifício junto à fonte projetada por Raul Lino. Fonte: ACCIAIUOLI, 1998, p.186.

FIG. 3.26. a 3.29. Desenhos técnicos – elevação da fachada, planta do térreo e da galeria e corte transversal – do projeto elaborado por Jacques Guilbert com colaboração de Olivier Rabaud, Marcel Guilain e Guillaume Gillet para o Pavilhão do Brasil junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). Fonte: Institut Français d'Architecture – Archives d'Architecture du XXe siècle.

âmbito. Internamente ao campo haveria a proliferação dos espaços de debate e certamente de estratégias para a construção de hegemonias como revistas, congressos, exposições (COHEN, 2012, p.190 *et seq*). No âmbito externo ao campo, cabe destacar o cenário mesmo da grande depressão que traria, também entre os profissionais arquitetos e urbanistas, um índice de desemprego altíssimo – Wright (2008) sugere que quase 90% dos arquitetos americanos estava sem emprego em princípios da década de 1930. Aspecto que inevitavelmente traria novos contornos para os debates e disputas ideológicos mas também intensificaria os debates acerca do papel social do arquiteto (LIERNUR, 2004). Por outro lado, essa mesma crise, seria em parte, como já foi abordado, a causa pela conformação em vários países, de governos que se aproximaram do que podemos chamar de uma perspectiva de política de massa. Essa atuação do Estado em instâncias diversas do cotidiano e muitas vezes a criação de uma complexa máquina governamental, abriria um universo de possibilidades para a arquitetura que, se não era historicamente inédito certamente colocava novos termos para os debates e perspectivas modernizadoras (COHEN, 1997).

Pode-se assim dizer que os espaços e edificações da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940), não apenas não podem ser entendidas fora desse cenário, mas que os eventos em pauta podem ser entendidos como palcos privilegiados para sua compreensão. Tais impasses, disputas e possibilidades colocam-se portanto como perspectivas de grande interesse para pensar os processos diversos de elaboração de projetos, em geral e brasileiros, para as exposições em estudo.

Em texto originalmente publicado em 1989 e reeditado em coletânea recente, Comas (2010) alega que “talvez nenhuma das obras da fase heroica da arquitetura moderna brasileira seja menos conhecida que o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York de 1939, projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer [...], com a colaboração dos arquitetos americanos Paul Lester Wiener (interiores) e Thomas Price (paisagismo)” (COMAS, 2010, p.207). Comas afirma ainda que “o fato de não existir mais concorre para isso, mas não o justifica”. Assim, propondo-se a uma análise que lance novas luzes sobre a obra, considerada como paradigmática, o autor inicia o seu texto mencionando a “originalidade indiscutível do pavilhão” por ser “o primeiro a materializar a leveza que se tornaria marca registrada dominante dessa arquitetura moderna brasileira”¹⁴, características às quais “Lúcio e Oscar devem o seu primeiro reconhecimento internacional” (COMAS, 2010, p.207); passa então para uma breve contextualização do evento no bojo da “política de boa vizinhança” propugnada pelos Estados Unidos a partir daqueles anos e do “interesse do Estado Novo de Vargas pelo

¹⁴ Note-se que as obras do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro são finalizadas apenas em 1945.

Pavilhão [...] tanto no plano econômico quanto no diplomático”; ingressando então no foco central de seu artigo: uma elaborada análise formal do projeto e de sua composição procurando localizá-lo como mais um dos exercícios de “racionalidade educada e crítica” (COMAS, 2010, p.224) que teriam marcado a adoção consciente da linguagem arquitetônica e lógica projetual propugnadas pelo francês Le Corbusier, pela vanguarda brasileira encabeçada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Comas procura destacar nesse sentido que a escolha de “Lúcio e Oscar não era ideologicamente neutra”, “o compromisso de ambos com a arquitetura moderna de vertente corbusiana era notório” (COMAS, 2010, p.208). Assim, apesar da sofisticada análise compositiva desenvolvida pelo autor, que avança no conhecimento formal da obra do pavilhão de 1939, o artigo reitera alguns dos pontos centrais destacados a esse respeito pela trama tradicional da historiografia clássica e heroica da arquitetura moderna brasileira¹⁵.

Já no primeiro livro a tratar sobre a arquitetura moderna brasileira, *Brazil Builds: architecture new and old* (GOODWIN; SMITH, 1943) - publicado em 1943 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York como catálogo da exposição de mesmo título e com o intuito de apresentar aos olhos estrangeiros um panorama geral da arquitetura moderna brasileira estabelecendo, no entanto, conexões entre essa e arquitetura colonial¹⁶ - o Pavilhão Brasileiro da Exposição de Nova York figura como a última das obras organizadas em ordem cronológica, acompanhado dos seguintes comentários: “Havia na feira de Nova York excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distinguia-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos pormenores vivos e frescos” (GOODWIN; SMITH, 1943, p.194).

Assim, se na publicação de 1943 certa distinção é conferida ao Pavilhão Brasileiro em Nova York tanto entre as demais representações na Exposição de 1939, quanto entre as demais obras modernistas brasileiras, tal aspecto passa a ser progressivamente

15 Com grande frequência a historiografia da arquitetura brasileira do século XX assume um viés triunfalista, concentrando-se nas realizações da chamada “escola carioca” de arquitetura moderna e relegando a um esquecimento intencional outros momentos menos espetaculares. Cabe destacar que tal proeminência tem sua origem, do ponto de vista historiográfico, nas elaborações acerca da arquitetura, produzidas já na década de 1940, e que se consolidam com a produção da trama clássica e triunfal de surgimento da arquitetura modernista. Adota-se o modelo onde o quadro geral da arquitetura brasileira da primeira metade do século XX é frequentemente construído como uma sucessão de tentativas equivocadas de modernização, interrompidas pela grande ruptura propiciada pela construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro em 1936, visto como marco inaugural da arquitetura modernista no Brasil. Cabe destacar que tal modelo tem origem no próprio grupo de arquitetos responsável por esse projeto, bem como, em grande parte pela fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um dos primeiros núcleos de pesquisas sistemáticas sobre a história da arquitetura brasileira.

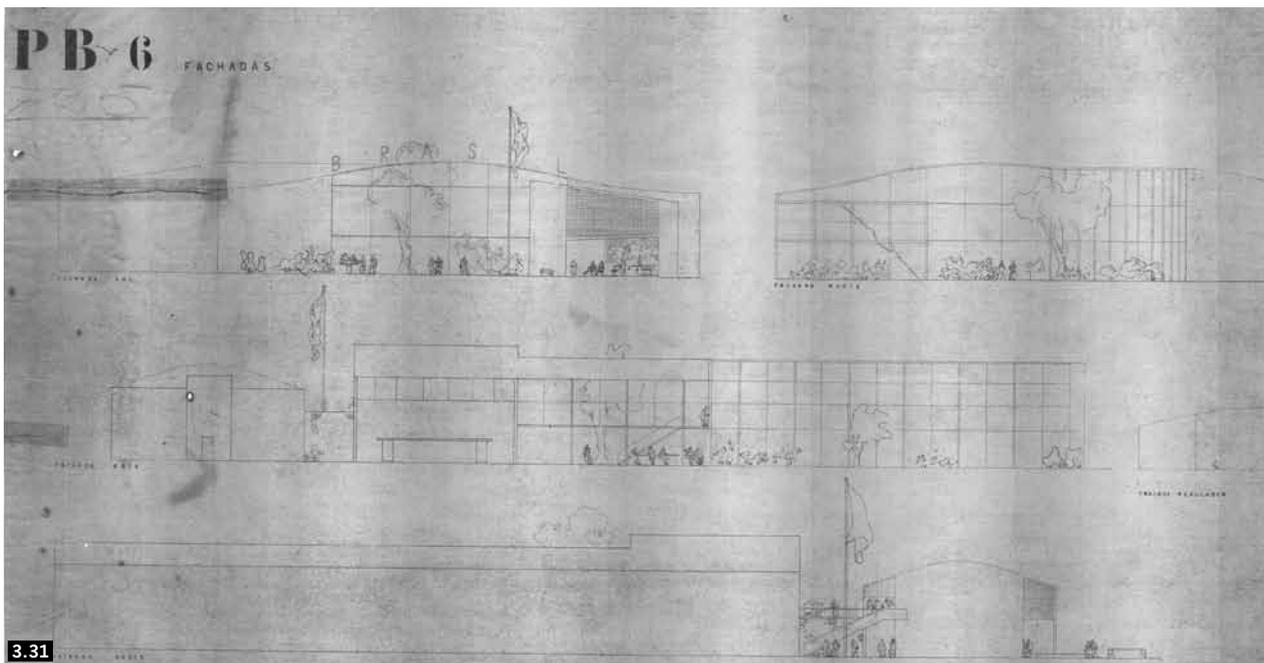
16 É importante notar que se o livro de Goodwin e Smith é elaborado, a princípio, com um caráter que o aproxima mais de um catálogo do que de elaboração historiográfica; esse assume maior importância enquanto abordagem histórica, pois, além de ter sido por muito tempo um dos únicos estudos disponíveis sobre o assunto, inaugura certa versão histórica que irá se repetir em grande parte, nos mais diversos ensaios sobre a arquitetura moderna brasileira publicados em revistas especializadas de todo o mundo, assim como em obras de caráter historiográfico propriamente dito.



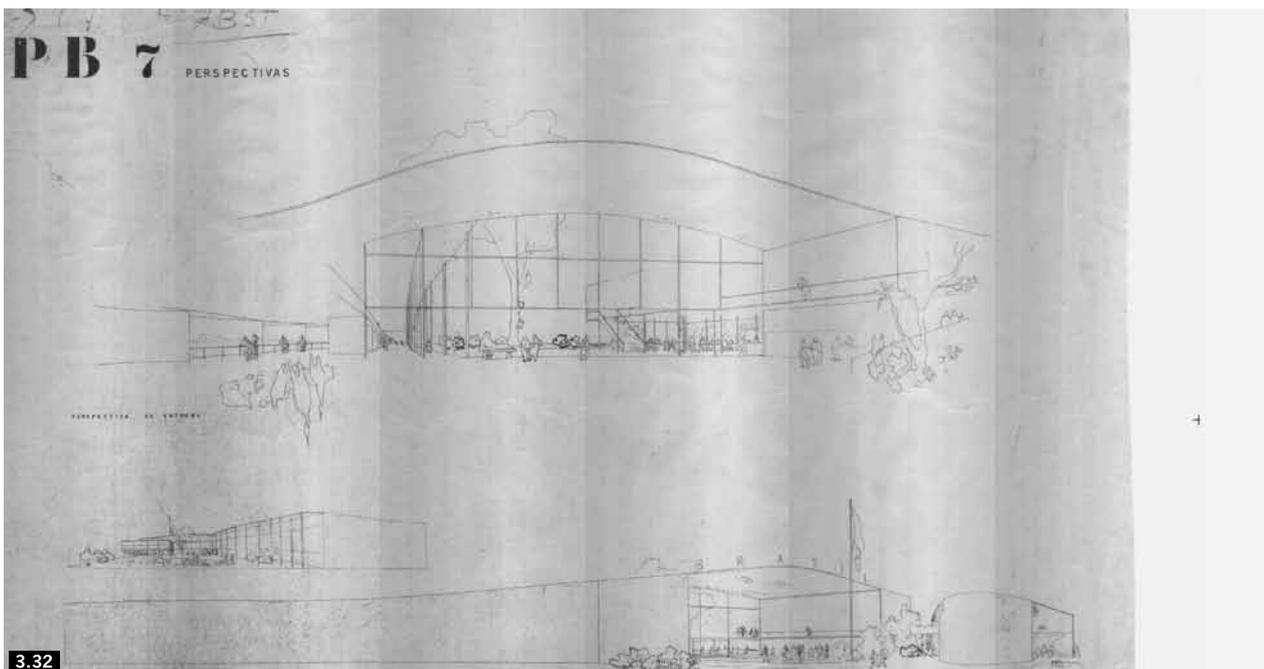
3.30

FIG. 3.30 Foto do escritório de Albert e Jacques Guilbert – autor do Pavilhão do Brasil junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) – publicada junto a uma matéria da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* que procura em 1937 analisar alguns dos grandes escritórios de arquitetura existentes na cidade de Paris, como forma de compreensão dos caminhos, espaços e procedimentos para a produção da arquitetura contemporânea em seus novos desafios. Sobre o escritório dos Guilbert destaca-se na matéria os amplos espaços propícios para o desenvolvimento de projetos de grande escala, com várias etapas elaboração. Fonte: SABATOU, 1937, p.72.

FIG. 3.31. e 3.32. Pranchas contendo as elevações das diversas fachadas e perspectivas externas do projeto submetido por Oscar Niemeyer ao concurso de arquitetura para o Pavilhão do Brasil junto à *New York World's Fair* (1939-1940), realizado entre 1937 e 1938 pelo Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim – Acervo Lucio Costa.



3.31



3.32

ressaltado nos anos seguintes nas diversas menções à arquitetura modernista brasileira na imprensa especializada internacional¹⁷. Já no catálogo elaborado por Mindlin em 1956 - editado apenas em inglês, francês e alemão até anos recentes (MINDLIN, 2000) -, o Pavilhão Brasileiro para a feira de Nova York ganha a posição de grande marco na arquitetura brasileira, sobretudo por ter sido responsável pela 'descoberta' internacional da qualidade dos projetos arquitetônicos então desenvolvidos no Brasil (MINDLIN, 2000, p.202).

Dois outros aspectos merecem destaque entre os comentários tecidos por Mindlin em sua breve introdução ao surgimento e desenrolar da arquitetura modernista brasileira, sobre o Pavilhão de Nova York: a inserção do episódio entre os concursos públicos de projeto realizados no período, mencionando tanto a atenção às regras então recomendadas pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, quanto o fato de Lucio Costa ter efetivamente ganho o concurso e então convidado Oscar Niemeyer, o segundo lugar, para realizar um novo projeto conjunto; e a conexão pela primeira vez estabelecida entre o pavilhão - que teria chamado a atenção internacional, mas principalmente americana, para a genialidade da nova arquitetura brasileira -, a exposição do MOMA de 1943 - consagrando definitivamente a qualidade dessa arquitetura - e a difusão da linguagem então validada internacionalmente em solo nacional¹⁸. É curioso notar como essas sequências de fatos serão reproduzidas e afirmadas de forma bastante peculiar nas obras subsequentes, consolidando uma certa visão sobre o episódio na historiografia canônica da arquitetura moderna brasileira.

Na primeira obra de cunho acadêmico elaborada sobre a arquitetura moderna brasileira elaborada já no início da década de 1970 por Bruand¹⁹ o rigor da pesquisa

.....
17 Segundo explica Tinem: "Em meados dos anos 40 - mais especificamente após a II Guerra Mundial e a publicação do livro de Philip Goodwin (1943), *Brazil Builds* - as revistas especializadas de arquitetura - como *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Review* ou *Das Werk* - começam a difundir sistematicamente a arquitetura brasileira. Essa produção é celebrada por sua liberdade e frescor, mas principalmente por sua fidelidade ao movimento moderno. E isso é exatamente o que interessava a certa crítica internacional ligada aos CIAM e a algumas das publicações mais importantes no cenário mundial daquele momento. A crítica divulgada por essas publicações tão importantes na difusão do movimento moderno constitui uma das bases sobre a qual se construirá a versão hegemônica da arquitetura moderna brasileira" (TINEM, 2002, p.139). Flynn (2000) destaca nesse sentido as menções ao Pavilhão Brasileiro de Nova York feitas no número de março de 1944 da *Architectural Review* e no número de setembro de 1947 da *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

18 "A exposição organizada por Goodwin no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943 e seu fascinante livro *Brazil Builds*, o primeiro do gênero, revelaram uma nova produção repleta de charme e novidade, a primeira aplicação em larga escala dos princípios de Le Corbusier, Gropius e Van der Rohe, uma arquitetura que havia se materializado mais cedo em outras partes do mundo, na primeira fase da Arquitetura Internacional, mas que no Brasil tinha agora encontrado a sua expressão artística. Houve um imediato e entusiástico reconhecimento externo, e o Brasil se deu conta de que a sua arquitetura moderna era uma das suas mais valiosas contribuições à cultura contemporânea. A partir daí, o homem comum, desconfiado e irônico por natureza, começou a sentir orgulho dos edifícios que a princípio tinha considerado engraçados ou bizarros. Embora continuasse a tratá-los por apelidos, privilégio do crítico de rua, fazia-o com secreta admiração. Assim esses edifícios se tornaram parte do profundo orgulho e afeição que os habitantes sentiam por suas cidades" (MINDLIN, 2000, p.29).

19 Realizada inicialmente como tese de doutorado no campo da paleografia, e apresentada à Universidade de Paris, a pesquisa de BRUAND sobre a arquitetura brasileira foi concluída em 1971, embora sua primeira publicação em português tenha sido editada apenas dez anos mais tarde. Sua contribuição para a historiografia da arquitetura brasileira é inquestionável - em especial pelo enorme levantamento documental

remete o autor para alguns aspectos do concurso realizado ao longo do ano de 1938 para a escolha do projeto para o pavilhão da Exposição de Nova York²⁰ (BRUAND, 2002, p.105 *et seq*). Entretanto, o tom resultante da abordagem adotada no texto acaba por destacar ainda mais o brilhantismo da solução final elaborada após a finalização do concurso, bem como de seus personagens centrais. Assim, o autor sugere inicialmente que as diretrizes apontadas pelo programa do concurso teriam sido ambiciosas demais ao pautar a avaliação dos projetos “prioritariamente pelo caráter nacional e secundariamente pelas condições técnicas que deviam corresponder a um pavilhão de exposição” (BRUAND, 2002, p.105) e ao mesmo tempo ser uma forma atual que acompanha-se a proposta da exposição de compor uma visão do ‘mundo de amanhã’, ponderando que tal expectativa seria prematura, considerando que “a nova arquitetura brasileira apenas começava a se definir e libertar-se do estilo internacional, sua fonte de origem” (BRUAND, 2002, p.105). Mas apenas algumas linhas depois Bruand afirma que se tais objetivos não foram alcançados no concurso, eles teriam sido plena e precocemente não só alcançados como ultrapassados no projeto elaborado através da parceria entre Lúcio Costa e Oscar Niemeyer²¹. O tom personalista conferido pelo autor possui ainda outras características que passarão igualmente a ser destacadas: a genialidade de Oscar Niemeyer e a generosidade de Lúcio Costa²².

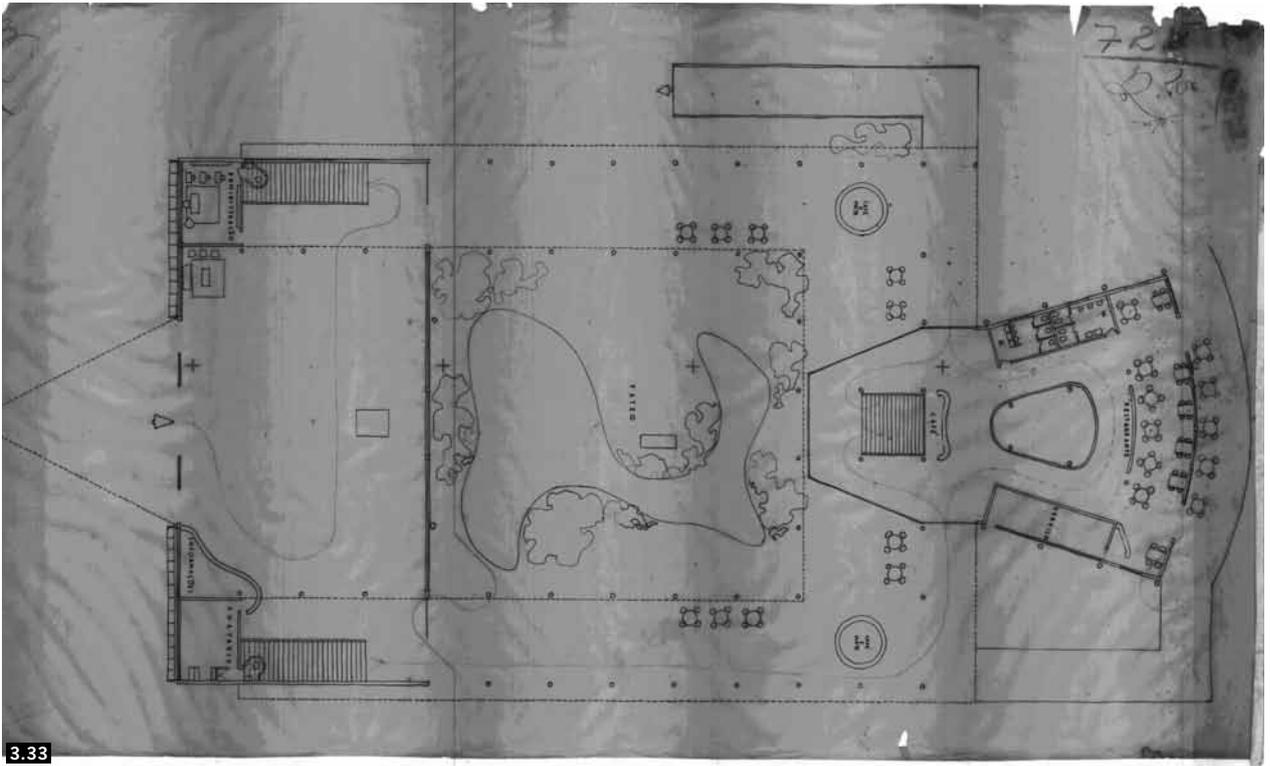
O progressivo destaque historiográfico conferido ao Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York talvez possua seu ponto culminante em *Quatro séculos de arquitetura* - obra publicada por Paulo Santos inicialmente em 1966, mas que sofre diversas

.....
realizado e pelo esforço metodológico de síntese -, e adquire significado ainda maior pelo seu caráter pioneiro enquanto abordagem que de fato se propõe histórica. Puppi (1998), entre outros autores, destaca que, sendo o trabalho de Bruand o primeiro do gênero de cunho acadêmico e que se propõem efetivamente enquanto pesquisa histórica, contribui efetivamente para a consolidação de uma trama historiográfica que, em realidade, o precede, conferindo a ela ainda o respaldo da pesquisa documental de um estrangeiro.

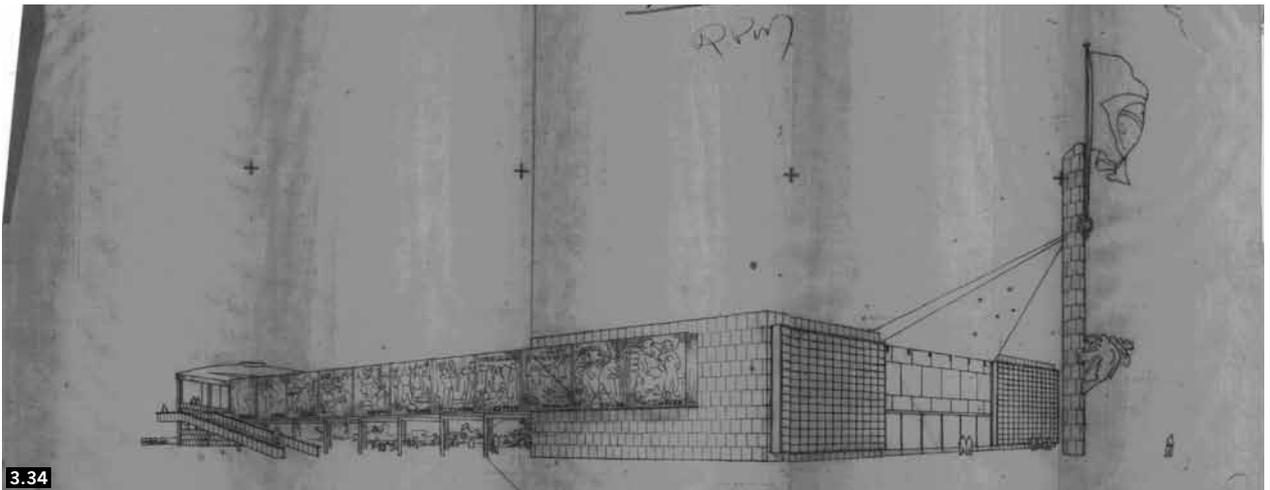
20 O autor cita nesse sentido nota acerca do concurso para o Pavilhão Brasileiro na Exposição de 1939 publicada na revista *Arquitetura e Urbanismo* no número de mar/abr de 1938.

21 “Simples na aparência, apesar da diversidade, modesto nas dimensões, o pavilhão de Lúcio Costa e Niemeyer impunha-se por sua leveza, harmonia e equilíbrio, por sua elegância e distinção. Ele correspondia magnificamente à sua destinação e atendia, além da expectativa, as condições que o júri do concurso em vão procurara nos projetos apresentados no ano anterior. Tratava-se de convincente exemplo de nova forma de expressão arquitetônica, com características de criação autenticamente brasileiras em sua flexibilidade e riqueza plástica; contudo esse caráter nacional não era mais perseguido na cópia esterilizante das formas do passado, mas através de uma linguagem moderna, com marcante interpretação pessoal plenamente válida e de grande significação” (BRUAND, 2002, p.107).

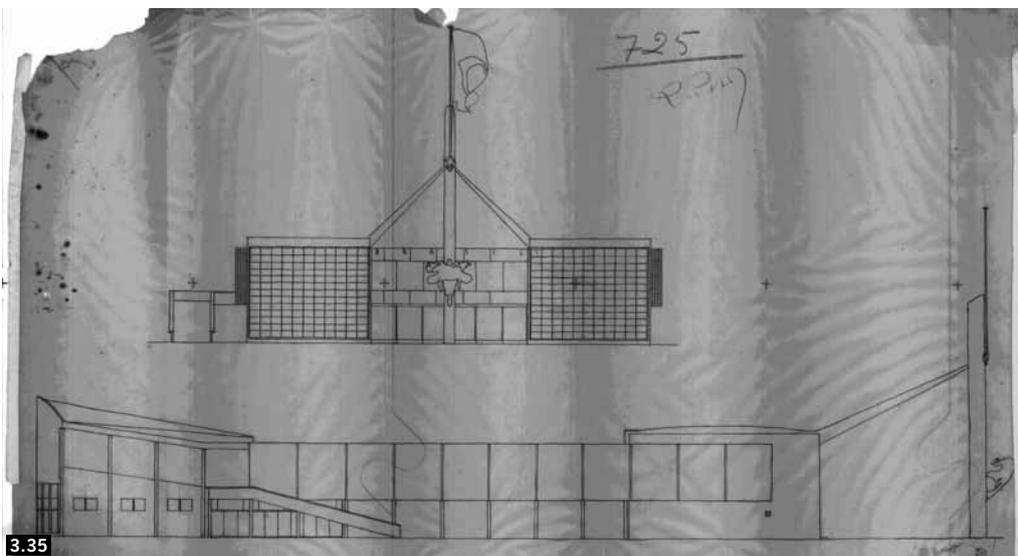
22 “A rápida ascensão de Niemeyer deveu-se em grande parte, ao apoio que recebeu de Lúcio Costa; este desde que percebeu a força criativa de seu jovem auxiliar, não vacilou em apagar-se perante ele, sempre que houvesse oportunidade. Esta forma tão extraordinária de abnegação explica-se pelo caráter particular de Lúcio Costa que associa modéstia a um sentido muito acurado de justiça. [...] Foi quando da elaboração do projeto do Ministério da Educação e saúde, onde teve um papel preponderante, que Niemeyer revelou pela primeira vez a seu associado mais velho seus dotes naturais, liberados pelo contato com Le Corbusier de todo empecilho estritamente funcionalista. Essa orientação agradou a Lúcio Costa, sempre sensível à legitimidade da intenção plástica por ele considerado o elemento fundamental que distinguia a verdadeira arquitetura da simples construção. Outro profissional ficaria constrangido com a brusca eclosão daquele talento; Lúcio Costa, pelo contrário, encorajou-o e alimentou sua expansão [...]. O mais notável testemunho dessa atitude surgiu com o concurso para o projeto do pavilhão que iria representar o Brasil na Exposição Internacional de New York, em 1939.” (BRUAND, 2002, p.105)



3.33



3.34



3.35

FIG. 3.33. a 3.35 Desenhos técnicos – planta, perspectiva e fachadas – do projeto inicial elaborado por Lucio Costa para o Pavilhão do Brasil junto à *New York World's Fair* (1939-1940) e ganhador do concurso de arquitetura, realizado entre 1937 e 1938 pelo Ministério do Trabalho Indústria e Comércio. Note-se na lateral do edifício o grande painel dos ciclos econômicos nacionais proposto pelo arquiteto, bem como o pátio interno que organiza os espaços do pavilhão. Fonte: Instituto Antonio Carlos Jobim – Acervo Lucio Costa.

alterações ao longo dos anos subsequentes. Nessa obra o autor indica que esse projeto juntamente com o conjunto de obras para a Pampulha - desenvolvido por Niemeyer a partir de 1941 - configurariam o marco de transposição da arquitetura brasileira para o que denomina como uma terceira fase, “fase de superação da ortodoxia funcional e regularidade geométrica de traçados, rumo à procura da liberdade formal” (SANTOS, 1981, p.135). O autor destaca nesse sentido que tal transposição não se tratava do “encerramento de uma fase para começo de outra, já que as ideias postas em voga pelo Ministério da Educação” (SANTOS, 1981, p.135) continuariam válidas ainda por muito tempo, mas que “aos slogans racionalismo e funcionalismo que tinham adquirido prestígio com os edifícios da ABI e do Ministério, acrescentam-se os da intenção plástica ou qualidade plástica” (SANTOS, 1981, p.136). Particularmente acerca do projeto do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York, Santos destacaria as curvas que pela primeira vez teriam aparecido em um projeto modernista e que, junto ao *brise-soleil* da fachada dariam o tom da originalidade plástica nacional.

Estavam assim definidos em linhas gerais os eixos de abordagem preponderantes para as diversas análises elaboradas acerca do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York: o caráter de marco da obra - quer seja do ponto de vista da história da arquitetura modernista brasileira, ou de suas ‘descoberta’ internacional -; a perspectiva personalista que destaca a genialidade de Niemeyer e a generosidade de Lúcio Costa; e a crítica em grande parte formalista que procura por um lado identificar tanto os pontos de aproximação como de saudável distanciamento ou originalidade da obra em relação às correntes modernistas internacionais, e por outro identificar os aspectos representativos da nacionalidade - sobretudo as curvas e o *brise-soleil* - como atributos esperados de um pavilhão em uma exposição universal²³.

23 Note-se nesse sentido os comentários tecidos pelo próprio Lúcio Costa quando questionado acerca do espírito que orientou a organização do projeto do pavilhão: “A resposta é simples: é o espírito dos CIAM, porque ambos, tanto o Niemeyer como eu próprio fazemos parte do grupo brasileiro dos CIAM [...] organização que desde a famosa reunião do Sarraz em 1928, na Suíça, reúne, nos principais países, os arquitetos de espírito verdadeiramente moderno, ou seja aqueles que constatando o desacordo fundamental entre os processos atuais de construção e os estilos históricos, procuram reajustar tais processos não às formas mortas desses estilos, mas aos princípios permanentes da boa arquitetura, criando assim, como no passado, verdadeiramente obras de arte. Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia ‘pseudo-moderna’, dessa tão em voga aí nos EUA. Queremos, isto sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo, porém, guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. [...]. O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em grau mais ou menos acentuado se repete na marquise, no auditório, na rampa, nas paredes soltas do pavimento térreo, etc. dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem Jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra da rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco - no bom sentido da palavra - o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira.” (*apud* VIDAL, 1942, p. 9-10)

Esse aspecto traz à tona também outra questão de grande interesse: o lugar social relativo ocupado pelo campo profissional dos arquitetos e seu poder de negociação junto às imagens de identidade nacional, enquanto símbolos resgatados, construídos ou meramente pelo seu caráter de profissional nacional de destaque. Tal questão revela-se de profundo interesse para pensar a participação brasileira na exposição de Nova York, bem como as demais ocorridas entre o final da década de 1930 e início da década de 1940, sobretudo pelo caráter então em curso no Brasil de construção da arquitetura como campo profissional autônomo (BOURDIEU, 1996).

Duas questões centrais, e de certa maneira inter-relacionadas, marcaram o cenário da produção arquitetônica brasileira entre finais da década de 1930 e início da década de 1940: por um lado a absoluta heterogeneidade de linguagens adotadas em projetos arquitetônicos os mais diversos; por outro um contexto de produção onde arquitetos lutavam pelo reconhecimento de suas atividades enquanto profissão de contornos específicos. Note-se nesse sentido o papel desempenhado pela fundação de diversas agremiações de classe principalmente a partir da década de 1920²⁴, e pela criação dos primeiros cursos específicos de ensino superior, já na década de 1940. A importância da criação do curso de ensino superior em arquitetura reafirmava-se, particularmente pelo papel central desempenhado pela diferenciação conferida pelo diploma universitário, aspecto em parte garantido desde 1933, com o Decreto Federal nº 23.569, que regulamentou o exercício da profissão de engenheiros e arquitetos exigindo o diploma em nível superior para o exercício da profissão, mas sem impor, não por acaso, uma diferenciação efetiva entre os dois campos específicos. Configurava-se, desde os anos de 1920, uma batalha pela conquista do vasto mercado de trabalho nascente que surgia com o crescimento acelerado das cidades e que dividia arquitetos e engenheiros quanto às atribuições, responsabilidades e eventuais especificidades de cada um dos campos de trabalho (FICHER, 2005)²⁵.

O discurso de Gustavo Capanema, proferido quando da criação da Faculdade de Arquitetura na Universidade do Brasil, em 1945²⁶ evidencia alguns dos embates em torno da formação do campo profissional do arquiteto, ocorridos entre as décadas de 1920 e 1940. Conforme nos relata o discurso, tratou-se de um longo processo de delimitação das competências e área de atuação do arquiteto, que passaria também pela definição dos próprios parâmetros de legitimação da arquitetura em si. A criação da Faculdade de Arquitetura na Universidade do Brasil era o resultado de “longa

24 Exemplos disso são a fundação do Instituto Brasileiro de Arquitetura no Rio de Janeiro em 1921, a criação do Instituto Central de Arquitetos que após reforma estatutária entre 33-34 dá origem ao Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB, e o Departamento Estadual Paulista desse mesmo instituto em 1942.

25 Sobre a afirmação da engenharia como profissão socialmente reconhecida e os significados do decreto de regulamentação de 1933, ver especialmente Arasawa (2008).

26 O que, segundo Ficher (2005), dá início à última etapa de separação entre arquitetos e engenheiros do ponto de vista do ensino, à medida que configura o modelo enquanto legislação federal no qual se basearia a criação subsequente dos demais cursos de arquitetura do país.

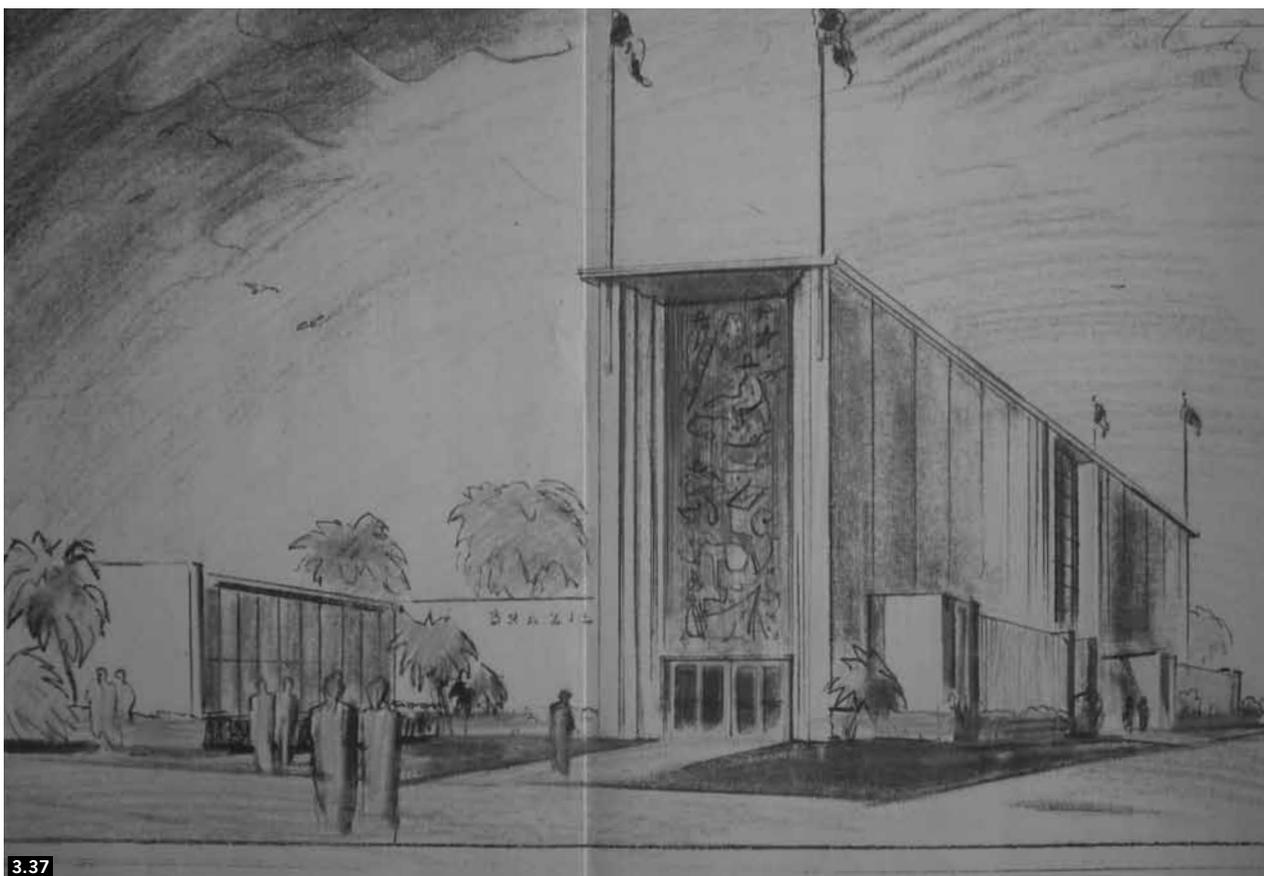


FIG. 3.36. e 3.37. Perspectivas do Pavilhão do Brasil projetado por Gardner Dailey para a *Golden Gate International Exposition*, onde se vê duas alternativas entre as diversas elaboradas pelo arquiteto – provavelmente para consulta ao cliente – para a composição do painel que marcaria a fachada principal do edifício. Em uma delas é possível ver a representação do Cruzeiro do Sul que também estaria presente na fachada do Pavilhão do Brasil junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937); e na outra o painel representando as diversas etapas de produção e transporte do café brasileiro que seria por fim executado. Fonte: University of California – Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive).

campanha” empreendida pelos círculos e agremiações profissionais para a instituição de um curso de nível superior que pudesse contribuir no processo de atribuição de legitimidade ao campo profissional ao “influir decisivamente na formação - e difusão - de conhecimentos teóricos e práticos” (BRASIL, 1946, p.5-6) através de sua obra tanto educativa quanto cultural, ou seja, tanto em sua missão de formar novos profissionais, quanto de difundir princípios para além do campo profissional.

Poder-se-ia dizer que se tratava de processo análogo ao que Bourdieu²⁷ define como a “transformação da função do sistema de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens”, a acontecer de forma correlata “à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2007a, p.99). Tais transformações envolveriam, entre outros fatores: os processos de constituição de público, sinalizando a possibilidade de independência econômica e figurando também como princípio de legitimação do campo de produção específico; a constituição de um corpo de produtores de bens simbólicos “cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações, como, por exemplo, os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão” (BOURDIEU, 2007a, p.100); e, por fim, a multiplicação e diversificação das instâncias de consagração e reprodução desses bens simbólicos. Nesse contexto, Bourdieu ressalta o papel central representado pelo ensino enquanto instância tanto de reprodução - uma vez “que, por sua tarefa de inculcação, consagra como digna de ser conservada a cultura que tem o mandato de reproduzir” (BOURDIEU, 2007a, p.118) - quanto de consagração - ao dissimular o “arbitrário daquilo que inculca”, cumprindo “inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima [...] e [...] ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e ilegítimas” (BOURDIEU, 2007a, p.120).

É verdade que essa redefinição, ou, no caso dos arquitetos, definição do campo profissional, é um fenômeno que ocorre nessas mesmas décadas não apenas na área da construção, mas também em outros campos profissionais, em parte como consequência do acelerado processo de urbanização e das mudanças sócio-políticas ocorridas no país nesses mesmos anos, que colocavam novos parâmetros para a vida social, resultando em rearranjos de ordem diversa em diferentes esferas e classes sociais (MICELI, 2005). No entanto, o caso específico dos arquitetos ou engenheiros-

²⁷ Destaca-se nesse sentido a compreensão da arquitetura enquanto bem-simbólico, nos termos definidos por Bourdieu (1989; 2007a) e assim apresentado por Cavalcanti: “A arquitetura, tendo como matéria formas duráveis, apresenta de modo concreto em nossas cidades a produção da estética dominante, ou aquela por ela selecionada. O reconhecimento desse domínio é colhido no cotidiano das pessoas, que percebem as suas formas através de princípios de internalização, tendendo a naturalizá-las como partes de uma paisagem urbana preexistente: prédios, estilos, cores e texturas são incorporados como formas já dadas, sem questionamento de seus mecanismos de implantação” (CAVALCANTI, 2006, p.9).



3.38



3.39



3.40

FIG. 3.38. a 3.42. Esboços diversos elaborados por Gardner Dailey durante o desenvolvimento do projeto do pavilhão brasileiro para a *Golden Gate International Exposition* – vistas do interior e dos espaços expositivos marcados pelo ritmo que o pórtico que comporia a estrutura conferiria ao ambiente; e do pátio no qual seria instalado um café. Fonte: University of California – Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive).



3.41



3.42

arquitetos possui contornos particulares principalmente no que diz respeito ao processo de legitimação de seu campo de atuação específico, uma vez que, se a engenharia configurava profissão de grande prestígio, a arquitetura era vista como atividade de menor importância, estando ainda, nesse momento, ligada de forma indissociável à construção. Conforme nos relata Ficher “Seria justamente a adoção da atividade exclusiva de projetista - caracterizada como trabalho *soi-disant* liberal - o itinerário seguido pela classe para superar as falhas da regulamentação quanto a sua individualidade profissional e, de quebra, valorizar-se com a aura do trabalho artístico” (FICHER, 2005, p.244).

O processo de diferenciação e legitimação do campo profissional da arquitetura envolveu, portanto, amplas discussões em torno da função social do arquiteto e da própria definição de arquitetura, mas também das especificidades e competências do arquiteto, profissional que se colocava em um campo equidistante da técnica e da arte, trazendo o saber e a sensibilidade artística para a técnica, campo, por definição, da engenharia²⁸. Dessa maneira, é importante notar que, tal processo de legitimação e diferenciação, se dá de forma concomitante ao processo de afirmação de uma nova linguagem: a arquitetura moderna (FICHER, 2005; DURAND, 1974). Nesse sentido Durand aponta que “o processo de institucionalização da ocupação [...], se dá paralelamente à adoção e difusão entre os arquitetos brasileiros” da arquitetura modernista (DURAND, 1974, p.25). O autor aponta ainda nesse sentido que a concomitância desses processos “fez com que o sistema de crenças do arquiteto brasileiro se formasse paulatinamente dentro do novo marco: o modernismo” (DURAND, 1974, p.26).

Tratava-se, segundo definição de Ficher, de um processo imbricado de “estratégia de construção e aumento de prestígio profissional”, de “mudança de orientação estética (naquela conjuntura em direção ao modernismo)” e de “reforma do ensino institucional que permitisse caracterizar um novo profissional arquiteto” (FICHER, 2005, p.246). É necessário, no entanto, um esforço de desnaturalização da constituição dessa hegemonia modernista, mostrando não apenas não se tratar da única concepção possível e inescapável para a arquitetura, que convivia no mesmo período com outras que enfrentavam os mesmos problemas e questões (comuns muitas vezes não só aos arquitetos, mas aos intelectuais em geral do período); mas acima de tudo abordando tal cenário como um campo de disputas e confrontos não só de concepções e ideias, mas também por espaço em um mercado de trabalho nascente. Trata-se assim de procurar mostrar que a suposta hegemonia modernista não

²⁸ Lembrando novamente as colocações de Bourdieu, é possível dizer que, também para esse contexto, “No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar - por via de um paradoxo aparente - ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também a singularidade da condição intelectual e artística.” (BOURDIEU, 2007a, p.103)

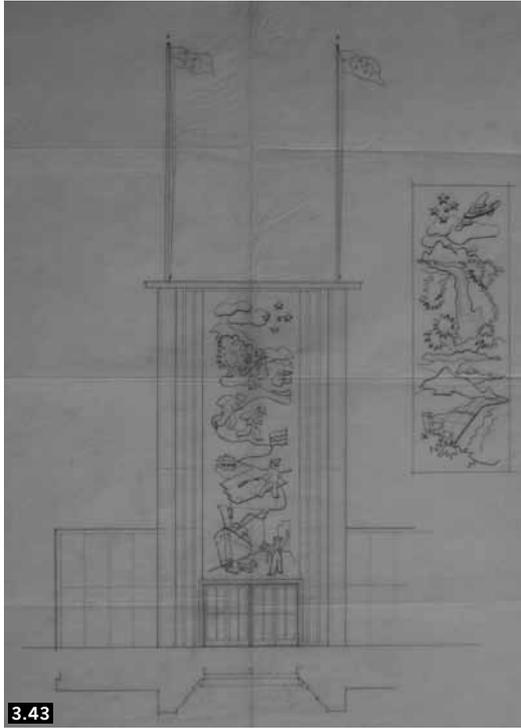
configura uma vitória casual, mas alcançada através de estratégias diversas utilizadas não apenas pelo grupo vencedor, mas ainda, por outros não tão bem sucedidos, como armas que se colocavam naquele contexto.

Assim, a construção no Brasil de um campo profissional autônomo na arquitetura - principalmente no que diz respeito a sua vertente erudita - envolveu procedimentos e estratégias diversas que passavam não só pelo domínio do ensino, mas pela consolidação de uma linguagem plástica reconhecida e construção de obras emblemáticas, e pelo poder de construção de sua própria história, apagando enfrentamentos e tornando a vitória como natural e certa desde o princípio. Assim, é possível dizer que convivem, durante a primeira metade do século XX, inclusive na década de 1940, diversos discursos de modernidade na arquitetura brasileira. Discursos estes que se apoiam em afirmações que combinam, em níveis diversos, fatores relativos aos novos enfrentamentos colocados aos arquitetos pelas mudanças socioeconômicas e culturais ocorridas no cenário nacional: questões relativas à responsabilidade social do arquiteto e seu reconhecimento profissional; demandas colocadas pela industrialização e economia da construção frente ao surgimento de novos materiais; e a busca de raízes nacionais que variariam de iniciativas regionalistas ao nacionalismo exacerbado, e que configurariam um traço comum entre as diversas propostas de inovação no campo cultural como um todo, onde o resgate do passado e a consolidação de uma identidade nacional eram vistos como etapas indispensáveis para se alcançar a modernidade²⁹.

Retomando, dessa maneira, a importância da constituição de público para a consolidação do campo de produção arquitetônica, bem como da ausência do reconhecimento do projeto por si só como esfera de atuação legítima, é possível dizer que o Estado e suas obras configuraram mercado de trabalho importante para arquitetos nas décadas de 1930 e 1940, quer seja através de concursos (que também contribuem para a legitimação do projeto enquanto produto ao qual se atribui valor), de encomendas ou cargos em suas instituições³⁰. Portanto, também nas relações

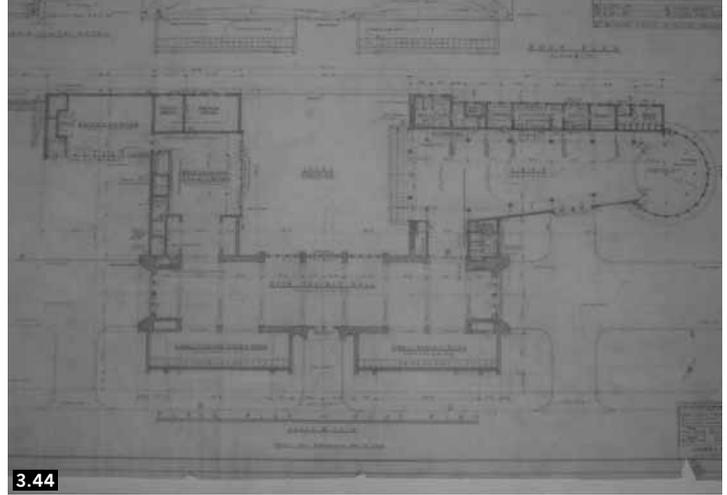
.....
29 Os debates em torno de questões referentes à nacionalidade configuram uma temática quase inescapável no período, não apenas no campo específico da arquitetura, mas entre intelectuais dos campos e tendências os mais diversos. No entanto não se tratava apenas de pensar a nação, mas acima de tudo de, a partir de uma revisão sobre o passado, elaborar um projeto de futuro. Ou conforme salienta Canclini acerca dos movimentos de busca da modernidade artística ocorridos em toda a América Latina na primeira metade do século XX: “Não foi tanto a influência direta, transplantadas, das vanguardas europeias o que suscitou a veia modernizadora nas artes plásticas do continente, mas as perguntas dos próprios latino-americanos sobre como tornar compatível sua experiência internacional com as tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento. [...] Queriam instaurar uma nova arte, repensar o nacional situando-o no desenvolvimento estético moderno. (CANCLINI, 2003, p.78-79)”

30 São significativos, nesse aspecto, os comentários relacionados à publicação de *Brazil Builds*, publicados na Revista *Acrópole*, em 1944, que mostram não só, novamente, a importância conferida ao ‘aval’ internacional, mas ainda a importância que o Estado possui como mecenas não só da arquitetura moderna, mas da arquitetura de grandes obras em geral, constituindo, certamente ‘mercado’ importante para os arquitetos então atuantes. Tal relevância fica evidente nas reclamações apresentadas com relação à preponderância no Estado de São Paulo dos projetos estaduais entregues aos próprios quadros técnicos do Estado. “Não se trata, como pode parecer, simples amabilidade de bons vizinhos; o Museu de Arte Moderna é uma instituição

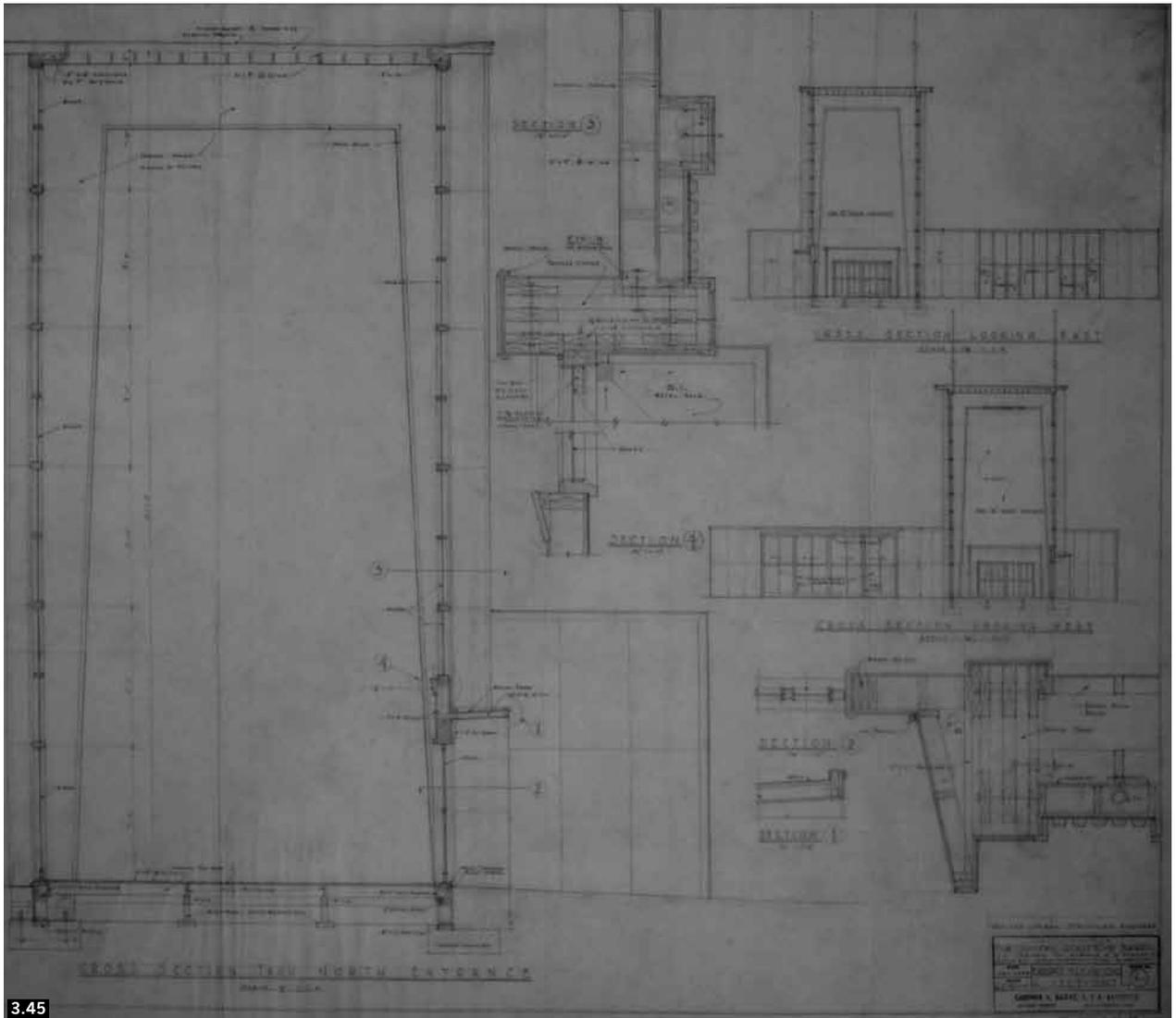


3.43

FIG. 3.43. a 3.45. Desenhos técnicos – elevação da parte que se repetiria nas duas fachadas principais, planta baixa e cortes com detalhamento de elementos estruturais – do projeto concebido por Gardner Dailey para o Pavilhão do Brasil na *Golden Gate International Exposition*. A solução, composta por um corpo contínuo de pé direito elevado e estruturado por uma sequência de pórticos associada ao trecho de caráter mais horizontal organizado ao redor de um pátio, renderia grandes elogios ao projeto por parte da crítica especializada, sendo reputado por Neuhaus (1939) como uma das soluções mais inventivas entre as propostas na exposição. Fonte: University of California – Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive).



3.44



3.45

estabelecidas com o Estado - nesses anos personagem ativo no campo dos debates intelectuais principalmente após o rearranjo político nacional materializado com a implantação do Estado Novo - evidenciam-se as disputas e estratégias dos arquitetos pela legitimação do campo e de linguagens arquitetônicas. A esse respeito cabe ainda assinalar o papel definidor do aval do estado ditatorial, nos termos até aqui apresentados, para qualquer linguagem que se quisesse hegemônica.

Particularmente no que diz respeito aos episódios relacionados à participação brasileira na Exposição de Nova York de 1939 destaca-se como campo de investigação para novos eixos de análise, repensar nessa perspectiva o 'ato generoso' de Lúcio Costa, bem como todo o processo que envolve a realização do concurso de projetos para o pavilhão brasileiro realizado em 1938 pelo Ministério do Trabalho, em meio a uma enfática campanha desenvolvida pelo Instituto dos Arquitetos Brasileiros (então ainda uma instituição quase exclusivamente carioca) para a obrigatoriedade da realização de concursos públicos - nos termos definidos pela classe e através do julgamento exclusivo de pares especializados - para a construção de toda e qualquer obra pública ou financiada pelo Estado³¹.

Outro ponto todavia não abordado com o destaque devido na historiografia, trata-se do diálogo não apenas político-diplomático ou comercial com os Estados Unidos e mais especificamente com os organizadores da exposição de Nova York, mas também aquele especificamente voltado para o campo da arquitetura. É importante notar que a exposição de Nova York ocorre em um complexo cenário arquitetônico americano:

.....
privada que tem procurado reunir tudo o que de melhor se tem feito no mundo no domínio da arte moderna. [...] Brazil Builds, que é na verdade o catálogo da exposição com esse nome, teve entre outras vantagens a de mostrar a nós mesmos, brasileiros, que a obra de nossos arquitetos modernos não é simples exotismo ou desejo de ser diferente, mas obra de arte segura e bem orientada. Nos E.U.A [...] já se fala em 'brazilian school'. [...] É lamentável que continuemos aqui em S. Paulo a perder excelentes oportunidades de fazer arquitetura invés desses insípidos neoclássicos, coloniais e pseudo-modernos que têm sido feitos por aqui. Essas considerações nos ocorrem em face de uma série de obras projetadas e executadas pelo Governo do Estado ultimamente. Em todas elas o concurso dos arquitetos particulares foi amavelmente dispensado, mal grado os bons resultados alcançados pelas obras realizadas pelo Governo Federal que formam a maioria dos trabalhos apresentados no Brazil Builds, quase todas, senão todas, projetadas em escritórios particulares. Estamos certos que há da parte do Governo Estadual a maior boa vontade em estimular o progresso da arquitetura em S. Paulo. O que não houve certamente ainda, foi a lembrança de que por meio dos concursos públicos, dentro das normas adotadas nos Congressos Pan-Americanos de Arquitetura, [...] melhor padrão se poderá obter que o Escritório Técnico do Estado. Não que nesse Escritório não existam profissionais capazes, mas a premência de tempo, o acúmulo de serviços, os baixos ordenados e o anonimato a que estão sujeitos esses profissionais, não são de molde a estimular a produção de obra de arte à altura de nossos foros de cultura e civilização. [...] Um aspecto da questão, porém, se sobrepõe aos demais. É fora de dúvida que cabe ao Estado estimular o desenvolvimento da arquitetura [...]. Ora, se o Estado adquirir o hábito de realizar concursos, todas as vezes que necessitar serviços de arquitetura, um outro interesse irá nascer pelo estudo de novos processos, novos materiais e, o que é mais importante e necessário, pelo estudo da arquitetura, que advirá naturalmente de um maior emprego do arquiteto. Muitos jovens com aptidão especial para a arquitetura, preferem seguir o curso de engenharia civil, por temerem dificuldades futuras, pois o arquiteto ainda não ocupa entre nós, seu verdadeiro lugar, mercê da incompreensão geral de sua função. Cumpre ao governo dar o exemplo, estimulando o desenvolvimento de uma profissão que tem a mais alta finalidade social [...]". (MORAES, 1944, p.23)

31 Maiores dados sobre esta campanha e sobre a realização do concurso para o projeto do Pavilhão Brasileiro na Exposição de Nova York podem ser encontrados nas páginas da revista *Arquitetura e Urbanismo* (meio oficial de publicação do Instituto dos Arquitetos do Brasil) entre 1936 e 1939, e em Flynn (2000).

tempos de busca de afirmações e de questionamentos acerca de modernidades diversas; e, sobretudo, tempos de reflexões em torno do que seria uma arquitetura moderna americana e de qual papel social, mas também comercial ela poderia adotar nesses anos de crise, de maneira a contribuir com a recuperação do país³². Nesse contexto não pode ser considerado como dado menor o fato de que, desde as primeiras proposições, as discussões sobre temas do evento estariam ligadas também a discussões acerca das linguagens. O *Board of Design* criado para coordenar no âmbito da exposição todas as questões referentes ao desenho urbano, de edifícios e objetos bem como suas construções tinha preponderância sobre todas as decisões relacionadas a esses aspectos no evento, mesmo no caso de pavilhões projetados e financiados por outros países e corporações. Todas as decisões acerca do pavilhão brasileiro tiveram assim que passar pela análise e crivo do *Board of Design*, com quem o comissariado brasileiro manteve constante diálogo.

Essas perspectivas certamente recolocam a maneira de análise e compreensão dos sentidos e significados dos pavilhões brasileiros junto à *New York World's Fair* (1939-1940), mas também junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), à *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e à *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940).

32 RYDELL, Robert W.; SCHIAVO, Laura Burd (org.). *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven; Washington: Yale University Press; National Building Museum, 2010; HARRISON, Helen A. (org.). *Dawn of a new Day: the New York World's Fair, 1939-1940*. Nova York: New York University Press, 1980.



4 A materialidade dos espaços de representação

4 A materialidade dos espaços de representação

[...] the 'conflict between California as an arcadia which could be realized and California as a commodity which was to be exploited to the fullest'. The world's fair embodies this conflict. Its organizers projected the mythical arcadia across the Pacific; its architects attempted to embody it in built form. They began by building an island in the Bay, on 'worthless shoals,' a tabula rasa in waters that have habitually been treated like a void. It was to become an airport after the fair, for planes to shrink the void Pacific and make San Francisco the hub of what civic leaders imagined as an emerging Pacific civilization that would supplant the Atlantic world. (SHANKEN, 2010, s.p.)

The major rationale behind the fair plan, with its axially coordinated avenues and plazas and wedge-shaped plots, was that it dramatized the act of transforming a swampy rubbish dump into a place of ceremonial order for the design board. [...] Among the most severe points of criticism was the alleged failure of the planners to provide prominent sites for the foreign pavilions, a departure from the practice of previous international exhibitions. By relegating foreign governments to the somewhat remote sites around the Lagoon of Nations and the Court of Peace the planners of the fair had indeed turned away from world's fair tradition. The decision seems to have been part of the effort to establish the image of a new order at the fair, with the potentials of American society at its center. (SANTOMASSO, 1980, p.32)

No minucioso relato que publicam cerca de um ano após o encerramento da *Golden Gate International Exposition* a pedido da administração do evento, Jack James e Earle Weller – ambos previamente envolvidos no departamento de publicidade e promoção da exposição – procuram conferir destaque e grandiosidade às obras empreendidas para a construção da *Treasure Island*, apontando tanto seu caráter simbólico, como técnico. Simbolicamente procuram estabelecer conexões entre o feito e o momento de descoberta da baía de São Francisco e da fundação da missão espanhola que daria origem à cidade. Do ponto de vista técnico comparam as obras empreendidas para a construção da ilha a um dos maiores feitos da engenharia americana empreendidos no início do século XX, que estaria também ligado a uma mudança significativa nos domínios americanos referentes ao comércio marítimo dos oceanos Atlântico e



4.1



4.2



4.3

FIG. 4.1 Vista aérea dos trabalhos de construção da *Treasure Island* em meio à baía de São Francisco, realizados entre início de 1936 e meados de 1937. Uma vez finalizada a construção da ilha, seria necessário ainda de-salinizar o solo para que fosse possível o cultivo das árvores e plantas que comporiam o projeto paisagístico da *Golden Gate International Exposition*. Fonte: REINHARDT, 1973, p.48.

FIG. 4.2 Vista aérea a partir de Oakland - no primeiro plano - onde se vê a *Oakland-San Francisco Bay Bridge*, a *Treasure Island* e, mais ao fundo, a cidade de São Francisco e a *Golden Gate Bridge*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 4.3 Vista aérea da *Treasure Island* durante a realização da *Golden Gate International Exposition*, onde se destaca o grande eixo frontal da exposição que se estendia do *Treasure Garden* ao *Court of Pacifica*, passando pela *Tower of the Sun*. Ao fundo da ilha é possível ver a grande área destinada para estacionamento de carros dos visitantes da exposição. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

Pacífico: a construção do Canal do Panamá. Os autores descrevem com evidente entusiasmo o esforço realizado por onze dragas – o dobro das utilizadas para a construção do Canal do Panamá (JAMES; WELLER, 1941) – que teria sido necessário para o deslocamento de areia e terra para a construção da nova ilha aonde antes os mapas apenas indicavam uma ameaça à navegação (JAMES; WELLER, 1941, p.17 *et seq*). A construção da ilha que teria cerca de 1.700 por 1.000 metros de maneira a abrigar não apenas os edifícios da exposição e um estacionamento de 12.000 carros, mas posteriormente um aeroporto, seria ainda acompanhada da construção de uma estrada que ligaria a ilha artificial à ilha Yerba Buena e através dessa à recém concluída *Bay Bridge*, garantindo o fácil acesso ao novo território tanto a partir de São Francisco quanto de Oakland¹.

Deixados de lado eventuais excessos característicos do esforço de promoção e propaganda, dois aspectos chamam a atenção de modo exemplar nesse relato e na maneira como James e Weller (1941, p.17 *et seq*.) procuram construir simbolicamente o grande feito que teria sido a realização da *Golden Gate International Exposition*: por um lado destacam a relação que a construção da ilha estabeleceria com a cidade de São Francisco – um movimento apontado quase como uma refundação – ao marcar benefícios e novas possibilidades para o município não apenas durante a realização do evento, mas também posteriormente; por outro lado – e certamente ligado ao primeiro aspecto – a constante imagem de criação do vazio como algo a ser explorado, ocupado, presente tanto na perspectiva de construção de novos territórios, uma ilha, onde antes só havia água, quanto nas repetidas referências ao Oceano Pacífico e suas possibilidades comerciais.

Também Shanken (2010) procura ressaltar as imagens de “construção do vazio” ou de “lançar-se ao vazio” como estratégias para a compreensão dos esforços realizados por parte dos organizadores da *Golden Gate International Exposition* tanto na construção da *Treasure Island*, quanto de assegurar a proeminência de São Francisco se não nacionalmente, ao menos na costa oeste frente a outras localidades que cresciam em ritmo mais acelerado – a exemplo de Los Angeles –, conjugando a realização da exposição com a construção de um novo e importante aeroporto e também reafirmando a cidade como referência entre as localidades à margem do Oceano

¹ Novamente nessa descrição são exaltados os aspectos técnicos, mas agora com igual ênfase recaindo na ideia de modernidade e velocidade por meio do destaque conferido às highways: “A causeway, 900 feet long and 110 feet wide, was constructed to link with nearby Yerba Buena. On this craggy island the Bay Bridge becomes a tunnel, and at both ends of this bore are the highway laterals that bring Treasure Island within 10 minutes of San Francisco or Oakland. Without a single left turn or grade crossing, traffic was added to and subtracted from the streams crossing the bridge – contributing to the millions of visitors who came to the World’s Fair. Involving 7.600 feet of highway construction, the network of roads between the bridge and Treasure Island was built with two objects in view: six lanes of travel during the Exposition traffic peak, and three lanes as a permanent connection between bridge and airport” (JAMES; WELLER, 1941, p.19).

Pacífico². Para o autor, essas imagens são portanto representativas de certa reafirmação do mito fundacional americano “do vazio continental, recursos inexplorados” e um “destino supostamente moral ao imperialismo” (SHANKEN, 2010, s.p.), explorado a partir das possibilidades comerciais e diplomáticas, bem como das conexões que se procura estabelecer entre São Francisco – ou o estado da Califórnia de forma mais geral –, a Ásia e a América Latina através do Pacífico. Não obstante, são também imagens que evidenciam a maneira como os planos para a realização da exposição são concebidos de maneira conjunta com as possibilidades de construção de um aeroporto na cidade, sendo uma de certa maneira pensada como estratégica para a criação de novos espaços urbanos que possibilitem o outro (SHANKEN, 2010).

Se ambos aspectos – da criação de novos espaços ou territórios e da construção ou realocação de capitais simbólicos para a cidade sede – ganham proporções de grande destaque na *Golden Gate International Exposition*, é necessário entretanto apontar que estas não constituem particularidades dessa exposição. Parecem em realidade ser aspectos presentes senão de maneira geral nas exposições universais, ao menos no que diz respeito às demais exposições aqui em estudo – a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). Pela mobilização em torno de um grande evento e pelas altas somas de dinheiros canalizados para esse fim, as exposições universais com frequência se configuraram como possibilidades – e em alguns casos funcionaram mesmo como pretexto – para a realização de reformas urbanas de pequeno ou grande porte³.

Tais possibilidades de empreender grandes ou pequenas reformas junto aos espaços que abrigam nas cidades sede as exposições, se potencializam ao levar-se em conta o seu caráter efêmero, trazendo para esses eventos a perspectiva daquilo que por ser transitório faculta vazios (espaços, territórios, edifícios) a serem posteriormente ocupados (SCHERER, 2002, p.15). Mas é necessário também perceber que no caso das exposições estudadas evidencia-se que tais vazios ou possibilidades não são ocasionais ou fortuitos, pelo contrário, eles são na maior parte das vezes calculados e concebidos junto mesmo à idealização e planejamento desses eventos, e acompanham inclusive as justificativas para sua realização.

² Note-se nesse sentido que a outra exposição universal que a cidade da São Francisco havia recebido em 1915, havia sido a *Panama-Pacific International Exposition*, realizada sob o pretexto de comemorar a finalização das obras de abertura do Canal do Panamá (FINDLING; PELLE, 2008).

³ Exemplos interessantes nesse sentido encontram-se – além de nos eventos aqui analisados – nas diversas exposições do século XX através das quais Scherer (2002) procura mapear algumas relações entre teorias urbanas e as intervenções realizadas nas cidades sede desses acontecimentos. Outros exemplos são as duas grandes exposições nesses moldes realizadas na então capital do Brasil em princípios do século XX – a Exposição Nacional de 1908 e a Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922) – que foram palco de intensas intervenções urbanas envolvendo, no segundo caso, o emblemático desmonte do Morro do Castelo (LEVY, 2008; 2010).

Por outro lado – e também em grande parte relacionado ao caráter efêmero das exposições, mas também daquilo que trazem como elementos perenes –, é importante atentar para as linguagens arquitetônicas e traços urbanísticos manifestos nas exposições em estudo, tanto em seus aspectos mais particulares, quanto em relação aos discursos simbólicos que criaram ou reverberaram acerca das cidades em que foram realizadas. Em seu caráter não apenas efêmero, mas de certa forma também ligado à perspectiva festiva ou comemorativa (BONNEMAISON; MACY, 2008a), as exposições se configuraram como espaços ritualísticos e de persuasão, onde o aspecto simbólico arquitetônico e urbanístico assumiu particular destaque na construção de discursos e de estratégias de convencimento. Bonnemaïson e Macy (2008b) destacam nesse sentido a espetacularidade dessas obras arquitetônicas e urbanísticas a serviço de poderes particulares ou governamentais. Apontam também que arquitetos e urbanistas de maneira análoga fizeram com frequência uso consciente desses eventos e suas edificações para a construção de prestígio – quer seja pela perspectiva dos grandes trabalhos comissionados ou pelo grande número de pessoas que tomariam contato com a obras; quer seja, gradualmente com a emergência da sociedade de comunicação de massas e a constituição do campo profissional autônomo, com a volumosa documentação fotográfica produzida das estruturas efêmeras, ou com os concursos e debates públicos para a elaboração de seus projetos.

Assim, além das questões já mencionadas da construção simbólica da cidade de São Francisco como centralidade comercial, mas também cultural, de um mundo que se descortinaria ao redor do Oceano Pacífico como fator preponderante na realização da *Golden Gate International Exposition*; parecem também exemplares nesse sentido alguns dos discursos produzidos através da exposição de Paris de 1937. Não obstante as pouquíssimas estruturas pensadas como perenes, sobretudo se levado em conta a extensão considerável da exposição e seus muitos edifícios – apenas o novo *Palais du Trocadéro* e o *Musée d'Art Moderne*, além de intervenções urbanas mais pontuais⁴ –; o planejamento e realização da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* seriam palco de intensos debates e embates no campo arquitetônico desde sua localização e intervenções na cidade que propiciaria, até o detalhamento de seus edifícios. Parece também notável que uma das intervenções mais significativas realizada tenha sido a demolição do antigo *Palais du Trocadéro* – construído para a *Exposition Universelle* de 1878 – deixando em seu lugar apenas uma grande esplanada que ofereceria novas perspectivas visuais e conferiria ainda maior destaque à *Tour Eiffel* – também legado de outra exposição universal, dessa vez de 1889. A construção desse vazio parece dialogar de forma bastante particular com a memória de Paris sede das grandes *Expositions Universelles* da transição do século XIX para o século XX, bem

.....
⁴ Embora tenha sido concluído apenas em 1938, o *Musée des Travaux Publics*, projetado por Auguste Perret teria sido também, a princípio, proposto como uma das edificações construídas para o evento, que permaneceriam após o final da exposição universal (ABRAM, 1987).

como com a imagem que se procura imprimir através da exposição não apenas à cidade mas à nação francesa de finais da década de 1930.

Se mesmo após a escolha do espaço em que seria realizada a exposição se cogita não a demolição, mas um processo de camuflagem do antigo pavilhão da exposição e 1878 com elementos externos que lhe conferissem uma imagem moderna, seria apenas em 1935 que o partido definido pelos arquitetos Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau e Léon Azéma decidiria finalmente pela demolição completa do corpo central, fazendo uso no entanto das estruturas laterais que compunham o edifício para a construção de um novo pavilhão (LEMOINE, 1987). A decisão facultaria à cidade de Paris não apenas um novo *Palais du Trocadéro* mas também a perspectiva visual propiciada pela demolição do corpo central da antiga construção com o espaço deixado agora como uma grande esplanada, bem como o redesenho de seus corpos laterais que passariam a abraçar simbolicamente as escadarias que conduziriam à ponte *d'Íena* e ao *Champ de Mars* (agora mais amplo sobretudo junto à margem do rio Sena) conferindo à Torre Eiffel, vestígio da *Exposition Universelle* de 1889 o caráter definitivo de monumento da cidade de Paris e representativo da França. Em que pese as diversas críticas da época que declaram que a torre, naquele momento quase cinquentenária, não teria a eficácia de representar, como se gostaria, a nova perspectiva de um país e uma cidade modernizados, a força dessa imagem não pode ser ignorada quer seja durante o período da exposição quer seja posteriormente: durante, quando opera simbolicamente como balança entre os pesos dos pavilhões da Alemanha e U.R.S.S. buscando reafirmar uma centralidade cultural e política da França que parece se esvaír; e depois, quando de certa maneira procura afirmar através da torre monumento o discurso simbólico de uma cidade que se constrói moderna desde o século XIX.

Também nas demais exposições estudadas aspectos tanto da criação de novos espaços ou territórios a serem ocupados quanto da construção ou recolocação de capitais simbólicos para as cidades sede são vislumbradas embora certamente com particularidades e proporções diferentes. É possível nesse sentido dizer que a Exposição do Mundo Português (1940) empreenderia a reafirmação de Lisboa como centro político, econômico e cultural do terceiro império português, colocando-se como imagem desse, mas também afirmando hierarquias – redesenhadas na própria representação dos edifícios e configuração dos espaços da exposição – como condutora da modernidade nacional e centro da cultura estado-novista de Salazar (ACCIAIROLI, 1998; THOMAZ, 2002). A escolha da localidade que abrigaria a exposição, no Bairro de Belém e mais especificamente em área entre o Mosteiro dos Jerónimos – festejado como símbolo máximo da opulência portuguesa manuelina – e às margens do Rio Tejo, dialogava com tais questões procurando colocar-se como natural dado o caráter histórico e cultural que se pretendia imprimir à exposição; mas igualmente



4.4



4.5



4.6

FIG. 4.4 Vista da *Treasure Island* com os edifícios da *Golden Gate International Exposition* ainda em construção, onde se vê as *Towers of the East*, o *Court of Flowers*, o *Court of Reflections*, o *Court of Honor* com a *Tower of the Sun* e, mais ao fundo a cidade de São Francisco. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 4.5 Vista aérea da parte frontal da *Golden Gate International Exposition* onde se evidencia tanto o cruzamento dos dois eixos monumentais, quanto a sequência de pátios que dominavam a composição espacial dessa exposição. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 4.6 Vista, ainda no período de construção, do que viria a ser a entrada monumental da *Golden Gate International Exposition*. No primeiro plano os “portais do pacífico” composto pelas *Elephant Towers* e logo atrás a *Tower of the Sun*. Note-se a escala, volume, e caráter monumental do par de torres que, como outros elementos da exposição, procurava se constituir como síntese estética das arquiteturas ao redor do Oceano Pacífico. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

relacionava-se a grandes obras e processos de reforma urbana que se buscava naquele momento empreender na cidade de Lisboa visando, entre outros aspectos, organizar a relação da capital com centralidades periféricas mais ou menos dispersas (ACCIAIOLI, 1998).

De outro modo, a *New York World's Fair* (1939-1940) representaria para a cidade de Nova York e mais especificamente para Robert Moses – engenheiro, mas acima de tudo figura política de grande destaque, apontado por muitos como em certa medida idealizador e responsável pelas feições urbanas que a cidade de Nova York assumiria entre as décadas de 1930 e 1950 e que à época ocupava o cargo de comissário do Departamento de Parques da cidade – a oportunidade para transformar a antiga e problemática área de *Flushing Meadows* no Queens, pantanosa e por muito tempo local de despejo de detritos diversos, em um parque municipal (BALLON; JACKSON, 2007). Ainda que tal objetivo só tenha se concretizado em 1967 – após a utilização da área como localidade de mais uma exposição universal em 1964 – a estratégia que previa a realização da exposição de 1939 em *Flushing Meadows* inseria-se inquestionavelmente nos planos de reforma urbana empreendidos por Moses já na década de 1930, que procuravam alterar as feições da cidade, reafirmando sua centralidade estadual e nacional e conectando e valorizando suas três regiões principais – Manhattan, Queens e Brooklin – através sobretudo da realização de obras viária e da criação de parques e espaços de recreação, fortemente apoiados e tornados possíveis pelos recursos disponibilizados pelo governo federal e seus órgãos através da política do *New Deal* (BALLON; JACKSON, 2007). Por outro lado não é possível ignorar, a participação da *New York World's Fair* (1939-1940), ainda que de forma indireta, na afirmação dessa cidade como polo cultural do mundo ocidental que já se delineava nesses anos e se afirmaria definitivamente após a Segunda Guerra Mundial⁵.

Esses aspectos indicam a necessidade em se abrir o ângulo de visão para a compreensão não apenas dos sentidos que motivaram a realização das exposições e dos embates e negociações que se deram durante o processo de projeção de seus edifícios e espaços – já abordados nos capítulos anteriores –, mas também da configuração arquitetônica e espacial que assumiram ao fim a e ao cabo a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940). Muitas das lógicas preponderantes que organizaram seus espaços e arquiteturas só podem ser plenamente compreendidos se levarmos em conta aspectos que ultrapassam seus

⁵ Ver a esse respeito, entre outros, Ockman (1997). Cabe destacar que Cohen (1995) aponta que se as marcas de um “americanismo” a dialogar com a construção política, econômica, intelectual, cultural, artística e sobretudo arquitetônica de uma europeia moderna são significativas desde finais do século XIX, seria no período entreguerras que a cidade de Nova York emergiria gradualmente como localidade central na construção desse referencial.

limites espaciais e dizem respeito à relação que estabelecem, urbanística ou simbolicamente com a cidade em que foram realizadas.

O presente capítulo procura assim debruçar-se na análise dos espaços e arquiteturas que compuseram as exposições estudadas, adotando uma aproximação gradual que parte das relações estabelecidas com a cidade em que se localizaram, para só então procurar entender suas configurações urbanísticas e finalmente aproximar-se das linguagens arquitetônicas manifestas em seus inúmeros pavilhões através de um aspecto simbólico comum – apesar das inúmeras particularidades entre exposições e em cada uma delas entre seus pavilhões –, entre os diversos que seus pavilhões deixam transparecer. Essa aproximação encontra-se ainda guiada, em cada um desses momentos de aproximação, por questões que respectivamente dizem respeito: ao que foi proposto como efêmero ou perene nas exposições abordadas e às estratégias de intervenção urbana formuladas e levadas a cabo por meio da realização desses eventos; aos diversos plano urbanístico que conformaram as exposições e os aspectos de disputas diplomática que nesses se evidenciam; e ao caráter em grande medida complementar entre o tradicional e o moderno que as linguagens arquitetônicas de seus pavilhões permitiam vislumbrar. Tais questões tornam-se evidentes nas análises da implantação, da disposição geral das edificações e áreas externas e das composições arquitetônicas manifestas em diversos dos projetos e pavilhões das exposições em questão.

A realização de uma exposição universal junto a uma cidade, pode significar o momento, quase o pretexto, de superação do patamar de pequenas realizações urbanísticas pontuais, para um exercício de análise mais ampla de algumas de suas questões urbanas contemporâneas e para se ousar a realização de planos mais extensos. Ao menos é essa a perspectiva defendida em artigo publicado na edição de junho de 1937 da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (dedicada não apenas a apresentar os principais aspectos da exposição recém inaugurada em Paris, mas a discutir a cidade e seus planos urbanísticos futuros) que procura analisar a herança que a exposição em curso poderia deixar para Paris (PINGUSSON, 1937)⁶. E essa parece

⁶ Para Pingusson: "Paris peut être considéré à la fois comme un phénomène naturel et comme une œuvre d'art [...]. Nos grands tracés d'urbanisme sont en sommeil, nos petites ambitions se bornent à des rectifications de bordures de trottoirs, les projets ménageant l'avenir sont renvoyés à plus tard, et non tant par manque de moyens que par manque d'opportunité: il faut de grandes circonstances pour susciter de grandes audaces. Les expositions internationales où l'amour propre du pays est, plus visiblement que dans la vie quotidienne, engagé aux yeux du monde, pourraient être des occasions déterminantes pour la réalisation d'un vaste plan assurant une rapide évolution de la ville vers sa forme optima, et pourraient constituer le choc qui fait cristalliser la masse des idées en attente. De telles occasions entraînent des avantages évidents: tout d'abord la nécessité d'une sorte d'examen de conscience général, ensuite la naissance d'une émulation, d'un esprit d'équipe devant l'œuvre commune à accomplir, d'une solidarité nationale devant la confrontation avec les œuvres étrangères; enfin, une exposition étant à la fois l'expression de l'activité artistique et industrielle du pays, et de ses tendances spirituelles, intellectuelles et morales, la nécessité pour cette manifestation de révéler la substance la plus riche, la plus vivante, la plus réelle dans tous les domaines considérés." (PINGUSSON, 1937, p.120)



4.7



4.8



4.9

FIG. 4.7 Vista da *Court of Pacifica*. Encabeçando o pátio, a grande escultura de Pacifica que pretendia simbolizar a síntese majestosa das culturas ao redor do Pacífico e ao seu lado o pavilhão da indústria automobilística Ford Motors. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 4.8 Vista a partir da *Court of Pacifica* em direção à *Court of Honor*, onde se vê a *Court of Seven Seas*, espaço que abrigava exposições de eletricidade e comunicação e ciências além do *Vacationland* – pavilhão dedicado ao turismo. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

FIG. 4.9 Vista da *Federal Plaza* coberta pelo público de um entre os inúmeros eventos e apresentações que tiveram como palco a *Golden Gate International Exposition*. Ao fundo as *Towers of the East*. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

de fato ser, em grande parte, uma perspectiva válida para se pensar a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), bem como a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940). É verdade que em nenhum dos casos as intervenções realizadas mudaram de forma geral o desenho da cidade que tomaram como sede em seus aspectos fundamentais, sua circulação e etc. – como inclusive o referido artigo ressalta com duras críticas⁷. No entanto, é também notável que em todas as exposições em análise foram realizadas obras de grandes proporções (demolições extensas, construção de novos territórios para ocupação ou conexão de antigos com a centralidade) que, a partir da análise sobre questões mais amplas da área urbana, procuraram propor mudanças não apenas temporárias, mas permanentes ao menos em parte das cidades sede. Todas essas exposições foram pensadas desde seus momentos iniciais a partir do que teriam de transitório e efêmero, mas também daquilo que deixariam para as cidades sede como heranças de suas realizações. Para entender tais aspectos é necessário analisar as exposições em questão para além de seus limites, procurando compreender as conexões que estabeleceram com o tecido urbano no qual se inseriram e com projetos urbanos maiores, em pauta no momento de suas realizações.

Se, como já se viu em capítulo anterior, a proposição mesmo de realização das exposições em análise esteve ligada à questões, problemas e ambições das cidades sede – manifestas pelos governos em suas múltiplas instâncias, mas também por corpos dos empresariados locais –, talvez o primeiro momento de diálogo mais intenso entre o desenho do espaço especificamente destinado à realização da exposição e a cidade na qual se instalaria, seria a escolha mesmo de sua localização. Nesse aspecto a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* se distingue desde logo das demais analisadas por ser a única para a qual não apenas se definiu um espaço não periférico, mas central na cidade de Paris, e também palco de inúmeras exposições universais previamente realizadas. Note-se no entanto que essa definição seria foco de grandes discussões e, posteriormente, também de críticas.

Uma vez que a proposta original para a realização de uma exposição em Paris no ano de 1937 – defendida pelo deputado Julien Durand já em 1929 – previa que essa fosse uma nova edição da *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes*

⁷ "En résumé, une exposition de 1937, une exposition prototype substituerait à la précarité de l'exposition traditionnelle, la permanence des constructions d'une exposition moderne, à la recherche d'effet théâtral, au besoin de parade de d'artifice, romantique d'esprit, un besoin de réalité vivante, constructive, actuelle, d'esprit classique; à la gratuité d'une féerie, l'utilité, le service socialement effectifs, à l'inconscient regard attendri vers le passé, une préparation méthodique et ordonnée de l'avenir. Il ne semble pas que l'Exposition qui va ouvrir ses portes réponde à ces secondes caractéristiques et soit autre chose que le dernier exemplaire de la longue suite des expositions universelles qui pendant un siècle ont amené périodiquement une heureuse fièvre dans la vie nationale. De cette agitation, de ces enthousiasmes, de ces espoirs, que restera-t-il après le dernier coup de balai sur le dernier gravois? Car de cette ville, hâtivement construite et si tôt rasée, Paris doit en définitive recueillir l'héritage..." (PINGUSSON, 1937, p.120)

(Paris, 1925) ela antecipava também que a nova exposição deveria ocupar o mesmo espaço de sua antecessora, marcado por dois eixos: do *Grand Palais à Place de l'Hotel des Invalides*, e, acompanhando as margens do Rio Sena, da *Place da la Concorde à altura do Champs-Élysées*⁸. No entanto, já em junho de 1930, a questão da localização da futura exposição era debatida junto ao parlamento (UDOVICKI-SELB, 1987, p.44 et seq.; LABBE, 1938a, p.42-43), dividindo opiniões sobre o interesse em realizá-la no centro de Paris e as vantagens da adoção de um terreno mais periférico – sobretudo porque estava em curso nesses mesmo momento a elaboração do *Projet d'Aménagement de la Région Parisienne* por Henri Prost, Pierre Remaury et Jean Royer e um concurso para melhoramentos junto à *Voie Triomphale* (eixo histórico que vai do *Palais du Louvre* à região de *La Defense*). Nesse contexto, o *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne*, formado em 1931, fomentaria os debates nesse sentido junto ao meio especializado principalmente com a abertura, na primavera de 1932 e com apoio governamental, de um concurso de anteprojetos para a exposição de 1937 cujo objetivo seria justamente o confronto de ideias e propostas (UDOVICKI-SELB, 1987, p.45).

O programa lançado pelo *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne* esclarecia tratar-se de um concurso de ideias – sobretudo porque nesse momento o poder público ainda não havia decidido com precisão o caráter e o objeto da exposição, bem como os meios financeiros e materiais para sua realização (LE CONCOURS..., 1932, p.145) – e que as propostas deveriam concentrar-se nas questões concernentes à definição da localização da futura exposição, seus acessos e conexão com o entorno, sem deixar de abordar, ainda que em linhas gerais, a implantação e a arquitetura de seus principais pavilhões⁹. O programa do concurso procurava ainda atribuir caracteres distintos às instalações destinadas à exposição – provisórias e definitivas¹⁰ –, estabelecendo critérios diferentes para a seleção dos locais a abrigarem esses espaços: para os espaços provisórios deveriam ser sistematicamente rejeitados todos aqueles que por sua natureza ou condições de acesso seriam e permaneceriam “feios e desagradáveis”; enquanto para os espaços permanentes deveriam ser

8 Em seu relatório de proposição para a realização de uma nova exposição com caráter similar ao da anteriormente realizada em 1925 Julien Durand afirmava que: “Pour le succès d'une exposition de ce genre, il est essentiel que son emplacement soit bien choisi, très facilement accessible, tel que celui qui avait été attribué à l'exposition de 1925; il y a donc le plus grand intérêt à disposer du même emplacement.” (apud LABBE, 1938a, p.42)

9 O programa apontava especificamente que “ils devront constituer un ensemble répondant à toutes les nécessités de la circulation, de l'esthétique et de l'hygiène” (apud LE CONCOURS..., 1932, p.145)

10 UDOVICKI-SELB atribui a origem dessa preocupação sobretudo às críticas sofridas pela exposição de 1925, a exemplo do comentário tecida por Alfred Agache: “La grosse faut que l'on a commise envers l'urbanisme de fut d'installer, en plein centre de Paris, une manifestation de cette importance qui, au lieu de servir à l'embellissement et à l'aménagement futur de notre capitale, par ce qui aurait pu subsister d'elle (palais, voies de communication, jardins, etc.), ne laissera que cendre et poussière.” (apud UDOVICKI-SELB, 1987, p.45-46)

consideradas questões reais e úteis que dialogassem com planos ou necessidades das municipalidades envolvidas (LE CONCOURS..., 1932, p.145)¹¹.

Setenta e oito projetos seriam encaminhados inicialmente para a análise e elaboração de relatório por uma comissão preparatória – sob a coordenação de Louis Bonnier, Inspecteur général honoraire des services d'architecture et d'esthétique de la Ville de Paris – para que então um júri pudesse finalmente atribuir os prêmios. Em seu relatório – publicado na revista *Urbanisme* de agosto de 1932 –, a comissão preparatória procuraria não apenas identificar os pontos comuns entre os diversos projetos e as regiões mais frequentemente indicadas para a instalação da exposição, mas também analisar os prós e contras de cada uma das localidades.

Especificamente sobre a região central de Paris a comissão advogaria que as margens, tendo o Rio Sena como eixo, poderiam ser mais uma vez considerados para manifestações artísticas relativas à realização da exposição, excluindo-se, no entanto a *Esplanade des Invalides*, o *Champ-de-Mars* e o *Trocadero*. Embora esses espaços tenham sido, segundo o relatório, apresentados com grande frequência e em soluções diversas como possíveis localidades para a exposição entre os projetos do concurso, a comissão argumentaria que esses seriam cenários por demais conhecidos e carregados de memórias e simbolismos para abrigarem uma exposição que se pretendia tão representativa quanto possível das artes contemporâneas em 1937. Ainda sobre o *Trocadero* a comissão mencionava que embora diversos projetos tivessem proposto a substituição do antigo palácio ali existente – projetado por Gabriel Davidoud e Jules Bourdais para a *Exposition Universelle* de Paris de 1878 – por uma nova construção, não lhes parecia desejável tal demolição nem tão pouco a destruição de seus jardins com a instalação de construções temporárias. No entanto, dois terrenos próximos, localizados às margens do Rio Sena em lados opostos e naquele momento desocupados de suas antigas funções, receberiam a recomendação de uso para a exposição sob a justificativa de que novas ocupações poderiam resultar em “verdadeiras obras de embelezamento” para a cidade com a instalação de novos edifícios de caráter definitivo: o terreno do *Garde-Mueble* e o da *Manutention Militaire* – para o qual haviam sido inclusive feitas propostas de instalação de um *Musée d'Art*

.....
11 No que diz respeito a essa distinção, Udovicki-Selb (1987) aponta certa ambiguidade presente nas prerrogativas sugeridas pelo *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne* no programa do concurso que, ao mesmo tempo destacavam a importância em se considerar as áreas periféricas da cidade com vistas à intervenções que embora realizadas para a exposição pudessem proporcionar melhoras urbanas permanentes; mas também insinuava que talvez tais espaços não devessem operar como a corpo principal da exposição ao afirmar que: “Une Belle exposition doit être pour la plus grande part une vaste confrontation publique des recherches et des propositions des artistes de tous les pays pour une meilleure et plus complète adaptation de l'Art – encore trop influencé par les formules du passé – aux besoins spirituels et matériels de la vie moderne. Cette confrontation peut être obtenue par la concentration artificielle dans un espace et dans un temps restreints des types les plus caractéristiques de nos recherches. C'est justement cette précarité d'une partie de l'exposition qui permettra ses audaces, sa fantaisie. (...) Il faut que l'exposition disparaisse pour que son esprit paraisse, qu'une leçon s'en dégage e qu'elle seule subsiste.” (Programme pour le concours d'idées pour le emplacement de l'Exposition de 1937 *apud* UDOVICKI-SELB, 1987, p.46)



4.10



4.11



4.12



4.13

FIG. 4.10 Vista aérea da região de Paris escolhida para receber a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, antes do início das obras. Fonte: LABBE, 1938b, pr.I.

FIG. 4.11. e 4.12. A *Colline de Chaillot* em 1935 e 1937 onde se vê o antigo *Palais du Trocadéro* – projetado por Gabriel Davidou e Jules Bourdais para a *Exposition Universelle de 1878* – e o novo – obra de Jacques Carlu, Louis H. Boileau e Léon Azéma – junto a diversos dos pavilhões internacionais da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Fonte: LABBE, 1938b, pr.XXXVI.

FIG. 4.13 Vista da nova esplanada do *Trocadéro*, a partir do *Monument à la Paix*, que evidencia o destaque conferido à *Tour Eiffel* na nova concepção da *Colline de Chaillot*. Fonte: LABBE, 1938b, pr.XXXVIII.

Décoratif entre os projetos do concurso (LE CONCOURS..., 1932, p.148 et seq.). A comissão apontaria ainda que o alargamento de algumas das pontes centrais de Paris poderia ser um melhoramento urbano bem-vindo.

Entre as diversas regiões periféricas apontadas nos projetos como possíveis localidades para a exposição a comissão preparatória de avaliação dos concurso recomendaria cinco como especialmente desejáveis não apenas por oferecerem benefícios e facilidades para a instalação da exposição, mas também porque sua utilização acarretaria obras de urbanização que poderiam resultar benefícios para o desenvolvimento posterior da cidade, em alguns casos inclusive em conformidade ou complementação a outros planos urbanos em curso como o da *Voie Triomphale* ou o *Projet d'Aménagement de la Région Parisienne*: os terrenos junto a *Issy-les Molineaux*, o *Bois de Boulogne* e suas imediações¹², o *Mont Valérien*, *Nanterre* e o *Parc de Sceaux*.

Em meio a tantas variáveis e incertezas concernentes tanto à localização da exposição quanto a seu programa definitivo e forma de financiamento, o júri, reunido entre os dias 29 e 30 de julho de 1932 sob a presidência de Paul Léon – *Directeur de Beaux-Arts* e figura central na organização da exposição de 1925 – atribuiria o primeiro prêmio a quatro projetos (Leconte, Metz et Lambert; Beaudoin et Lods; Masson-Détourbet, Varenne et Tambute; Gélis et Millet), o segundo prêmio também a quatro projetos (Arfvidson et Gravereaux; Joachim Richard, Camelot, Duflos, Herbe, Jean Richard; Patout, Simon, Chaume, Marmey, de Jaegher; Viret et Marmorat), bem como sete menções (LE CONCOURS..., 1932, p.145). Se entre os projetos premiados é possível notar certas constâncias no que diz respeito sobretudo aos critérios que orientaram a escolha do sítio – conexões com o centro de Paris e fácil acesso através dos sistemas de transporte já existente, atributos estéticos da paisagem local e possibilidade de realização de melhoras urbanas permanentes para a cidade¹³ – e no desenho resultante do arranjo dos edifícios – que de forma geral primavam pela composição de um cenário monumental e fechado, estruturado por eixos e visuais¹⁴ –; é importante

.....
12 Note-se que, segundo o relatório, as diversas propostas encaminhadas que tomaram o *Bois de Bologne* e suas imediações como espaço central para a realização da exposição de 1937 tomaram inspiração do recente ocupação do *Bois de Vincennes* pela *Exposition Coloniale* de 1931 (LE CONCOURS..., 1932, p.152)

13 Exemplo desse aspecto pode ser encontrado em texto que acompanha um dos projetos apresentados: “Situer l'exposition d'art moderne 1937 aussi près que possible du centre élégant de Paris et dans un très beau cadre. Faire que cette exposition ne soit pas un encombrement pour la circulation toujours croissante de la capitale. Y accéder très facilement en s'assurant qu'elle sera abondamment desservie par de multiples moyens de transport existant déjà en grande partie. Aménager d'une façon complète et durable un site, créer une vaste composition de parcs et de jardins susceptible de présenter d'abord l'exposition d'art moderne 1937 et servir par la suite à l'organisation d'autres manifestations artistiques. Enfin, se maintenir dans une limite raisonnable de travaux et de dépenses, rechercher une exécution facilement réalisable, se contenir dans des dimensions humaines et donner à cette exposition la haute tenue qu'elle doit atteindre...” (Projet de M.M. Leconte, Metz et Lambert *apud* L'URBANISME..., 1932, p.79).

14 Esse aspecto encontra-se justificado em um dos projetos da seguinte forma: “L'expérience des dernières expositions tant en France qu'à l'étranger et le caractère incertain de nos recherches conduisent à un plan d'ensemble clair et discipliné, donc basé sur les groupements et non la dissémination.” (Projet de M.M. Beaudoin et Lods *apud* L'URBANISME..., 1932, p.83)

também destacar que pesos distintos recaíram sobre tais aspectos, resultando em maneiras igualmente distintas de abordar o problema da localização e da composição espacial do recinto expositivo.

Tal questão evidencia-se de maneira notável em duas das justificativas que acompanharam projetos premiados com o primeiro lugar, publicados na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* de dezembro de 1932. Em um extremo a perspectiva de composição formal de um espaço íntegro e em certa medida isolado, um cenário – inclusive no que tange seu aspecto obrigatoriamente artificial porque exemplar – que pudesse operar como amostra pedagógica, educar o visitante sobre as escolhas e tendências da arte na contemporaneidade e sobre suas expectativas para o futuro¹⁵. No outro extremo a inserção orgânica na cidade existente e futura (porque pensada como organismo em crescimento constante) e em seus planos urbanísticos em curso; a adaptação dos novos edifícios, do programa da exposição e, em última análise, do papel da arte mesmo às necessidades e à realidade cotidiana da metrópole moderna; a exposição idealizada como pretexto para repensar questões e problemas práticos maiores da cidade sede¹⁶. Entre esses dois extremos – formas distintas de entender de que maneira a inserção de uma exposição desse porte poderia ser pensada não mais na “cidade luz”, a Paris do século XIX, mas em uma metrópole já moderna, ou que assim se pretendia – e os desdobramentos de tais concepções na escolha e desenho

15 “L'idée générale de cette exposition part de ce principe : chercher l'art et le faire aimer, chercher la beauté et la faire élire. Montrer l'art dans toutes ses expressions, dans toutes ses branches, sous toutes ses formes, le présenter tel qu'il est aujourd'hui, le pressentir tel qu'il pourra être demain. Dans cette pensée – bien qu'une place spéciale soit réservée aux étrangers pour qu'ils aient, chacun, ce qui est normal, leur pavillon personnel – il nous a paru utile de grouper néanmoins, à chaque manifestation d'un art déterminé, tous les éléments aussi bien étrangers que français qui le peuvent constituer, de manière à ce qu'une vue d'ensemble soit immédiatement saisie et à ce que ressorte une documentation aussi complète que possible. Nous avons tenu également à donner, pour la visite de cette exposition, une sorte de gradation artistique, une ordonnance dans tous les éléments qui la constituent, ceci afin que le visiteur avisé trouve tout de suite la partie spéciale qui l'intéresse entièrement groupée et pour que le simple promeneur tire, sans s'en douter même, une sorte de leçon de sa promenade.” (Projet de M.M. Masson-Détourbet, Varenne et Tambute *apud* L'URBANISME..., 1932, p.78)

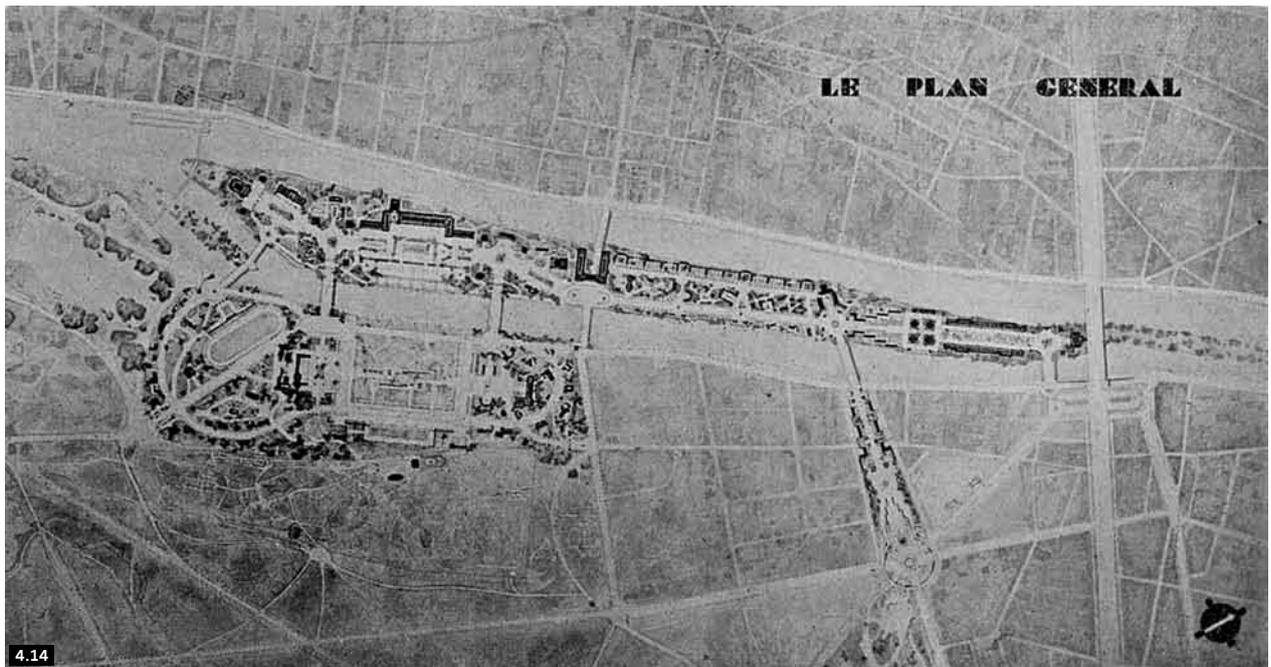
16 “Restituer à l'art la place qu'il doit occuper dans la production des grandes époques (détruire la notion de l'œuvre d'art, donc inutile), lui redonner le sens d'une harmonie générale sur l'heureuse adaptation de chaque élément constituant le cadre de notre vie. Elargir au maximum le cadre des programmes. Il ne suffit pas de convier des centaines de milliers de visiteurs à défilier dans une enceinte, devant un morne échantillonnage de productions arrachées à leur destination, mais plutôt de composer des séries d'émotions dans l'espace et dans le temps; faire vivre le spectateur dans le spectacle. C'est Paris tout entier qui doit recevoir. Faire participer la vie de la ville, ses richesses, ses charmes, à la composition d'intérêts successifs et variés. L'exposition, proprement dite, l'enceinte qui doit recevoir toutes les conceptions françaises ou étrangères, les édifices de réunions ou de fêtes, ne doit être que le prétexte, le motif épinglé sur le fond de cet immense composition. C'est tout un ensemble de programmes qu'il faudrait faire aboutir au printemps 1937. (...) L'objet du présent concours étant plus spécialement le choix d'un emplacement, pour l'enceinte de l'exposition (les autres ensembles de manifestations se déroulant pour la plupart dans le cadre de la ville actuelle), il convient de lier étroitement cette recherche avec l'étude du développement urbain lui-même, source d'agrément et d'intérêts durables. (...) Tout ce cycle d'efforts coordonnés doit avoir de telles répercussions sur l'activité générale du pays qu'il convient d'aborder l'étude du problème sous un angle très large. Avant d'envisager l'exposition en elle-même, il convient de la situer dans le cadre urbain, car si le développement actuel de la ville a une influence déterminante sur le choix d'un emplacement, réciproquement, l'exposition laissera son empreinte sur la cité à venir. Il faut donc profiter de l'exposition, des travaux importants que la création de ses voies d'accès vont exiger, pour les organiser dans le cadre du réseau circulatoire futur, les construire d'une façon définitive pour permettre de les conserver.” (Projet de M.M. Beaudoin et Lods *apud* L'URBANISME..., 1932, p.80-82)

do espaço, oscilariam quase todos os projetos concebidos para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* durante o concurso ou posteriormente.

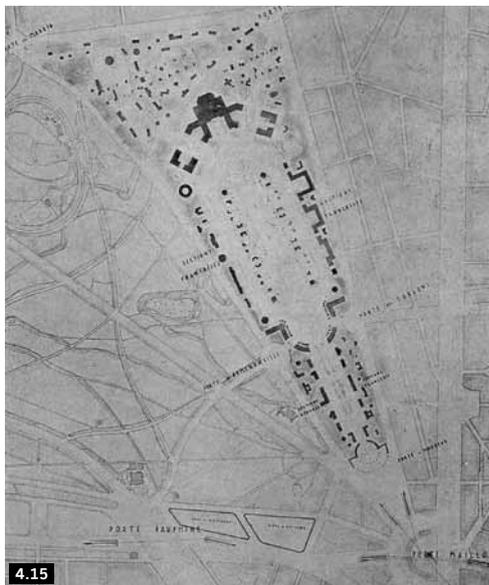
Ainda com relação ao concurso de ideias promovido pelo *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne* em 1932, mesmo que sem qualquer premiação, é importante destacar também o projeto apresentado por Le Corbusier, sobretudo por evidenciar, no âmbito da escolha do local da exposição e sua conseqüente conexão com o desenho e desenvolvimento da cidade, uma faceta dos embates apresentados e discutidos no capítulo anterior. O projeto que Le Corbusier inscreveria no concurso propunha antes de mais nada a mudança do título e objeto mesmo ao qual a exposição estaria dedicada, passando a se chamar *Exposition Internationale de l'Habitation* – o que seu propositor defendia como apenas uma mudança aparente de enfoque, uma vez que a questão da habitação permitiria a discussão, a partir de um aspecto candente da cultura contemporânea, de todos os principais aspectos do modernismo, corretamente compreendido (UDOVICKI-SELB, 1987, p.46)¹⁷. Essas e outras justificativas para seu projeto fariam parte de um pequeno folheto montado pelo autor sob o título *Brochure 37* que seria encaminhado junto aos desenhos do projeto inscrito no concurso de 1932, mas também acompanharia os cinco outros projetos para a exposição que Le Corbusier elaboraria e enviaria a diversos órgãos e autoridades envolvidas na organização do evento até outubro de 1936 (UDOVICKI-SELB, 1995, p.189).

O projeto elaborado por Le Corbusier para o concurso escolhia a região de *Vincennes* como espaço ideal para a instalação de uma exposição que deveria, em última análise, servir como pretexto para o início de um amplo processo de remodelação urbana da cidade de Paris, ao receber o primeiro núcleo ou unidade de vizinhança do modelo urbanístico concebido pelo arquiteto apenas alguns anos antes, denominado *Ville Radieuse*. Tratava-se da proposição de um núcleo urbano extremamente adensado, composto por edifícios lâmina, com fachadas envidraçadas, sobre pilotis e de no máximo cinquenta metro de altura, onde o solo seria dedicado à implantação de parques contínuos e à circulação de pedestres absolutamente separados do tráfego de veículos motorizados, os primeiros andares reservados para instalação de serviços e

¹⁷ “La manifestation portera sur les éléments mêmes de la vie contemporaine: le logis; l'équipement du logis; le mobilier du logis; la respiration dans le logis; la lumière dans le logis; le silence dans le logis; l'intervention d'une nouvelle économie domestique par l'étude de certains services communs; la récupération des forces physiques et nerveuses; l'élevage de l'enfant; la vie préscolaire, l'école; la préparation des lieux nécessaires à la réalisation d'une journée solaire harmonieuse (24 heures) sur la base de 5, 6 ou 8 heures de travail et sur celle de loisirs (qui seront des occupations) apportant l'équilibre physique et mental. Le Plan fait appel: aux architectes qui, dans cette affaire, voueront toutes leurs capacités inventives au cas seul et unique du logis (l'intérieur – but même de la construction des maisons et des villes; aux créateurs de meubles; aux inventeurs de tous objets destinés à l'équipement domestique; à tous ceux qui pensent pourvoir fournir des solutions opportunes aux problèmes nouveaux de la vie des hommes de l'époque présente; à tous les artistes, poètes, imaginateurs qui, aux besoins matériels assouvis, apportent le complément miraculeux de la pensée – esprit de création, émotion, intimité de la conscience.” (Projet de M. Le Corbusier *apud* L'URBANISME..., 1932, p.89)



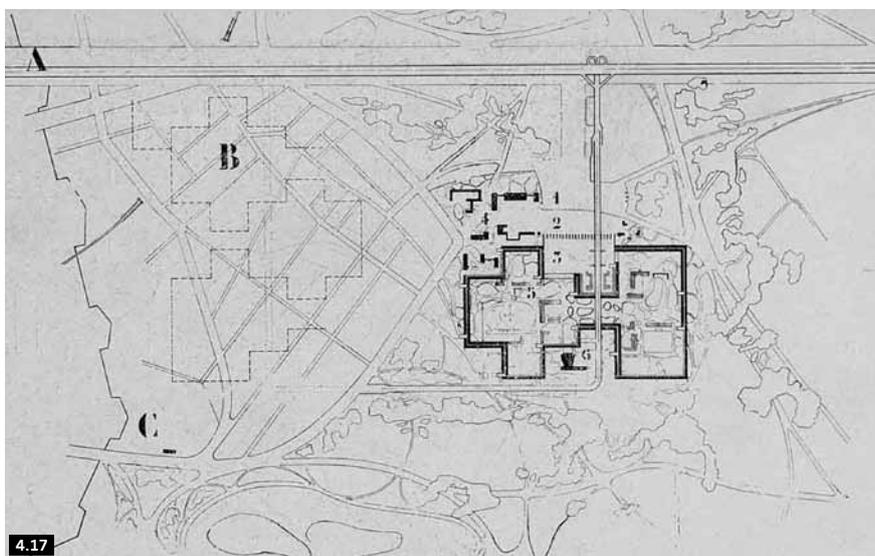
4.14



4.15



4.16



4.17

FIG. 4.14. Projeto de autoria de Masson-Détourbet, Varenne et Tambute ganhador do primeiro prêmio junto ao concurso para projeto e definição da localização da exposição parisiense de 1937 realizado já em princípios daquela década por iniciativa do *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne*. Os terrenos escolhidos nesse caso estariam localizados em região periférica, próximos à Île de Puteaux. Fonte: L'URBANISME..., 1932, p.78

FIG. 4.15. Projeto de autoria de Leconte, Metz et Lambert igualmente ganhador do primeiro prêmio junto ao concurso para projeto e definição da localização da exposição parisiense de 1937 realizado já em princípios daquela década por iniciativa do *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne*. Nesse caso os terrenos escolhidos estavam situados em área central, procurando tirar proveito dessa prerrogativa. Fonte: L'URBANISME..., 1932, p.79

FIG. 4.16. Projeto de autoria de Beaudoin et Lods também ganhador do primeiro prêmio junto ao concurso para projeto e definição da localização da exposição parisiense de 1937 realizado já em princípios daquela década por iniciativa do *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne*. O projeto adotaria a prerrogativa de composição de um espaço fechado, estruturado por eixos e visuais, nas palavras dos autores "claro e disciplinado". Fonte: L'URBANISME..., 1932, p.81

FIG. 4.17. Projeto submetido por Le Corbusier ao concurso de ideias promovido pelo *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne* em 1932. O projeto adotaria como espaço uma região periférica da cidade – Vincennes – e proporia em realidade a concretização da proposta urbanística da *Ville Radieuse*, elaborado por Le Corbusier alguns anos antes. Fonte: L'URBANISME..., 1932, p.89

espaços comuns, os demais andares ocupados por apartamentos de tamanhos variados e finalmente os tetos jardins compondo fitas descontínuas de praias urbanas (Projet de M. Le Corbusier *apud* L'URBANISME..., 1932, p.90-91). Embora admitindo a necessidade e pertinência da presença, em uma exposição desse porte, de edifícios e projetos de “personalidades internacionais” que pudessem exprimir soluções arquitetônicas inovadoras, Le Corbusier às restringiria ao que denominaria como parte complementar da exposição, dividida em duas categorias: os edifícios de apoio ao núcleo urbano concebido – creches, escolas, clubes, piscinas etc. – e portanto também edifícios permanentes; e as construções de apoio sobretudo à realização da exposição – restaurantes, terminais de transporte, teatros, cinemas – que poderiam ter caráter permanente ou não (Projet de M. Le Corbusier *apud* L'URBANISME..., 1932, p.91).

Nem o projeto proposto por Le Corbusier, nem os demais elaborados para o concurso teriam continuidade, ao menos não integralmente. O *Comité d'Etude de l'Exposition Internationale d'Art Moderne* se dissolveria logo após a conclusão do concurso de ideias, e a discussão e elaboração de planos para a exposição que deveria se realizar em 1937 havia apenas se iniciado. Novas propostas, debates e publicações se avolumariam nos meses seguintes inclusive como forma de pressão do meio artístico – entendido de maneira ampla – ao poder público que parecia até aquele momento não haver tomado nenhuma medida prática no sentido da organização da exposição (UDOVICKI-SELB, 1987, p.50).

Seria então no início de 1933 que mudanças no cenário político francês trariam também mudanças nos preparativos para a exposição prevista para 1937: ao assumir o posto de Presidente do Conselho, e portanto o controle do governo federal em 31 de Janeiro de 1931, Édouard Daladier entregaria a organização da exposição aos cuidados de seu Ministro do Comércio e da Indústria recém empossado, Louis Serre. Apenas meses depois, a exposição ganharia contornos um pouco mais concretos. Em sua edição de 8 de abril de 1933 a revista *L'illustration* publicaria um artigo afirmando a clara inclinação do então comissários geral – Aimé Berthod – por uma localização central para a exposição¹⁸; o crescimento da mesma opinião junto à assembleia municipal frente a projetos que previam a localização da exposição às margens do rio Sena – entre as pontes *Alexandre III* e *d'Iéna* – e à disponibilidade dos Ministérios da

¹⁸ No relatório oficial da exposição tal inclinação seria justificada da seguinte forma: “Dans une lettre au Commissaire général du 7 février 1933, les commerçants et industries des principales artères de Paris ont demandé que l'Exposition se tînt au centre de Paris. [...] Après avoir confronté les différents projets, le Commissaire général estima que l'Exposition de 1937 trouverait le cadre et les espaces que lui étaient nécessaires sur les quais de la Seine et plus précisément aux abords du Pont de l'Alma, ce qui permettrait de remplacer par des monuments publics nouveaux, la manutention militaire du quai de Tokyo et le garde-meubles du quai d'Orsay. Que devaient être ces palais? Le Commissaire général avait indiqué que ses préférences personnelles consisteraient à construire à la place de la manutention militaire un Palais des Arts Modernes, pour remplacer le Musée du Luxembourg, si insuffisant, et de l'autre côté de la Seine, à la place du garde-meubles, un Ministère des Finances adapté aux besoins d'une telle administration, ce qui permettrait de rendre à l'art le Louvre tout entier.” (LABBE, 1938a, p.42-43)

Guerra e da Instrução Pública de cederem seus terrenos desocupados – do *Garde-Mueble* e da *Manutention Militaire* –; bem como apresentando uma série de projetos preliminares para a exposição que tomavam esse região como espaço central – incluindo um projeto de Charles Letrosne e Jacques Greber, que seriam depois nomeados arquitetos chefe da exposição, com a proposta de realização de uma decoração provisória que esconderia e simplificaria as feições do antigo *Palais du Trocadéro* (UDOVIKICKI-SELB, 1987, p.51). No dia 14 de abril de 1933 o Conselho Municipal de Paris aprovaria, por grande maioria, a proposta de que a exposição de 1937 fosse realizada nas margens do Sena, englobando os terrenos sem utilização junto ao *Trocadéro*.

Essa resolução sofreria diversas críticas sobretudo concernentes à discussão sobre sua realização no centro da cidade. Também como parte dessas críticas teria início um movimento reivindicando que a organização da exposição estivesse sob a tutela do Ministério da Educação Nacional e, mais particularmente, sob a direção do *Services de Beaux-Arts*. Anatole de Monzie – *Ministre de l'Éducation Nationale* entre 3 de junho de 1932 e 29 de janeiro de 1934, e Émile Bollaert – *Directeur Général des Beaux-Arts* – não se fariam de rogados: formariam um conselho para propor um plano que realiza-se mudanças no projeto concebido por Letrosne e Greber de maneira a englobar toda a cidade de Paris (UDOVIKICKI-SELB, 1987, p.50-52). O plano dessa comissão, que seria formalmente apresentado já no outono de 1933, contaria com a figura chave, membro do conselho e grande propositor do novo projeto, o arquiteto Auguste Perret. O projeto proposto por Perret tinha como mote, em suas palavras, a concepção de um “*Champs-Élysées de la Rive Gauche*” através da criação de um grande e monumental eixo que cortaria toda região central de Paris ligando a *Porte Dauphine* à *Porte d'Italie* – passando pelo *Jardins du Trocadero*, *Tour Eiffel* e *Champs de Mars*. Eram também previstas a realização de grandes obras incluindo o alargamento da *Pont d'Iéna* e criação de passagens em desnível que facilitariam a circulação pelo espaço expositivo; demolições, entre outros, do *Palais du Trocadéro* e do edifício da *École Militaire*; e a construção de edifícios tanto no espaço destinado à exposição quanto em outros pontos do eixo monumental que significariam, do ponto de vista de seus defensores, obras urbanísticas relevantes para o embelezamento e circulação na cidade de Paris¹⁹.

.....
 19 “Oui, je dérase le Trocadéro, ce pauvre vestige de l'Exposition de 1878. Oui, je supprime les casernes de l'Ecole Militaire qui entravent la belle façade de Gabriel. Et voici par quoi je les remplace: le Trocadéro devient un palais où sont centralisés de nombreux musées, égaillés un peu partout dans Paris. [...] Au point de vue de l'architecture le plan comprendrait au centre une colonnade, qui permettrait d'avoir un large vue sur les Jardins. Les colonnes hautes de 23 mètres supporteraient un fronton épais de 7 mètres, qui contiendrait des salles éclairées par le haut. Deux édifices flanqueraient chaque côté de de portique long de 190 mètres e large de 30. Deux grandes cours carrées serviraient aux expositions des œuvres statuares importantes. Des jardins devant jusqu'à la Seine, qu'un double pont d'Iéna enjamberait, des jardins jusqu'au Champ de Mars où pas un arbre ne serait touché, où des palais seraient construits en épargnant les quinconces.” (PERRET *apud* UDOVIKICKI-SELB, 1987, p.51-52)

A apresentação pública oficial e defesa enfática do plano de Auguste Perret por parte do ministro Anatole de Monzie sob o argumento de que 1937 poderia significar o “renascimento da arquitetura francesa” – com relação à sua grandiosidade, mas também por oferecer trabalho para os inúmeros profissionais desempregados – (UDOVIK-SELB, 1987, p.52) receberia o imediato apoio de grande parte dos campos artísticos. Configurar-se-ia no entanto um impasse, uma vez que a municipalidade de Paris seguiria defendendo a manutenção do *Palais du Trocadéro* e o projeto desenvolvido por Charles Letrosne e Jacques Greber (LABBE, 1938a, p.43; UDOVIK-SELB, 1987, p.52). O impasse se resolveria de maneira inesperada: com as mudanças já vistas, ocorridas no seio do governo francês no início de 1934, não apenas os dois projetos seriam suspensos, mas a própria realização da exposição cancelada com o fechamento do escritório que abrigava o comissariado geral (LABBE, 1938a, p.44).

As manifestações de repúdio ao cancelamento seriam enormes e tocado pelas enfáticas defesas de grupos que continuariam se organizando para viabilizar a realização da exposição em 1937 (UDOVIK-SELB, 1987), bem como pelo argumento de que o evento poderia significar uma diminuição considerável, ainda que temporária, dos índices de desemprego na região parisiense, o governo federal assinaria acordo com o poder municipal em 15 de maio de 1934 com vistas à retomada da organização e realização da exposição em 1937. Ainda que parabenizando as inúmeras iniciativas e estudos elaborados até aquele momento com relação ao local de implantação da exposição, a convenção firmada entre os poderes federal e municipal em maio de 1934 afirmava a necessidade de uma simplificação dos planos iniciais para a realização da exposição – sobretudo do ponto de vista dos custos –; prevalecendo portanto a localização parisiense tradicionalmente destinada às exposições: as margens do rio Sena e o eixo do *Trocadéro* ao *Champs de Mars*²⁰.

Tal documento definiria ainda algumas outras prerrogativas de grande importância com relação à localização e às obras a serem realizadas. No antigo terreno do Ministério da Guerra seria construído um edifício que, após a exposição seria destinado a abrigar dois museus de arte, recebendo as coleções que até aquele momento estavam na *Orangerie du Luxembourg* e no *Petit Palais*. Também a título definitivo, na margem esquerda do rio, seriam feitas algumas demolições que garantiriam a recuperação de espaços livres que após um novo plano de arborização deveriam dar continuidade aos jardins do *Champ de Mars*. A ponte *d’Iéna* (de 15 para

20 L’Exposition s’étendrait du Pont de l’Alma au viaduc de Passy, sur une superficie de 27 hectares, en utilisant: Sur la rive droite, les terrains de la manutention militaire, la partie centrale du Trocadéro, avec les jardins situés entre l’édifice et la rue Ferdinand-de-Roumanie; sur la rive gauche, les terrains occupés par le mobilier national, une fraction du Champ-de-Mars située à proximité de la Tour Eiffel; trois hectares environs pris sur la gare au charbon du Champ-de-Mars, ainsi que les quais, les berges et les ports de la Seine sur chaque rive, dans tout le périmètre de l’Exposition, étant entendu que sur chaque quai e sur les ponts, sauf celui d’Iéna, la circulation ininterrompue des véhicules et des piétons devrait être maintenue (convention intervenue de 15 de mai de 1934 entre l’État e la Ville de Paris *apud* LABBE, 1938a, p. 48)

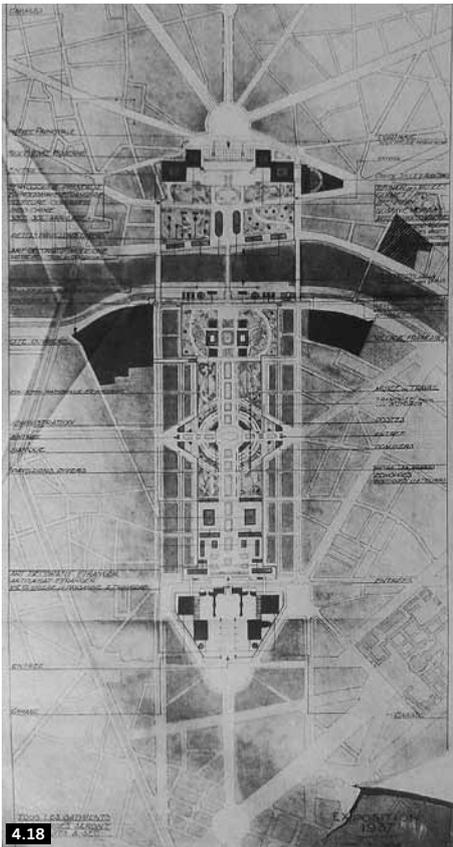
30 metros) seria duplicada e uma passagem subterrânea construída para ligar a *quai de Tokyo à quai de Passy* (hoje *Avenue de New York*). A exposição contaria ainda com duas áreas anexas: o *Annexe de Sceaux* (11 hectares), área ao sul da cidade que seria urbanizada para receber uma exposição de paisagismo; e o *Annexe Kellermann* (3,5 hectares) que abrigaria demonstrações práticas de novos materiais e técnicas construtivas (convention intervenue de 15 de mai de 1934 entre l'État e la Ville de Paris *apud* LABBE, 1938a, p. 48-50).

A convenção firmada entre a o governo federal e a municipalidade de Paris passaria ainda por discussões na câmara dos deputados e no senado até transformar-se em lei em 6 de julho de 1934. Estaria assim fixada a localização que receberia a exposição de 1937 em Paris, ainda que seus limites tenham passado por sucessivas expansões e sutis alterações sobretudo em função do crescente interesse de expositores e nações em se fazerem presentes²¹. Ao longo desse período, com o avanço dos trabalhos e publicação dos planos elaborados pelo *Service d'architecture et des promenades de l'exposition*, não faltariam críticas quanto à pertinência da representação de uma Paris moderna ou modernizada frente ao cenário escolhido. Tais crítica frequentemente destacariam – ainda que nem sempre de forma positiva – o papel simbólico e representativo que a torre *Eiffel* assumiria no contexto da exposição, bem como relembrariam o plano Perret, se não em sua totalidade, ao menos no que concernia a construção de uma perspectiva visual monumental.

Seria ainda realizado mais um entre os diversos concursos públicos que guiaram as discussões e decisões de questões da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* para a definição específica das novas feições do *Palais du Trocadéro*²². Mas, se o concurso propunha inicialmente que o antigo pavilhão de Davidou e Bordais fosse “camuflado” recebendo decoração temporária que lhe conferisse novas feições sem implicar em obras longas e custosas de demolição, algumas semanas depois do resultado que premiaria a equipe composta por Jacques Carlu, Louis H Boileau e Léon Azéma, o Comissariado da exposição enfim decidiria pela demolição do edifício. Talvez tenha pesado nesse sentido as duras críticas que a proposta de “camuflagem” sofreu por parte tanto de profissionais da área quanto da opinião pública em geral, talvez o ponto decisivo de inflexão tenha sido a enfática

.....
21 Em julho de 1935 a área destinada à exposição se estenderia pelas margens do rio Sena alcançando a região da *Esplanade des Invalides*, bem como ocupando parte do *Champs de Mars* e a *Ile des Cygnes*; em julho de 1936 seriam aumentadas as extensões já previstas junto ao *Trocadéro*, às margens do rio Sena, e junto ao *Grand e Petit Palais*, bem como adicionada o *Cour de la Reine* até a *Place de la Concorde*; e finalmente, já às vésperas da inauguração da exposição, seria anexado ainda o restante do *Champ de Mars* e criado o *Annexe Porte Maillot* (9 hectares), em substituição ao *Annexe de Sceaux* (LABBE, 1938a, p.57 et seq.)

22 O concurso de projetos para a nova aparência do *Palais du Trocadéro* durante a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* faria parte de um conjunto de doze concursos, todos concernentes a obras e intervenções na cidade para a exposição, lançados em dezembro de 1934 e que incluíam também projetos para pavilhões estrangeiros, o centro de artes aplicadas, o grupo de pavilhões de transporte e turismo e a *Fêtes d'eau et de lumière* que se realizaria no rio Sena.



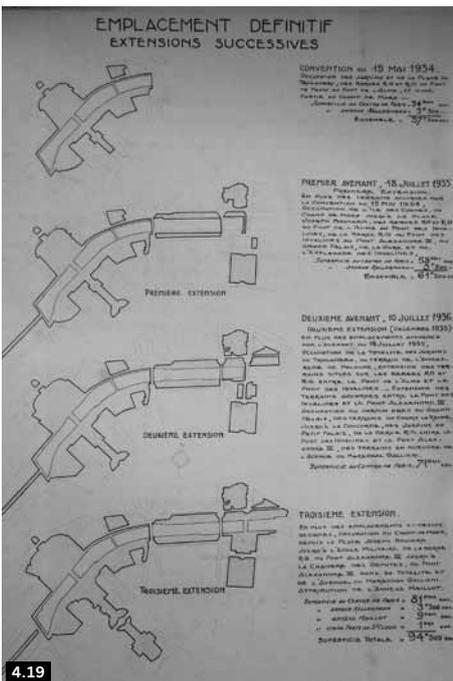
4.18



4.20



4.21



4.19



4.22

FIG. 4.18. Projeto elaborado por Auguste e Gustave Perret em 1933 para a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), que previa amplas intervenções urbanísticas na cidade incluindo a construção de um grande eixo monumental – aqui parcialmente representado – que deveria compor, nas palavras dos autores, o “*Champs-Élysées de la Rive Gauche*”. Fonte: LEMOINE, 1987, p.53.

FIG. 4.19. Análise gráfica e quantitativa do processo de expansão progressiva da área a ser ocupada pela *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, desde sua definição formal pela convenção de maio de 1934 até sua última extensão já 1936. Fonte: LABBE, 1938a, pr.XXIV.

FIG. 4.20. Perspectiva isométrica do plano diretor elaborado pelo *Services d'Architecture et des promenades de l'Exposition de 1937* na qual é possível perceber com clareza os dois eixos que definiriam a inserção do espaço expositivo na área central da cidade de Paris. Fonte: LABBE, 1938b, pr.LXXXV.

FIG. 4.21. e 4.22. Vista aérea da *Gare de Charbon* – junto à *Tour Eiffel* – antes das intervenções e durante a exposição ocupada pelo *Centre Régional*. Fonte: LABBE, 1938b, pr.LXIV e LXVI.

defesa pela demolição que Jacques Carlu – nomeado arquiteto chefe das obras do *Trocadéro* logo após o concurso – faria junto ao comissariado e à Paul Léon, seu amigo, (UDOVIKSI-SELB, 1987, p.58 *et seq.*). O fato é que se o novo projeto desenvolvido por Carlu, Boileau e Azéma manteria em linhas gerais sua linguagem e seu aspecto monumental, embora agora de maneira mais contida, o foco de destaque da composição do edifício com seu entorno seria deslocado sensivelmente. O projeto – que por fim demoliria a parte central e as torres mantendo no entanto as alas laterais remodeladas – retomaria, de certa maneira, a proposta de Perret, voltando-se para a perspectiva do *Champs de Mars* e nesse caso conferindo destaque inquestionável à *Tour Eiffel*.

Assim, é possível dizer que, ao menos do ponto de vista simbólico, um dos maiores legados que a exposição de 1937 deixaria para a cidade de Paris seria justamente a perspectiva visual a partir do *Trocadéro* que o plano Perret havia vislumbrado (ainda que em seu plano original essa perspectiva se desse por um grande eixo que teria início bem antes da *Colline de Chaillot* e se estenderia para além da *École Militaire* também a ser demolida). Essa perspectiva e o alargamento tanto da ponte *d'Íena* quanto do *Champ de Mars* em seu trecho próximo ao Sena, bem como o novo desenho proposto para o *Palais du Trocadéro* – que passaria então a se chamar *Palais de Chaillot* – conferiria um caráter ainda mais destacado e monumental para a então já bastante conhecida estrutura temporária proposta por Gustave Eiffel para a *Exposition Universelle* de 1889. Alçada definitivamente ao posto de monumento e símbolo nacional, parece notável que o mesmo Paul Léon que em 1932 – em nome do júri do concurso de propostas para a localização da exposição – destacaria a dificuldade de compor uma real manifestação de arte moderna em torno da torre já quase cinquentenária, em 1934 – já como membro do comissariado responsável pela exposição – definiria a *Tour Eiffel* como “glória da técnica francesa” destacando o evento como oportunidade para festejar antecipadamente seu quinquagésimo aniversário (UDOVIKSI-SELB, 1987, p.54). Em que pese o argumento de Udovicki-Selb de que tal estratégia expõe as contradições internas do processo de definição do espaço expositivo, tentando justificar uma escolha que nunca teria convencido plenamente (1987, p.54); a coesão formal e força simbólica alcançada pelo desenho do novo *Trocadéro* a enquadrar monumentalmente a torre – quer seja durante a exposição quando o arranjo seria completado sobretudo pelo *Monument à la Paix* e pelos pavilhões da U.R.S.S. e da Alemanha, quer seja posteriormente – parece compor um discurso claro e inquestionavelmente nacionalista.

Se a exposição parisiense possui particularidades no processo de definição sobre sua localização, não apenas no que diz respeito ao resultado ou decisão de que ocorreria na área central, mas também no longo processo decisório marcado por idas e vindas e pela intensa participação tanto de profissionais especializados através dos múltiplos

concursos realizados, quanto de corpos políticos e da população de maneira mais ampla através dos meios de comunicação; a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* é paradigmática das questões que igualmente pautariam as decisões acerca da localização – e através dessa dos diálogos concretos e simbólicos que estabeleceriam com a cidade – nas demais exposições em estudo.

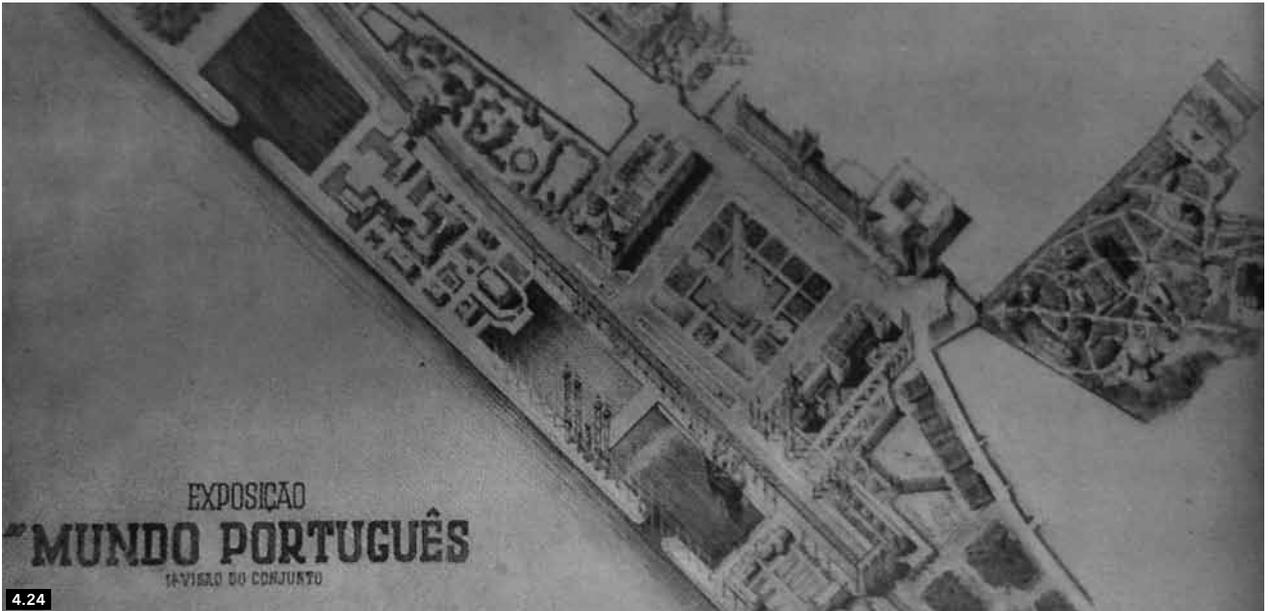
Certamente diversa em seu processo bem mais centralizado, a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) parece no entanto assumir força análoga à parisiense na construção de discursos simbólicos não apenas para a cidade sede, mas também para a nação, através da escolha do espaço, da concretização da exposição e das obras urbanísticas realizadas para tanto. Como já foi abordado em capítulo anterior, a realização da Exposição do Mundo Português não apenas esteve inserida nos festejos de comemoração do duplo centenário português – oito séculos da fundação de Portugal em 1139 e três séculos da independência de Portugal em 1640, após sessenta anos de domínio espanhol –, mas também fez parte dos aparatos e estratégias de propaganda política utilizadas pelo governo Salazarista com vistas à construção de um discurso nacionalista de apoio ao regime. Não causa assim surpresa que a notícia da realização da exposição bem como sua localização junto ao Mosteiro dos Jerónimos, desde logo apontada como natural, viria a público através de uma “nota oficiosa” publicada na imprensa portuguesa em 27 de março de 1938 e assinada pelo próprio Antonio de Oliveira Salazar (ACCIAIUOLI, 1998; NASCIMENTO, 2008; MONTEIRO, 2011).

A nota – que no Diário de Notícias, assim como em outras publicações, seria intitulada “Na era do engrandecimento: o duplo centenário da fundação e restauração de Portugal” (ACCIAIUOLI, 1998, p.108) – assumiria tom não apenas exaltador, mas também programático, ao associar às duas datas históricas uma terceira, em 1940, que representaria não apenas o momento de orgulho nacional e comemoração, mas de reafirmar “a capacidade realizadora de Portugal” e a “solidez e eternidade de sua independência”, mostrando “que Portugal, nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua missão no mundo” (SALAZAR, 1939, p.2 *et seq.*). Salazar lançava assim um amplo programa de comemorações mas também de obras de infraestrutura, de embelezamento e de resgate da memória²³ que pretendiam levar “os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo de suas atividades” e que dar “ao povo português, um tônico de alegria e confiança em si próprio” (SALAZAR, 1939, p.2-3). Tratava-se também, segundo ele, de dar condições para a recepção dos visitantes, portugueses espalhados pelo mundo, mas também povos de nações amigas, que quisessem se juntar à “grande festa” comemorativa dos centenários que se pretendia

.....
²³ Acciaiuoli aponta nesse sentido a ampla campanha de restauros de monumentos históricos levada a cabo pelo Ministério de Obras Públicas e Comunicações desde 1932, momento em que Duarte Pacheco assumiria a pasta, e que tomaria particular impulso com o programa e aproximação da comemoração dos centenários (1998, p.107).



4.23



4.24



4.25



4.26

FIG. 4.23. Vista da então Praça Afonso de Albuquerque, em Belém, Lisboa, junto à qual se vê o Mosteiro dos Jerónimos antes das intervenções realizadas para a implantação da Exposição do Mundo Português que a transformariam em Praça do Império. Fonte: NASCIMENTO, 2008, p.57.

FIG. 4.24. Perspectiva isométrica do plano concebido por José Cottinelli Telmo - Arquitecto Chefe da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940). No desenho se destaca a centralidade que a Praça do Império assumiria na composição dos espaços expositivos. Fonte: ACCIAIUOLI, 1998, p.131.

FIG. 4.25. e 4.26. Duas vistas da Exposição do Mundo Português. Na primeira se vê a linha ferroviária que cortaria o espaço expositivo, a mostra das aldeias portuguesas e, mais atrás, o Pavilhão dos Portugueses no Mundo. Na segunda se vê à direita o Pavilhão de Honra de Lisboa no primeiro plano e a Seção Colonial mais atrás, e à esquerda a Praça do Império, o Mosteiro dos Jerónimos e a urbanização da região de Belém. Fonte: ACCIAIUOLI, 1998, p.115.

internacional. Listava portanto em seu comunicado, entre outras, obras de melhoramento de estações ferroviárias, construção de uma estação marítima e de um aeródromo, melhoramento da malha de estradas tornando-as mais cômodas e belas, além de destacar uma necessária “maior vigilância na repressão da mendicidade” e “mais cuidado na limpeza das casas e das ruas”²⁴ (SALAZAR, 1939, p.4). É possível assim entender que a realização da Exposição do Mundo Português, já esboçada na nota tendo como localidade terrenos então vagos situados em Belém, inseria-se plenamente nos dois aspectos dessa dupla perspectiva, podendo ser entendida como parte das festividades ou comemorações, mas também como parte do programa de obras de infraestrutura e melhoramentos urbanos então em curso – e de ambas as formas absolutamente inserida nas perspectivas propagandísticas e ideológicas do Estado Novo português (PAULO, 1994). Ou, como destaca Acciaiuoli, a realização da exposição em Lisboa “deveria constituir-se numa espécie de ensaio ideal dessa capital do Império, com a vantagem de nela se inserir e através dela se poder projetar” (1998, p.111).

Mas, se a indicação de que a Exposição do Mundo Português deveria ser realizada em Belém surge desde sua primeira apresentação, colocando-se como natural dado o caráter histórico do local associado ao Rio Tejo e às navegações, bem como seu significado para o império português – reafirmados pelas presenças simbólicas da Torre de Belém e pelo Mosteiro dos Jerónimos como monumentos do período de expansão dos domínios e pujança que Portugal vivera sob o reinado de D. Manuel em princípios do século XVI –, definições mais precisas sobre sua localização seriam anunciadas apenas em fevereiro de 1939 pelo já então Comissário Geral, Augusto de Castro²⁵. O Comissário destacaria a pertinência da realização da exposição em Belém e mais especificamente junto ao Tejo “nossa estrada universal, caminho histórico de nossa imortalidade, centro geográfico de nossa civilização latina e atlântica” (DECLARAÇÕES..., 1939, p.5). Nascimento (2008) aponta no entanto que a decisão do espaço da exposição não caberia a Augusto de Castro, havendo certo consenso junto

24 Tais aspectos são exemplares da política Salazarista não apenas em seu caráter ditatorial, mas no que tange as inúmeras construções utilizadas pela propaganda do regime que partem do espaço da casa e da estrutura hierárquica da família tradicional para reforçar aspectos de ordem, disciplina e tradição nacionalista (PAULO, 1994; FRANÇA, 1972)

25 É importante notar que embora a região de Belém tenha sido apontada desde as primeiras elaborações como espaço preferencial, outras localizações seriam cogitadas e estudadas ao longo do processo decisório. Exemplo disso encontra-se em documento produzido por Quirino da Fonseca, membro da Comissão Nacional dos Centenários: “Depois de visitados e analisados vários locais que podem ocorrer, a fim de, nalgum, serem estabelecidas as numerosas e vastas instalações relativas ao conjunto documental ou de evocação histórica, que se tem denominado ‘A Exposição do Mundo Português’, ponderadas largamente as vastas circunstâncias que devem influir na escolha desse local, e tendo que me pronunciar decisivamente sobre o assunto, formulei o meu voto por escrito de modo que possam claramente ajuizar-se os motivos que o fundamentaram. Os vários espaços que, dentro da cidade de Lisboa, e razoavelmente acessíveis, podem sugerir-se para aquele efeito, são, principiando de oriente para ocidente: os terrenos municipais do Jockey Club, no Campo 28 de Maio e o próprio Campo 28 de Maio; o parque do atual Jardim Zoológico e terrenos anexos; o Parque José Maria Eugênio em São Sebastião da Pedreira; o Parque Eduardo VII; o Parque das Necessidades; a Tapada da Ajuda; os terrenos vagos da Junqueira; os terrenos a oriente e ocidente da Praça de D. Vasco da Gama; acerca dos Jerónimos.” (apud NASCIMENTO, 2008, p.56)

às instâncias decisórias governamentais de que a escolha deveria caber a Duarte Pacheco – Ministro de Obras Públicas e Comunicações –, dadas as diversas obras de “higienização e urbanização” em curso tanto na região de Belém, quanto em Lisboa como um todo (2008, p.58).

Estaría assim definido o espaço que receberia, após algumas demolições e razoavelmente extensas obras de urbanização, o recinto expositivo, localizado entre o Mosteiro dos Jerónimos e o Rio Tejo. Nas palavras de Augusto de Castro tal escolha reuniria múltiplas conveniências: “a grande praça em frente dos Jerónimos integrada na exposição e seu grande átrio de honra”; “os terrenos até o rio libertados das horríveis construções”, voltando “os Jerónimos a olhar de frente, sem embaraços, o Tejo – seu espelho e seu complemento”; e a “Torre de Belém aproveitada e, desembaraçada já numa grande extensão da sua incômoda vizinhança”, como um dos possíveis “fundos panorâmicos” da exposição (DECLARAÇÕES..., 1939, p.5).

A construção simbólica da Exposição do Mundo Português para Lisboa e para o Império estaria portando profundamente atrelada aos dois elementos preexistentes e que se colocariam como pano de fundo majestoso de um e de outro lado para o desenho dos espaços expositivos: de um lado a centralidade do Mosteiro dos Jerónimos; do outro a proximidade do Rio Tejo - inclusive com a construção de um pavilhão-embarcação remetendo todo o tempo ao período áureo das colonizações durante o reinado de D. Manuel –; e ao centro a Praça do Império. Lisboa se colocava assim como centro simbólico do império português, como sua imagem síntese, mas também, reafirmando hierarquias, como cabeça, centro da cultura e espaço de uma modernidade que deveria se irradiar para os cantos diversos do império. A cidade idealizada, modernizada mas ancorada nas tradições e acima de tudo monumental realizada naquela pequena área de Belém – ou “Cidade das Ilusões” como foi algumas vezes denominada junto à imprensa local (ACCIAIUOLI, 1998) –, configurava uma “narrativa do passado e do presente português” através de suas construções simbólicas mas também como urbanização dessa área de importância histórica, periférica em relação ao centro de Lisboa (NASCIMENTO, 2008, p.70). Tratava-se ainda de recuperar a área composta em grande parte por barracões industriais (NASCIMENTO, 2008, p.70) como centralidade deslocada na cidade de Lisboa em meio aos esforços de reformas urbanísticas do Estado Novo português.

A perspectiva de recuperação de uma área urbana pelas intervenções possibilitadas através da realização de exposições universais – nesse caso entendida não pelo seu significado histórico mas como essencial para o desenvolvimento da cidade – também foi o que guiou a escolha de *Flushing Meadows* como localização que receberia a *New York World's Fair* (1939-1940). A área, localizada na parte norte do Queens e estratégica

dada a sua proximidade tanto com Manhattan quanto com o bairro do Bronx²⁶, havia, no entanto, sido um problema para o desenvolvimento da região: inicialmente pelos altos custos impostos para a urbanização dos terrenos de características pantanosas e posteriormente pelo despejo de detritos industriais a partir de 1910, que rapidamente se transformaria em descarte de resíduos em geral (BALLON; JACKSON, 2007, p.197). Mas, se propostas para a transformação da área em parque seriam inicialmente aventadas desde 1929, pelos altos custos e articulações envolvidas, tais propostas só seriam levadas à frente na segunda metade da década de 1930 como parte das questões que envolveram o planejamento da *New York World's Fair* (1939-1940)²⁷.

A figura central que defenderia enfaticamente e articularia a escolha de *Flushing Meadows* como localidade da exposição universal seria Robert Moses – naquele momento *Park Commissioner* da cidade de Nova York, à frente do braço estadual da *Emergency Public Works Commission* (responsável por administrar e direcionar os generosos aportes monetários trazidos pela política do *New Deal*) e figura de destaque quer seja por sua enorme influência política, quer seja pelos múltiplos planos urbanos que traçou e implantou na cidade entre as décadas de 1930 e 1950 sobretudo ligados ao sistema viário e uma extensa rede de parques e espaços de lazer²⁸. Nos planos de Moses, a realização da exposição seria o meio necessário tanto para articular fundos de fontes diversas – sobretudo federais ligados à política do *New Deal* – para as obras de urbanização da área; quanto para a partir dos lucros, mormente provenientes dos ganhos de bilheteria, financiar – como seria negociado junto à empresa sem fins lucrativos criada para a realização da exposição – o restante das construções necessárias para a instalação de mais um de seus parques e espaços de lazer (BALLON; JACKSON, 2007, p.197 *et seq.*; TYNG, 1958, p.16 *et seq.*). Exemplar dessa perspectiva seria o artigo intitulado “*From dump to glory*” (Do depósito de lixo à glória) escrito pelo próprio Moses e publicado junto ao *Saturday Evening Post* em janeiro de 1938, no qual o autor descreveria as obras em curso para a realização da exposição universal, bem como os planos e benefícios do futuro parque público que ocuparia o local (MOSES, 1938).

²⁶ É notável nesse sentido os esforços do então prefeito de Nova York Fiorello La Guardia para transformar o campo particular de aviação, bastante próximo a essa área, oficialmente no Aeroporto Municipal da cidade de Nova York (hoje *La Guardia Airport*), dada a sua proximidade estratégica em relação à Manhattan em relação aos demais aeroportos então existentes: o *Floyd Bennett Field*, no Brooklyn e o aeroporto de Newark – situado no estado vizinho de Nova Jersey. As obras do novo aeroporto localizado no Queens, possibilitadas pelos aportes da WPA (*Works Progress Administration* ou *Works Projects Administration* como seria chamada a partir de 1939) agência federal que integrou os planos do *New Deal*, teriam início em 1937 e a sua inauguração aconteceria já em 1939 (BALLON; JACKSON, 2007).

²⁷ Os planos de transformar *Flushing Meadows* em parque municipal seriam no entanto concretizados apenas em 1967 com a inauguração do *Flushing Meadows – Corona Park* (BALLON; JACKSON, 2007, p.199).

²⁸ Sobre a controversa figura de Robert Moses, emblemático por sua atuação junto à metrópole nova-iorquina ao longo da série de cargos públicos que acumularia, mas também pelos planos que proporia como consultor para outras cidades – entre elas São Paulo – e por sua frase icônica “quem tem poder, constrói; quem não tem, critica” (*apud* CASTRO, 2013, p.254) ver, entre outros, Ballon e Jackson (2007) e Castro (2013).



4.27



4.29



4.28

FIG. 4.27. Plano de vias (*Key Plan for Regional Highway Routes*) elaborado por Robert Moses em 1929 para conectar as diversas áreas da cidade Nova York, e esta com o resto do estado, através de um amplo sistema de vias rápidas. No centro do mapa representativo de seu plano, e certamente em posição estratégica, encontra-se a região de *Flushing Meadows* no Queens que, sob influência de Moses, seria escolhida para receber a *New York World's Fair* (1939-1940). Fonte: BALLON; JACKSON, 2007, p.88.

FIG. 4.28. Vista da área da *New York World's Fair* (1939-1940) – destacada pela presença marcante do Trylon e do Perisphere que comporiam o seu centro temático – a partir de área vizinha no Queens ainda em processo de urbanização. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 4.29. Vista dos edifícios localizados na parte frontal da *New York World's Fair* (1939-1940) ainda em construção – General Motors Company Building e Railroad Building – a partir da qual se vê o bairro do Queens e, ao longe, os arranha-céus de Manhattan. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

Note-se ainda que tal iniciativa certamente não pode ser entendida de forma desvinculada de obras viárias idealizadas por Robert Moses e empreendidas sobretudo durante a gestão de Fiorello La Guardia na prefeitura de Nova York (1934-1945), mas já em grande parte idealizadas em seu *Key Plan for Regional Highway Routes* de 1929, que visavam a conexão do Queens com Manhattan e as demais regiões da cidade e, em última análise do estado: a construção da *Triborough Bridge* ligando Queens – Manhattan – Bronx, inaugurada em 1936, e do *Queens Midtown Tunnel*, cuja inauguração deveria ocorrer anteriormente à abertura da exposição universal mas aconteceria apenas no final de 1940²⁹.

Por parte da *New York World's Fair 1939 Incorporated* e seus principais representantes os argumentos para a escolha da região de *Flushing Meadows* certamente iam de encontro às questões já apontadas dado as articulações tecidas desde as primeiras formulações acerca do evento entre o grupo de empresários envolvidos, os poderes estaduais através do governador Herbert H. Lehman, municipais através do prefeito Fiorello H. LaGuardia e junto ao próprio Robert Moses (TYNG, 1958). Assim, quando a notícia da realização de uma exposição universal em Nova York veio a público – após o jantar oferecido em 17 de setembro de 1935 pelo comitê até aquele momento responsável pelo planejamento da exposição para um seleto grupo de líderes locais que incluiu o governador e o prefeito (TYNG, 1958, p.17) – a localização do evento já era dada como certa e suas diversas vantagens ressaltadas: *Flushing Meadows* não apenas seria uma das únicas áreas desocupadas de porte significativo no tecido urbanos, mas também em sua maior parte propriedade pública; a proximidade com a baía ofereceria possibilidades de conexões com o transporte fluvial, a medida que o rio ou riacho que cruzava o terreno poderia ser interessantemente explorado do ponto de vista paisagístico no desenho dos espaços expositivos; a área seria privilegiada do ponto de vista de suas conexões com as estruturas de transporte não apenas viário mas também de metro; geograficamente o Queens seria o centro da maior concentração populacional da cidade, como apontado pelos estudos então em curso da *Regional Planning Association*; e, finalmente, poderia ser posteriormente transformada em parque público (TYNG, 1958, p.18 et seq.).

Por fim cabe destacar os aspectos em parte já apresentados que ligam o planejamento da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e os planos para construção da *Treasure Island* à formulação concomitante da utilização posterior da ilha para a implantação de um aeroporto. Shanken (2010) destaca nesse sentido o caráter ambicioso da realização da exposição universal, que esteve desde suas formulações iniciais, já em 1933, atrelada não apenas à construção da maior ilha

²⁹ Sobre o significado das obras viárias empreendidas por Robert Moses ver, entre outros, Gutfreund (2007). O autor destaca o papel central dos fundos provenientes das políticas do *New Deal* para a execução de parte considerável dessas obras.

artificial jamais edificada, mas à instalação posterior de um aeroporto que pretendia dar novos sentidos às aspirações hegemônicas dos Estados Unidos junto aos países latino-americanos e asiáticos localizados ao redor do Pacífico. Embora reconhecendo as conexões dessas aspirações com questões que pautavam a política externa americana nesse momento e o crescimento já significativo do transporte aéreo³⁰; o autor atribui tal ambição ao reflexo dos grandes feitos construtivos então em execução na cidade – a construção da *Golden Gate Bridge* (1933-1937) e da *San Francisco-Oakland Bay Bridge* (1933-1936) – e sobretudo à competição pela predominância regional entre a cidade e Los Angeles. Em suas palavras a construção da *Treasure Island* pode ser entendida como estratégia desesperada frente a um “clima de declínio e agressiva compensação” em uma disputa naquele momento já de antemão perdida para Los Angeles, na predominância econômica regional (SHANKEN, 2014, s.p.).

De uma forma ou de outra parece significativo que um dos principais argumentos articuladores para a realização da *Golden Gate International Exposition* tenha sido a possibilidade da instalação posterior de um aeroporto na ilha artificialmente construída para abrigá-la. Se os planos para a criação de uma ilha artificial que pudesse abrigar um aeroporto de importância internacional já estavam em curso desde princípios da década de 1930 – frente a inexistência de terrenos centrais na cidade que pudessem ser usados para tal fim –, com o amplo envolvimento do poder público municipal e do prefeito Angelo Rossi (SHANKEN, 2014, s.p.), a realização da exposição universal seria o pretexto para levar a frente a empreitada, e os aportes financeiros envolvidos – novamente de fontes diversas mas sobretudo federais através das políticas do *New Deal* – seriam a maneira de torná-la viável. Se a proposta de instalação de um aeroporto na *Treasure Island* jamais se concretizaria, seria ela no entanto, bem como em grande parte os significados simbólicos nela implícitos, que possibilitariam a confluência de poderes e fundos públicos e privados para a realização da *Golden Gate International Exposition*.

Consideradas assim algumas das relações que a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) estabeleceram com suas cidades sede em seus desenhos, sentidos, planos e intervenções, a partir da análise das prerrogativas adotadas e dos processos que levaram à definição de suas localidades específicas; cabe se debruçar nos desenhos específicos dos espaços adotados por cada uma dessas exposições. O foco, no entanto, recai menos nos processos que levaram a tais, e

³⁰ Sobre a “política da boa vizinhança” e sobretudo as aspirações pan-americanas dos EUA em suas conexões com a arquitetura e as construções territoriais ver Atique (2010) e González (2011). Sobre o papel da aviação comercial junto a essas questões ver Benson (2001).

mais na análise de suas concretudes e espacialidades, atentando para alguns dos sentidos que assumem as relações entre o desenho do conjunto e edifícios diversos e que contribuem para a leitura e compreensão da exposição como um todo.

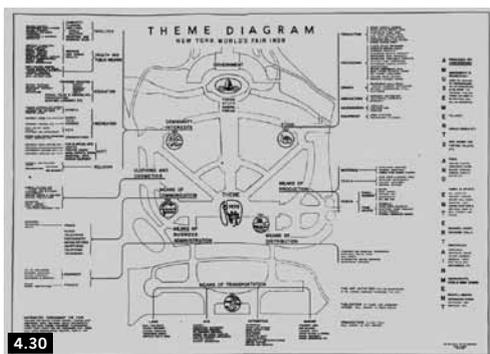
Dois aspectos merecem inicialmente destaque por aparecerem como traços comuns a todas as exposições aqui em estudo. O primeiro diz respeito à centralidade que parece ter a questão do desenho urbano na concepção das exposições. Quer seja por questões de ordem formal e relativas ao uso, por efetivamente influenciarem na percepção geral do visitante e sua apreensão geral do espaço, quer seja como um exercício de dividir e destinar terrenos para as mais diversas representações; o fato é que se alguns dos órgãos responsáveis pelas questões urbanísticas e arquitetônicas, pelas dinâmicas estabelecidas, abriam mão de efetivamente projetar a maior parte dos edifícios do espaço expositivo, em todos os casos estiveram à frente na definição do desenho urbano. Assim é possível dizer que a dimensão do desenho dos espaços – em suas composições, eixos e visuais, mas também no exercício de modelar e dividir o território – assumiu papel central tanto na apreensão quanto na concepção dos aspectos estéticos e discursos visuais empreendidos em todas as exposições em estudo. Esse aspecto ganha ainda maior relevância se procuramos entender as exposições universais – particularmente essas ocorridas no conturbado cenário internacional de finais da década de 1930 – não apenas como espaços de construções simbólicas e discursos acerca do nacional, mas locais onde essas elaborações são colocadas em confrontos e negociações com as imagens e construções discursivas expostas por outros pavilhões e nações, tornando particularmente relevante a disposição e arranjos formais das diversas edificações no resultado ou eficácia dos discursos construídos.

O segundo aspecto diz respeito mais especificamente aos desenhos adotados que, apesar das variações tanto de temas e intenções quanto efetivamente das organizações espaciais resultantes, assumiram em todos os casos caráter bastante tradicional em que predomina a organização por grandes eixos visuais, perspectivas monumentais e em diversos momentos também simetrias. Note-se entretanto que os efeitos dessa mesma matriz assumiriam diferenças significativas a partir da maneira como seriam adotados, na forma de dividir espaços e distribuir os diversos pavilhões. Essas aproximações e distanciamentos surgem com grande força num exercício comparativo sobretudo entre duas das exposições em estudo, a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) e a *New York World's Fair* (1939-1940).

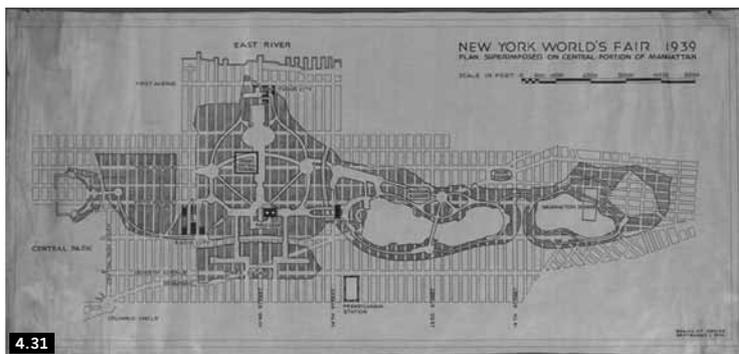
Situada no centro de Paris, seria a própria escolha da localização que daria o tom inicial ao desenho da exposição ocorrida nessa cidade em 1937 e que se organizaria sobretudo a partir de dois grandes eixos: o primeiro marcado pelo Rio Sena e o

segundo pela linha que liga o *Trocadéro*, através do *Champ de Mars*, ao *Palais de la Lumière* – pavilhão dedicado às luzes e situado bem à frente do antigo edifício da *École Militaire*. Fica evidente, no entanto, que esses dois eixos assumem papéis e pesos bastante diferentes na composição. O Rio Sena seria o eixo que organizaria e concentraria a implantação da exposição no centro da cidade, permitindo ao visitante passar pelos diversos temas e assuntos abordados: das áreas particularmente dedicadas às exposições coloniais e regionais em um extremo, ao antigo *Grand Palais*, parque de atrações e área dedicada a exposições do universo do transporte no outro; passando pelas representações nacionais, pelas exposições efetivamente dedicadas às artes aplicada e os demais pavilhões franceses. Seria no entanto o eixo *Trocadéro – Champ de Mars – Palais de la Lumière* que assumiria peso e papel preponderante, dando força e caráter à exposição e compondo visualmente dois dos discurso centrais que marcariam a realização da exposição: a esperança que depois pareceria utópica mas que naquele momento ainda assumia contornos bastante vivos e realistas de uma saída não bélica para as questões diplomáticas sobretudo relacionadas à Alemanha que naquele momento pairavam sobre grande parte das nações europeias (WINTER, 2006); e a posição central que a França assumiria nesse cenário como forma de reafirmar sua centralidade cultural e política.

O eixo *Trocadéro – Champ de Mars – Palais de la Lumière* seria primordialmente composto pelas representações nacionais, inicialmente previstas para estarem localizadas nas margens do rio Sena junto ao cruzamento dos dois eixos e depois, com o crescimento progressivo dos países que aceitariam o convite francês para a participação, também junto ao *Palais du Trocadéro* e ao longo do *Champ de Mars*, sobretudo em seu último trecho, mais próximo ao *Palais de la Lumière*. Nesse esquema, especial destaque seria conferido à *Tour Eiffel* quer seja porque representaria, ainda que de forma um pouco deslocada, o cruzamento entre os dois eixos estruturantes do espaço expositivo, quer seja pelo próprio desenho do eixo monumental e pela perspectiva possível a partir da nova esplanada do *Palais du Trocadéro*. Note-se que, se no desenho final adotado esse caráter de destaque seria conferido pelo emolduramento que de certa forma a composição Pavilhão alemão – *Palais du Trocadéro* – Pavilhão soviético ofereceria; essa perspectiva já estaria parcialmente delineada em algumas das propostas elaboradas para os concursos realizados entre finais de 1934 e inícios de 1935 para um novo desenho das imediações da *Tour Eiffel* e para a área inicialmente prevista para a seção estrangeira, inclusive no que diz respeito à simetrias, volumes, linguagens e desenhos (UDOVICKI-SELB, 1987). No desenho resultante, o relevo – da colina *Trocadéro* mas também do *Champ de Mars* – seria explorado tanto no sentido de emoldurar e oferecer novas visuais, bem como no destaque que conferiria ao próprio *Palais du Trocadéro* a representar monumentalmente, ainda que de forma indireta, o estado francês. O quadrilátero de força formado pelo *Palais du Trocadéro* e *Tour Eiffel*, mas também pelos pavilhões da



4.30



4.31



4.32

FIG. 4.30. *Theme Diagram* (diagramas de temas) elaborado pelo *Board of Design* da *New York World's Fair* (1939-1940) como forma de organizar espacialmente e em setores específicos os diversos interesses que as mostras da exposição abrangeriam. Essa setorização seria ainda reforçada pela elaboração de um projeto cromático. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 4.31. Desenho que procura oferecer uma escala de grandeza da área ocupada pela *New York World's Fair* (1939-1940), sobrepondo seu plano geral à quadricula característica da parte central de Manhattan. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

FIG. 4.32. Vista aérea da *New York World's Fair* (1939-1940) a partir da qual é possível compreender em linhas gerais seu plano urbanístico; e onde se destaca o grande eixo que cruzava toda a extensão da exposição, indo do *Corona Gate* ao *Pavilhão do Governo Federal*, e passando pela zona destinada às mostras de transporte, pelo *New York City Building*, pelo centro temático, pelo *Washington Square*, pela *Lagoon of Nations* e pelo *Court of Peace*. Ao fundo o bairro do Queens. Fonte: The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection.



4.33



4.34

FIG. 4.33. Vista aérea da *New York World's Fair* (1939-1940) onde se vê a *Zone of Transportations* (área destinada às mostras ligadas aos transportes), localizada na parte frontal da exposição. Mais próximos à via de acesso é possível ver o *Aviation Building*, o *Chrysler Motor Corporation Building* e o *Railroad Building*; e mais atrás o *Ford Motor Company Building* e o *General Motors Company Building*. Fonte: The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection.

FIG. 4.34. Vista aérea da *New York World's Fair* (1939-1940) onde se vê mais abaixo a *Community Interests Zone* – com destaque para a mostra *The Town of Tomorrow* bem à esquerda – e, em maior evidência, a *Government Zone* – que reunia os pavilhões das representações nacionais. Fonte: The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection.

Alemanha nazista e da URSS assumiriam tanto o caráter de desenho de grande força estética quanto, ao mesmo tempo, papel de discurso político do confronto eminente no qual, de certa forma, todas as nações através de seus pavilhões pareciam tacitamente participar ainda que em pesos diversos. A força das construções monumentais de grande apelo simbólico presente nessa articulação se repetiria, em menor escala e certamente com menor vigor, em outros pontos da exposição – a exemplo da composição proposta junto ao *Centre des Metiers* ou dos diversos portões de entrada.

Já na *New York World's Fair* (1939-1940) parece possível dizer que sua organização espacial e desenho urbano se dariam a partir de elementos em grande medida contrastantes. Por um lado seria notável o contraste entre um desenho articulado por uma hierarquia de eixos e perspectivas visuais monumentais e o zoneamento que procurou se organizar por temas de maneira a facilitar a compreensão do visitante e que seria destacado inclusive pela iluminação e esquema cromático especialmente desenvolvido nesse sentido³¹. Por outro lado, também se evidencia o contraste entre o corpo principal da exposição, racionalmente organizado, e o caráter mais pitoresco da composição do parque de atrações ao redor do lago. É possível no entanto dizer que o principal elemento a organizar visualmente o desenho espacial da exposição seria o grande eixo que seguia do principal portão de acesso, o *Corona Gate*, até o *United States Federal Building*, passando pelo *Trylon e Perisphere*.

Mas se o pavilhão federal se caracterizava como o ponto final dessa grande perspectiva, o centro temático é que operaria como grande foco de destaque, quer seja por sua altura destacada frente as demais construções³², quer seja porque dele partiam os demais eixos e a partir dele se dispunham as vias radiais que pretendiam organizar e facilitar o acesso às diversas áreas temáticas³³. Note-se que o se o zoneamento da *New York World's Fair* (1939-1940) procurava organizar os diversos pavilhões e mostras de maneira temática procurando fazer com que a apreensão da

.....
31 Um projeto de gradação cromática seria especialmente concebido pelo muralista Julian E. Garnsey – com participação do presidente da *National Society of Mural Paintings* Ernest Peixotto – de forma a facilitar a compreensão dos visitantes sobre a disposição das temáticas que compunham a exposição em sua parte frontal. Conforme divulgado pela imprensa local o esquema cromático estaria disposto de forma que: “At the axis of the design, Trylon and Perisphere stand in pure, dazzling white, flanked by a softer ‘theme white’ on the adjacent facades. From the theme center the colors undergo a gradual transition along the avenues which radiate from it like spokes from the hub of a wheel. Along the Avenue of Patriots a gamut of yellows shade from pale cadmium to deep gold at Bowling Green. Down Constitution Mall the progression is from rose to burgundy, and a series of blues on the Avenue of Patriots culminates in ultramarine in Lincoln Square. Connecting the end of these vistas, Rainbow Avenue curves in an arc from gold through orange to red, and through violet and blue. Within this frame of color lie the buildings, each related to its neighbor and to the whole” (*apud*, HARRISON, 1980, p.44)

32 Esse aspecto não seria fortuito, mas uma definição do desenho concebido para a exposição de maneira a destacar o centro temático, mas também de criar um contraste – e possíveis visuais – entre o caráter mais ‘plano’ da exposição e os arranha-céus da área central de Manhattan (TYNG, 1958, p.27).

33 Harrison aponta que a estrutura axial somada às vias radiais foi defendida como solução para a “fadiga crônica que acometia os visitantes” das exposições universais que assumiam tamanhos cada vez maiores (1980, p.43).

exposição por parte do visitante fosse facilitada, tal esforço configura-se também como tentativa de organizar o que seriam as diversas esferas ou necessidades que pautariam a vida contemporânea, estabelecendo conexões evidentes com o caráter pedagógico e a perspectiva da política de massa.

Parece ainda significativo que a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937) operaria como clara referência para a concepção do desenho da exposição nova-iorquina sobretudo no que diz respeito à composição de seu eixo de destaque. Em que pese as enormes distâncias concernentes aos significados e discursos simbólicos colocados por um e outro, do ponto de vista do desenho e de como servem como elementos focais que estruturam e organizam o espaço expositivo é possível traçar paralelos entre o *Trylon e Perisphere* e a *Tour Eiffel*. Também é possível estabelecer conexões entre o desenho do novo *Trocadéro* na exposição parisiense e, na *New York World's Fair* (1939-1940), o conjunto composto pelo *United States Federal Building* e o *Hall of Nations*. Mas se ambas as composições parecem indicar um discurso que conferia destaque visual à nação sede que simbolicamente abraça as demais nações, embora sem se desfazer de discursos hierárquicos, e que organiza o território; as duas composições possuem também distinções notáveis. Note-se nesse sentido os pesos e divisões ao longo do eixo principal no caso nova-iorquino que acabam por deslocar as representações nacionais não apenas espacialmente, mas também visualmente para a área ao redor e posterior à *Lagoon of Nations*, distanciando-se da lógica parisiense. Assim, se na exposição francesa o grande destaque recai nas representações governamentais e discursos nacionais, na *New York World's Fair* (1939-1940) as representações nacionais perdem a sua força simbólica frente aos pavilhões das grandes indústrias – o que em última análise resulta curiosamente também num discurso nacionalista americano em busca da construção de novas hegemonias em um mundo em transição, inicialmente de iminência e depois da guerra já iniciada.

Também a *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) estaria organizada em zonas que não apenas abrigariam representações e temáticas distintas, mas também evidenciavam diferenças estéticas e de linguagem significativas que acabavam por significar certa hierarquização dessas zonas. Nesse sentido é possível notar discrepâncias entre o peso monumental das cortes da entrada em contraste com a maior sutileza da representação federal e o aspecto pitoresco do lago das nações do pacífico. Mas se em certa medida tais distinções evidenciam conflitos no órgão responsável pelas questões arquitetônicas e urbanísticas da exposição (como já visto), por outro também denotam hierarquia que se coloca, construindo visão preponderante do evento a partir do discurso de monumentalidade. Importante perceber no entanto que não haveria nesse caso um esforço sistemático de zoneamento como forma de organização e estratégia de compreensão do território. Se a lógica principal de organização seria imposta pelos dois grandes eixos



4.35



4.36



4.37



4.38

FIG. 4.35. Foto tirada a noite da estátua tema da *Golden Gate International Exposition*, Pacífica, iluminada onde se evidencia além de seu caráter monumental, a maneira como são exploradas suas linhas estilizadas, mas também a textura do painel que lhe serve de pano de fundo. Fonte: Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records).

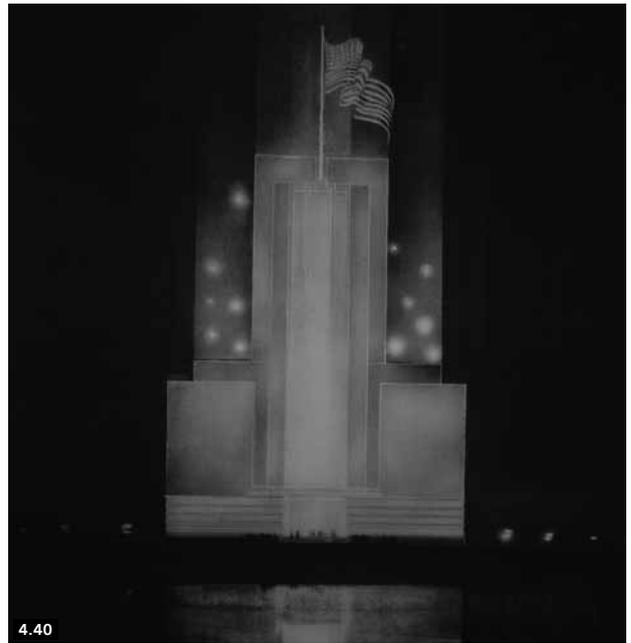
FIG. 4.36. Esboço elaborado junto ao projeto de Gardner Dailey para o grande painel que ocuparia toda a altura da fachada do pavilhão brasileiro na *Golden Gate International Exposition*. O desenho que comporia o painel representava todo o processo de plantação, colheita, processamento e exportação do café brasileiro. Fonte: University of California - Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive).

FIG. 4.37. Desenho de Robert Mallet-Stevens para o *Pavillon de la Lumière* da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). A grande parte curva da fachada que no edifício construído seria deixada lisa, aqui aparece concebida para receber um grande painel de pintura mural. Fonte: Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne).

FIG. 4.38. Desenho do *Pavillon du Bois Français* junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), de autoria de Henri-Jacques Le Môme, onde se evidenciam as diversas texturas que comporiam a fachada de linhas retas. Fonte: Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne).



4.39



4.40



4.41



4.42

FIG. 4.39. e 4.40. Foto e desenho que evidenciam dois aspectos dos efeitos estéticos pretendidos no projeto elaborado por Paul Lester Wiener, Charles H. Higgins e Julian Clarence Levi, para o Pavilhão dos Estados Unidos junto à *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937). Na lateral do pavilhão se vê a torre composta por pinturas murais que procuravam retomar simbolicamente elementos representativos dos povos indígenas americanos. No desenho chama a atenção o efeito pretendido no período da noite para a fachada localizada junto ao rio, onde a iluminação externa, mas também interna através da caixa de vidro deixada em evidência, retomariam a imagem simbólica de um arranha-céu. Fonte: LABBE, 1939a, pr.XCVI e pr.XCVII.

FIG. 4.41. e 4.42. Aspectos da pintura mural que cobriu o *Heinz Dome* – pavilhão da indústria alimentícia – na *New York World's Fair* (1939-1940): no desenho de perspectiva do edifício e no detalhe do painel sendo pintado. Fonte: New York Public Library, *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records*.

perpendiculares que se cruzavam na *Court of Honor / Tower of the Sun* – da *Court of the Moon* à *Court of Pacifica*, e dos *Portals of Pacific* ao *Federal Building* –; pode-se dizer que a apreensão do desenho urbano da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) se dava no percurso do visitante e nas perspectivas que se descortinavam a cada um dos pátios e recintos compostos por lagos de monumentos, ora de enorme monumentalidade ora de aspecto mais pitoresco.

Na Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) assim como escolha da localização esteve fortemente influenciada pelas questões relacionadas a perspectivas históricas, também esteve o desenho de seus espaços. Mas se, como abordado, a exposição portuguesa estabeleceu diálogos com a exposição de Paris (1937) na maneira como operou a escolha de elemento pré-existente para a construção de discurso simbólico e espacial na exposição, dela se distanciou no que diz respeito ao peso que a história e o passado assumem na construção da modernidade portuguesa. O desenho da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) teria assim foco de destaque no eixo que liga o Mosteiro dos Jerónimos ao Rio Tejo, mas sua organização espacial se daria a partir da praça que comporia esse eixo, sintomaticamente nomeada de Praça do Império. Ao redor da praça seriam construídos dois monumentais edifícios que se dispunham como lâminas a circundando-a e eliminando qualquer possibilidade da construção de grandes perspectivas. A partir da Praça do Império e gradualmente dela se afastando estariam dispostos todos os edifícios, de maneira que se no ponto central encontravam-se as grandes massas e os edifícios monumentais, à medida que desse se afastava rumo justamente à representação das Aldeias Portuguesas em um extremo e à Seção Colonial no outro, os edifícios ficariam menores e suas vias e implantação mais sinuosas. Tais aspectos podem se certa forma ser vistos como simbólico do Império Português e do lugar de Lisboa que pretende reafirmar com a exposição: a centralidade da Praça do Império que vai, no desenho urbano da exposição, se rarefazendo rumo aos extremos compostos por conjuntos de construções menores das manifestações regionais e representações coloniais.

Pode-se dizer portanto que os planos urbanísticos das exposições em estudo se mostram como espaços profícuos para construções discursivas, mas também terreno de disputas diplomáticas evidenciando sempre e em última análise o caráter das identidades negociadas.

Esses espaços parecem também evidenciar como parte desses discursos, nuances de modernidade e tradição presentes em todas as exposições, embora certamente com pesos e caracteres distintos. Mais do que discordância, esses elementos contrastantes parecem sugerir complementariedades (LEHMKUHL, 2011), contrastes inerentes que ajudam a explicar a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), a *New York World's Fair* (1939-1940), a *Golden Gate International Exposition*

(São Francisco, 1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) em suas construções políticas já discutidas e que se evidenciam particularmente em suas linguagens arquitetônicas. Exemplo desse aspecto encontra-se presente nos lugares e sentidos que a ornamentação assume nessas exposições. Junto muitas vezes à superfícies lisas e linhas retas, o uso intenso dos painéis, esculturas e pinturas murais opera como recurso de construção simbólica e de elaboração de discursos ao funcionar como “ornamentos de massa” (FISS, 2009). É importante entender nesse sentido que não se trata por assim dizer de elementos sobrepostos, mas partes intrínsecas e estruturantes desses edifícios que muitas vezes se constroem acima de tudo como instrumentos de comunicação de massa.

5 Considerações finais



5 Considerações finais

A presente tese pretendeu abordar a idealização, concepção arquitetônica e concretização espacial da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) – bem como a participação brasileira nesses processos – problematizando suas inserções no contexto arquitetônico e político do período em que foram realizadas. Buscou-se, sobretudo, entender as articulações e circuitos diversos de negociação, referência e disputa pelos quais as decisões no campo da arquitetura relacionaram-se com as múltiplas escalas de poder e projetos políticos na conformação desses espaços de representação. Frente a um quadro de acirramento dos discursos nacionalista em uma vertente cultural, de uma progressiva estetização da política e de ênfase numa estética da monumentalidade, a arquitetura assumiu um lugar de destaque no jogo político diplomático trazendo possibilidades e conflitos para um campo profissional que buscava a autonomização e para vertentes estéticas que procuravam se assumir como hegemônicas. As exposições propostas como objeto surgiram assim como palcos privilegiados a partir dos quais seria possível entrever tais aspectos.

A delimitação do objeto e a definição da maneira pela qual seria abordado procurou também responder a inquietações e problemas que incidem sobre a compreensão da arquitetura e a construção de suas histórias. O primeiro desses aspectos diz respeito às relações entre arquitetura e identidades nacionais, mas também ao uso da perspectiva transnacional como estratégia de compreensão e análise dos espaços das exposições universais. Nessa perspectiva, as exposições universais são entendidas como zonas de contato e espaço de diálogos e trocas – sem ignorar as hierarquias relativas existentes entre nações. Essa abordagem propiciou assim a construção de outros paradigmas para a discussão dos aspectos relativos às linguagens arquitetônicas, distanciando-se das categorias de estilo e influência. Buscando dessa maneira uma visada menos nacional para a própria história da arquitetura brasileira, ao longo dos capítulos desenvolvidos se procurou abordar as exposições e suas arquiteturas não de forma isolada, mas sempre em confronto.

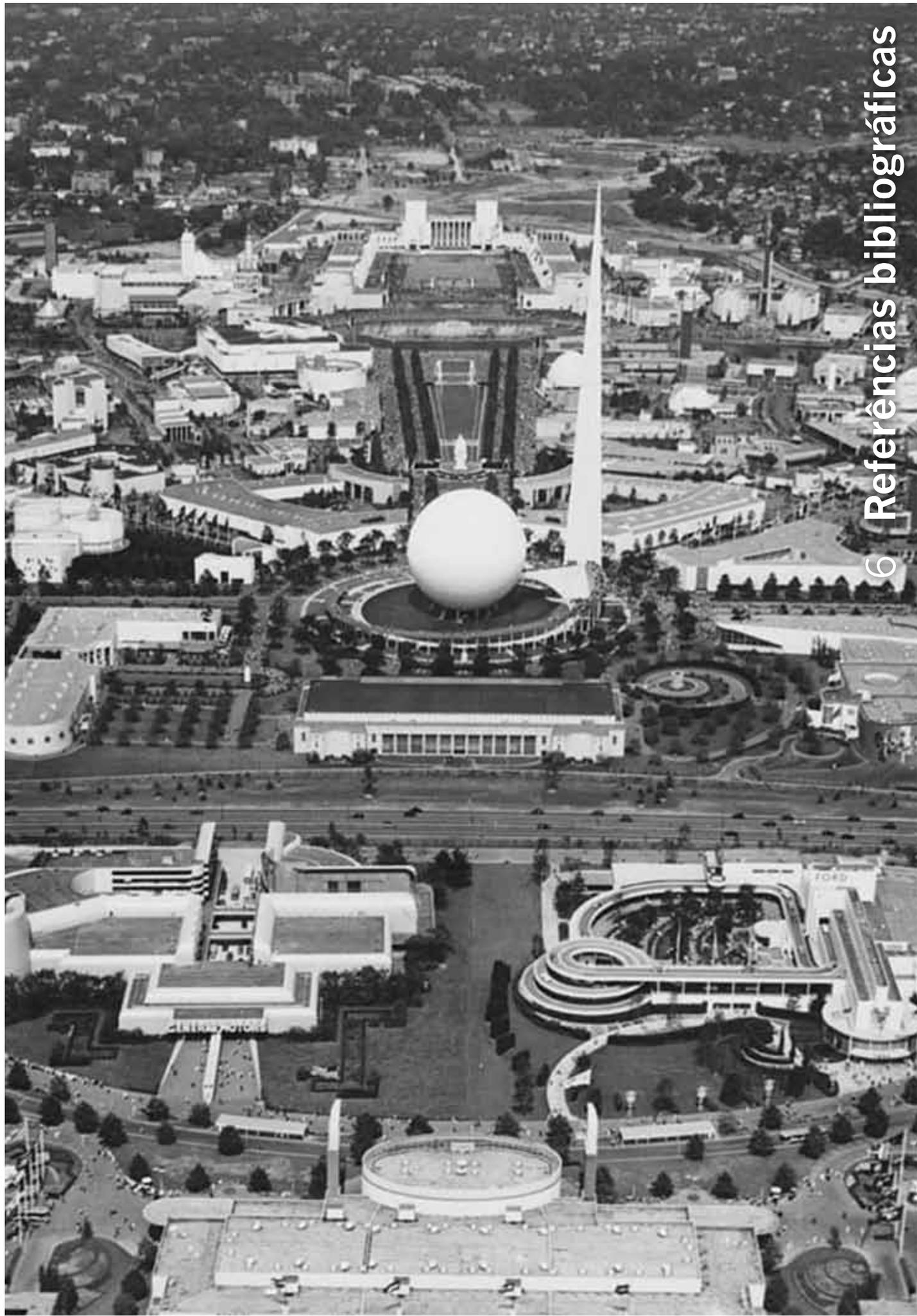
Assim, abordou-se inicialmente algumas das particularidades dessas exposições de finais da década de 1930 eleitas com objeto, buscando analisar como são idealizadas e planejadas em resposta a cenários de crise econômica em curso, mas também frente ao acirramento de tensões da política internacional na eminência do início dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Essa perspectiva propõe a compreensão da

arquitetura nessas exposições como artefatos políticos em uma perspectiva de política de massas. Na sequência, buscou-se olhar para algumas das questões e debates em jogo no campo arquitetônico no período, colocadas como cenário no qual as escolhas e processos de negociações específicas se deram para a definição de linguagens particulares nos espaços e edifícios das exposições em questão. Por fim, debruçou-se na análise dos espaços e arquiteturas que compuseram as exposições estudadas, tanto em suas relações com os contextos urbanos que as adotaram como sede, quanto internamente nos discursos e simbologias expressos em seus espaços e pavilhões.

Se esse percurso possibilitou a percepção de certa homogeneidade entre as arquiteturas da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (Paris, 1937), da *New York World's Fair* (1939-1940), da *Golden Gate International Exposition* (São Francisco, 1939-1940) e da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940) tornando sua compreensão possível a partir de categorias de análise comuns; ele também evidenciou variações e discordâncias, tanto de conceitos e ideias, quanto de linguagens, localizadas no campo das disputas simbólicas e entendidas como resultado de circulações, intercâmbios e apropriações culturais. Buscou-se, portanto, a compreensão da arquitetura como articulação das relações sociais – tanto do momento de sua criação, quanto dos novos sentidos a ela atribuídos ao longo do tempo – analisando o aspecto formal particularmente em uma perspectiva de negociações entre um ou diversos profissionais responsáveis por conceber o objeto arquitetônico e o contratante, financiador ou viabilizador dessa obra. Propõe-se ainda a inserção desses personagens isolados, assim como seus processos de negociação, em uma rede maior de variáveis e problemas relacionados a campos diversos do contexto social e da prática profissional, atentando-se para o lugar relativo e, portanto, o peso e a força que cada um dos personagens, variáveis e problemas ocupa.

Objetivou-se assim, em última análise, olhar para a arquitetura das exposições estudadas e das participações brasileiras junto a elas como recorte pontual a partir do qual é possível vislumbrar intrincado jogo de relações internas e externas ao campo profissional específico da arquitetura e urbanismo, em suas dimensões nacionais e internacionais, que parece ser central para iluminar processos chave na compreensão da história e da historiografia da arquitetura brasileira, bem como internacional, de meados do século XX. O recorte temporal de finais da década de 1930 – vésperas da Segunda Guerra Mundial – surge assim como momento de tensionamento máximo de questões que depois assumiram outros contornos: política de massa, nacionalismo, buscas pela afirmação da profissão de arquiteto e disputas pelo moderno. As exposições universais estudadas colocam-se assim, dessa maneira abordadas, como possibilidade para a leitura da arquitetura e de seus espaços na intersecção entre disputas nacionais e internacionais, mas também internas e externas ao campo profissional. Dessa maneira, é possível dizer que tanto o estudo dessas exposições é

capaz de propor um novo olhar para episódios e aspectos da história da arquitetura brasileira do século XX, quanto que o estudo desses pavilhões brasileiros também é capaz de lançar um olhar renovado para essas exposições.



6 Referências bibliográficas

ABRAM, Joseph. Perret et l'exposition. In: LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987. p.66-71.

ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

AL ASSAL, Marianna Boghosian. *Arquitetura e identidade nacional no Estado Novo: as Escolas Práticas de Agricultura*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANGO, Silvia. Colonialismos y españolismos, todos son modernismos. *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*, n.2, p. 91-96, set. 2004.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

ATIQUE, Fernando. *Arquitetando a boa vizinhança: arquitetura, cidade e cultura nas relações Brasil - Estados Unidos, 1876-1945*. São Paulo: Pontes Editores; Fapesp, 2010.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1991.

BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BALAKRISHNAN, Gopal. A imaginação nacional. In: _____. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p.209-225.

BALLON, Hilary; JACKSON, Kenneth T. *Robert Moses and the modern city: the transformation of New York*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2007.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____. *Padrões de intenção, a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAYLY, C. A.; BECKERT, Sven; CONNELLY, Matthew; HOFMEYR, Isabel; KOZOL, Wendy; SEED, Patricia. AHR conversation: on transnational history. *The American Historical Review*, Washington, AHA, vol.111, n.5, p.1441-1464, dec. 2006. Disponível em: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/111.5/pdf/intro_ahr111.5.pdf>. Acessado em jul. 2010.

BENDER, Thomas; TENORIO TRILLO, Mauricio; THELEN, David. Caminhando para a 'desestadunização' da história dos Estados Unidos: um diálogo. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.27, p.9-30, 2001. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2137/1276>>. Acessado em jul. 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.207-238.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BENSON, Erik. Flying down to Rio: American Commercial Aviation, the good neighbor policy and world war two, 1939-1945. *Essays in economic and business history*, v.19. p.61-73, 2001.

BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. London: Routledge, 2006.

BLOTTA, Celine Gomes da Silva. *A presença brasileira nas comemorações centenárias de Portugal*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BONNEMAISON, Sarah; MACY, Christine. *Festival architecture*. Nova York: Routledge, 2008.

_____. Introduction. In: _____. *Festival architecture*. Nova York: Routledge, 2008. p.1-9.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In: _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p.7-16.

_____. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O Mercado de bens simbólicos. In: _____. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.99-181.

_____. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: _____. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.183-202.

BRAZIL Comissariado geral na Exposição Internacional de São Francisco, 1939-1940. *Pavilhão brasileiro na Golden gate international exposition 1940*, São Francisco, California. São Francisco: Borden Printing Co. Inc., 1940.

BRUAND, Ives. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURKE, Bridget; SERAFICA, Cathy; HIGGINS, Martha. *Revisiting the World's Fairs and International Expositions - a selected bibliography, 1992-2004*. Washington: Smithsonian Institution Libraries, 2005.

CANCLINI, Nesto Garcia. Contradições Latino Americanas, modernismo sem modernização? In: _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p.67-97.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papyrus; Fapesp, 1998.

_____. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001. p.183-213.

CASTELLNUOVO, Enrico. De que estamos falando quando falamos de história da arte? In: _____. *Retrato e sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p.125-146.

CASTELLNUOVO, Enrico. Para uma história social da arte I. In: _____. *Retrato e sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Cia das Letras, 2006. p.147-170.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *Um americano na metrópole [latino-americana] – Richard Morse e a história cultural urbana de São Paulo 1947-1970*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CASTRO, Augusto de. *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

CLARK, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

CLAVEL, Sylvie; CHALET-BAILHACHE, Isabelle. *Paris et ses expositions universelles: architectures, 1855-1937*. Paris: Editions du Patrimoine – Centre des Monuments Nationaux, 2008.

COHEN, Jean-Louis. *Scenes of the world to come. European architecture and the American challenge, 1983-1960*. Paris; Montreal: Flammarion; Canadian Centre for Architecture, 1995.

_____. Les fronts mouvants de la modernité. In: _____. (org.). *Les années 30 - l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Éditions du Patrimoine - Centre des monuments nationaux, 1997. p.17-29.

_____ . From ideological statement to professional history. *Zodiac*, n.21, p.35-45, jan.-jun. 1999.

_____ . *The future of architecture since 1889*. Londres; Nova York: Phaidon Press, 2012.

COLQUHOUN, Alan. *Modern architecture*. Londres: Oxford University Press, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. In: GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.207-225.

_____ . A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão Brasileiro. *Arqtexto*, n.16, p.56-97, 2011.

LE CONCOURS en vue de la réalisations d'une Exposition Internationale d'Art Moderne à Paris. *Urbanisme*, n.5, p.144-161, ago.1932.

CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DANTAS, André Dias. *Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DECLARAÇÕES do Senhor Dr. Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição. *Revista dos Centenários*, n.2, p.5, fev./mar. 1939.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane. *Exotiques exposition... Les exposition universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*. Paris: Archives Nationales; Somogy Éditions d'Art, 2010.

DURAND, José Carlos Garcia. *A profissão de arquiteto: estudo sociológico*. Rio de Janeiro: CREA, 1974.

ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Éditions Norma, 1997.

EXPO 2015; BUREAU INTERNATIONAL DES EXPOSITIONS. *Official Participants Guide, Self-built Exhibition Space – design, construction, set-up and dismantling*. Milão, 2013. Disponível em: <http://www.iabdfconcursos.com.br/expo2015/documentos_tecnicos/CEM-anexo%2006-Self%20Built%20Exhibition%20Spaces_Design,%20Construction,%20Set-up%20and%20Dismantling.pdf>. Acessado em jan. 2014.

EXPOSITION Coloniale Internationale – Paris 1931: cartes postales. Paris: Editions Braun, 1931.

FERREIRA, Jorge (org.). Introdução. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: _____ (org.). *O populismo e a sua história*, debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.7-16, 59-124.

_____ (org.). *O populismo e a sua história*, debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino em profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2005.

FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Encyclopedia of world's fair and expositions*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

FISS, Karen. *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris exposition and the cultural seduction of France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Concursos de arquitetura no Brasil 1850-2000 - sua contribuição ao desenvolvimento da arquitetura*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

_____. 1940: Exposição do Mundo Português. *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.45 (2ª série, 22º ano), p.35-47, jun. 1980.

GALOPIN, Marcel. *Les expositions internationales au XXe siecle et le Bureau international des expositions*. Paris: L' Harmattan, 1997.

GELLNER, Ernest. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p.107-154.

GEPPERT, Alexander C. T. ; COFFEY, Jean; LAU, Tammy. *International exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-2005: a bibliography*. Berlin; Fresno: Freie Universitat Berlin; California State University - Fresno, 2006.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department. *A brief resume of plans and progress of Golden Gate International Exposition*. Source Material – Sheets for Lecture, series #5. São Francisco, 1937.

GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department. *The history of exposition architecture and its relation to the Golden Gate International Exposition*. Source Material – Sheets for Lecture, series #6. São Francisco, 1937.

GOLDEN GATE INTERNATIONAL EXPOSITION. Lecture Division – Publicity Department. *Construction of the Golden Gate International Exposition*. Source Material – Sheets for Lecture, series #7. São Francisco, 1937.

GOMES, Angela Maria de Castro. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. . A construção do homem novo. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982. p.151-166.

_____. . O redescobrimto do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982. p.109-150.

_____. .O populismo e as ciências sociais no Brasil. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e a sua história, debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.17-57.

GONZÁLEZ, Robert Alexander. *Designing Pan-America: U.S. Architectural Visions for the Western Hemisphere*. Austin: University of Texas Press, 2011.

GOODWIN, Philip; SMITH, G. E. Kidder. *Brazil Builds: architecture new and old*. Nova Iorque: MOMA, 1943.

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral vistas: the expositions universelles, great exhibitions, and world's fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

GUTFREUND, Owen D. Rebuilding New York in the auto age. In: BALLON, Hilary; JACKSON, Kenneth T. *Robert Moses and the modern city: the transformation of New York*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2007. p.86-93.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HARRISON, Helen A. The fair perceived: color and light as elements in design and planning. n: _____. (org.). *Dawn of a new Day: the New York World's Fair, 1939-1940*. Nova York: New York University Press, 1980. p.42-55.

HITCHCOCK, Henry-Russell. Exposition Architecture. *The bulletin of the Museum of Modern Art*, vol.3, n.4, p.2-8, jan. 1936.

_____. Paris 1937. *Architectural Forum*, Boston, v.67, n.3, p.158-174, set. 1937.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The international style*. Nova York; Londres: W.W. Norton, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. *A era das revoluções: 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era do capital: 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era dos impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JAMES, Jack; WELLER, Earle. *Treasure Island - The magic city, 1939-1940*. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941.

LABBE, M. Edmond. *Exposition Internationale des Arts et Techniques - Paris 1937*. Rapport Général. Tome I – Conception e organisation. Paris: Imprimerie National, 1938.

LABBE, M. Edmond. *Exposition Internationale des Arts et Techniques - Paris 1937*. Rapport Général. Tome II – Réalisation du programme (architecture, parcs et jardins, travaux d'ingénieurs). Paris: Imprimerie National, 1938.

LABBE, M. Edmond. *Exposition Internationale des Arts et Techniques - Paris 1937*. Rapport Général. Tome IX – Les sections étrangères (1^{re} partie). Paris: Imprimerie National, 1939.

LABBE, M. Edmond. *Exposition Internationale des Arts et Techniques - Paris 1937*. Rapport Général. Tome IX – Les sections étrangères (2^e partie). Paris: Imprimerie National, 1939.

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. Una storia della storia dell'architettura del XX secolo. *Rassegna*, Nuovi Orientamenti dell'Architettura, vol.8, n.25, p.18-29, mar. 1986.

LE GOFF, Jacques. Documento / Monumento. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p.525-541.

LEHMKUHL, Luciene. *O café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo Brasileiro*. Uberlândia, EDUFU, 2011.

LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987.

LEVINE, Lawrence W. American culture and the Great Depression. *The Yale Review*, New Haven, v.74, n.2, p.196-223, jan. 1985.

LEVY, Ruth. *Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da exposição nacional de 1908*. Rio de Janeiro: EBA; UFRJ, 2008.

_____. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Rio de Janeiro: EBA; UFRJ, 2010.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madri: Tanais, 2002.

_____. The South American Way: el milagro brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). In: _____. *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madri: Tanais, 2002. p.169-217.

_____. Vanguardistas versus expertos. *Block – revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, Buenos Aires, n.6, p.18-39, mar. 2004.

LIMA, Luiz Costa. Comunicação e cultura de massa. In: _____. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969. p.11-66.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

LIMONCIC, Flavio. A grande transformação da economia americana: o New Deal e a promoção da contratação coletiva do trabalho. In: LIMONCIC, Flavio; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A Grande Depressão: política e economia na década de 1930 – Europa, Américas, África e Ásia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.197-225.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro. Pavilhão brasileiro de Nova York, iconografia remanescente. In: Usos do passado: XII Encontro regional de história, ANPUH-RJ, 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2006. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006conferencias/Oigres%20Leici%20Cordeiro%20de%20Macedo.pdf>>. Acesso em: nov. 2010.

_____. *Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAZZUCHELLI, Frederico. *Os anos de chumbo: economia e política internacional no entreguerras*. São Paulo; Campinas: Editora Unesp; FAACAMP, 2009.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Iphan, 2000.

Ministério da Agricultura Indústria e Comércio. Representação do Brasil na Exposição Internacional de Philadelphia em 1926 – Bases para o concurso de anteprojetos do pavilhão do Brasil. *Diário Oficial*, Rio de Janeiro, seção 1, p.39, 21 out. 1925. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2074_651/pg-39-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-21-10-1925>. Acesso em: jul. 2013.

MOENTMANN, Elise Marie. *Conservative modernism at the 1937 international exposition in Paris*. Tese (Doutorado) - University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1999.

MONTEIRO, Carla Rafaela. *Entre o Tejo e os Jerônimos: a Exposição Histórica do Brasil nas Comemorações dos Centenários de Portugal em 1940*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MORAES, Leo Ribeiro de. 'Brazil Builds' e os edifícios públicos paulistas. *Revista Acrópole*, São Paulo, n.73, p.23, maio 1944.

MORTON, Patricia A. *Hybrid modernities: architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

MOSES, Robert. From dump to glory. *Saturday Evening Post*, p.12, 15 jan. 1938.

MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956.

NASCIMENTO, Rosana Andrade Dias do. *O Brasil colonial e a exposição do mundo português de 1940*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NEUHAUS, Eugen. *The art of Treasure island - first hand impressions of the architecture, sculpture, landscape design, color effects, mural decorations, illumination, and other artistic aspects of the Golden Gate International Exposition of 1939*. Berkeley: University of California Press, 1939.

NEVES, Margarida de Souza. As 'arenas pacíficas'. *Gávea - revista de história da arte e arquitetura*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, n.5, p.28-41, abr.1988.

OCKMAN, Joan. Los anos de la Guerra: NuevaYork, Nueva Monumentalidad. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (org.). *Sert - architect en Nueva York*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. p.23-45.

OFFICIAL Guide Book – New York World’s Fair 1939. Nova York: Exposition Publications Inc., 1939.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio Janeiro: Zahar, 1982.

ORY, Pascal. Le Front Populaire et l’Exposition. In: LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l’Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987. p.30-35.

PAULO, Heloisa. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil: o SPN / SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva, 1994.

PAVILHÃO do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português, 1940. Lisboa: Oficinas de Neogravura, 1941.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais - espetáculo da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PINCHON, Jean-François. La conception e l’organisation de l’exposition. In: LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l’Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987. p.36-43.

PINGUSSON, Georges-Henri. Paris, héritier de l’exposition 1937. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.5-6, p.120-123, jun. 1937.

PINOT DE VILLECHENON, Florence. *Fetes geantes: les expositions universelles, pour quoi faire?* Paris: Autrement, 2000.

PORPHYRIOS, Demetri Notes on a method. In: ___. (org.). *Architectural Design Profile: On the methodology of architectural history*. Londres: Architectural Design, 1981, p.96-104.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas, CPHA/IFCH - Unicamp, 1998.

PRADO, Luiz Carlos Delorme. A economia política da Grande Depressão da década de 1930 nos EUA: visões da crise e política econômica. In: LIMONCIC, Flavio; MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *A Grande Depressão: política e economia na década de 1930 – Europa, Américas, África e Ásia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p.13-64.

PUENTE, Moisés. *Pabellones de exposición – 100 años*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

RAMUSSEN, Anne. Les classifications d’exposition universelle. In: SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RAMUSSEN, Anne. *Fastes du Progres – le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992. p.21-38.

REINHARDT, Richard. *Treasure Island* - San Francisco Exposition Years. San Francisco: Scrimshaw Press, 1973.

RYDELL, Robert W. The fan dance of science: American World's Fairs in the Great Depression. *Isis*, Chicago, The History of Science Society, v.76, n.4, p.525-542, dez. 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/233025>>. Acesso em: out. 2012.

_____. *World of fairs: the century-of-progress expositions*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

RYDELL, Robert W.; FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Fair America* - world's fairs in the United States. Washington; Nova York: Smithsonian Books, 2000.

RYDELL, Robert W.; SCHIAVO, Laura Burd (org.). *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven; Washington: Yale University Press; National Building Museum, 2010.

SABATOU, J. P. Les agences d'architectes. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.3, p.63-74, mar. 1937.

SALAZAR, Antonio de Oliveira. Independência de Portugal – Nota Oficiosa da Presidência do Conselho. *Revista dos Centenários*, n.1, p.2-7, jan. 1939.

SANTOMASSO, Eugene A. The Design of reason: architecture and planning at the 1939/1940 New York World's Fair. In: HARRISON, Helen A. (org.). *Dawn of a new Day: the New York World's Fair, 1939-1940*. Nova York: New York University Press, 1980. p.29-41.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os planos: as Exposições Universais do século XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Three new deals: reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy and Hitler's Germany, 1933-1939*. Nova York: Picador, 2006.

SCHRENK, Lisa Diane. *Building a century of progress: the architecture of Chicago's 1933-1934 World's Fair*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. *Fastes du Progres - le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.

SCHROEDER-GUDEHUS, B.; BZDERA, A. La réglementation internationale des expositions. In: RASMUSSEN, Anne. *Fastes du Progres - le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992. p.39-55.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900 -1990*. São Paulo: Edusp, 1998.

SHANKEN, Andrew. *In to the Void Pacific: building the 1939 San Francisco World's Fair*. Oakland: University of California Press, 2014. (no prelo)

SOLÁ MORALES, Ignasi de. Theoretical practices, historical practices, architectural practices. *Zodiac*, n.21, p.46-59, 1999.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia – arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TENORIO TRILLO, Mauricio. *Artifugio de la nación moderna: México em las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

THIESSE, Anne-Marie. *La creation des identités nationales. Europe XVIII-XIX siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. UFRJ; FAPESP, 2002.

THIRTEEN years of fair-building reviewed in current exhibit. *The Architectural Record*, vol.80, n.1, p.2-3, jul.1936.

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2002.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografia de la arquitectura moderna*. Madrid: Librería Maireya y Celeste ediciones, 2001.

TYNG, Ed. *Making a world's fair: organization, promotion, financing and problems with particular reference to the New York World's Fair of 1939-1940*. Nova York: Vantage Press, 1958.

UDOVICKI-SELBE, Danilo. Projets et concours. In: LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987. p.44-65.

_____. *The elusive faces of modernity: the Invention of the 1937 Paris Exhibition and the Temps Nouveaux Pavilion*. Tese (Doutorado) - Massachusetts Institute of Technology, 1995.

_____. Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion. *Journal of the society of architectural historians*, Berkeley, Society of Architectural Historians, v.56, n.1, p.42-63, mar. 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/991215>>. Acessado em out. 2012.

United States. Public Works Administration. *America Builds – the record of the TWA*. Washington: U.S. Government, 1940.

L'URBANISME au Salon d'Automne – Concours pour l'exposition de 1937. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.10, p.78-95, dez. 1932.

VERDERY, Katherine. Para onde vão a 'nação' e o 'nacionalismo'? In: BALAKRISHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p.239-247.

VIDAL, Armando. O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

WESEMAEL, Pieter van. *Architecture of instruction and delight*. A social-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970). Rotterdam: Nai010 Publishers, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade 1880-1950*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WINTER, Jay. *Dreams of Peace and freedom – utopian moments in the 20th century*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2006.

WRIGHT, Gwendolyn. *USA modern architectures in history*. Londres: Reaktion Books, 2008.

_____. Building global modernisms. *Grey Room*, Massachusetts, MIT, n.7, p. 124-134, spring 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1262594>>. Acessado em jul. 2010.

ANEXO I **Exposições**

**Exposition Internationale des Arts e
Techniques dans la Vie Moderne**

Paris, 1937

3

Golden Gate International Exposition

São Francisco, 1939-1940

49

New York World's Fair 1939-1940

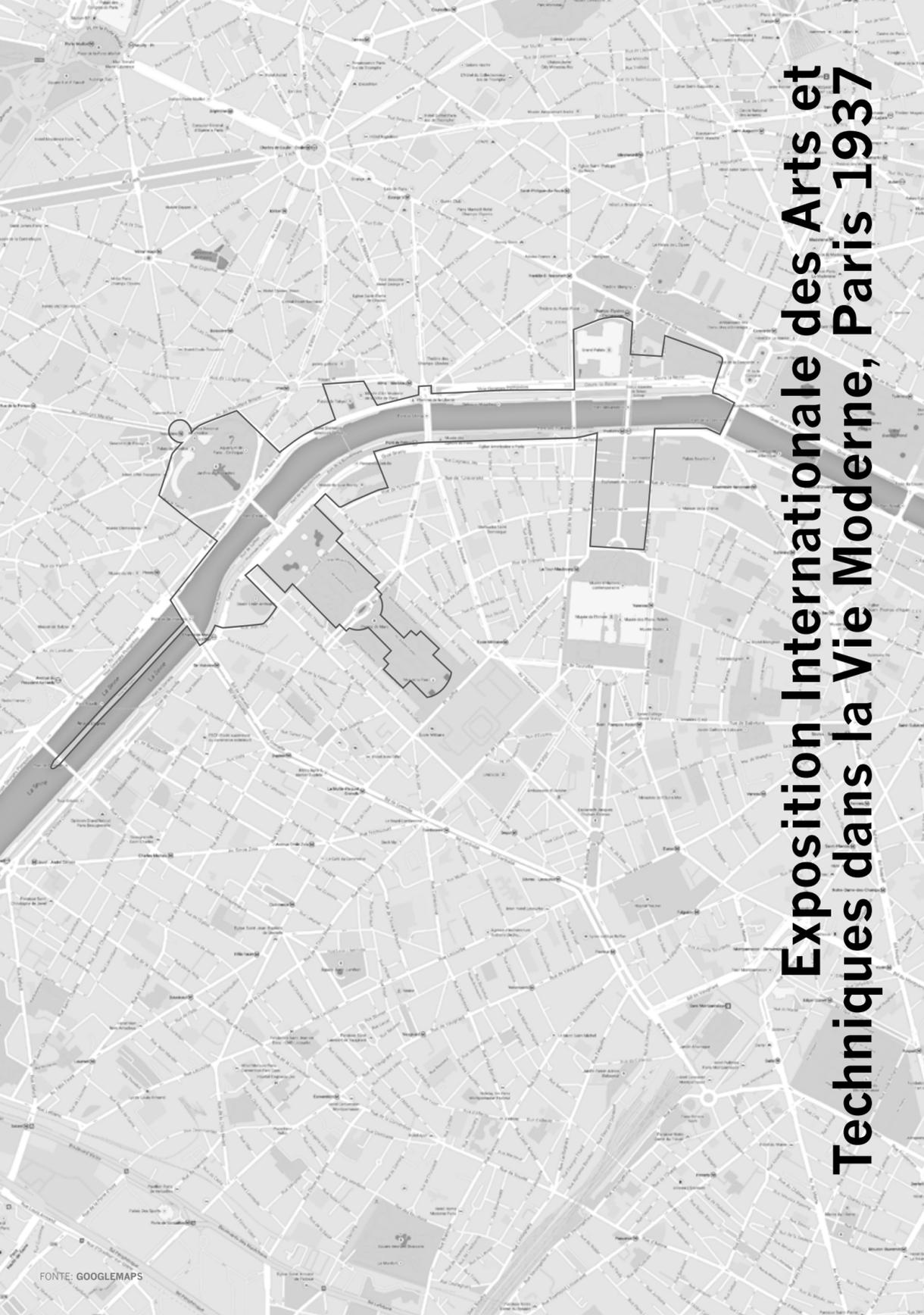
Nova York, 1939-1940

67

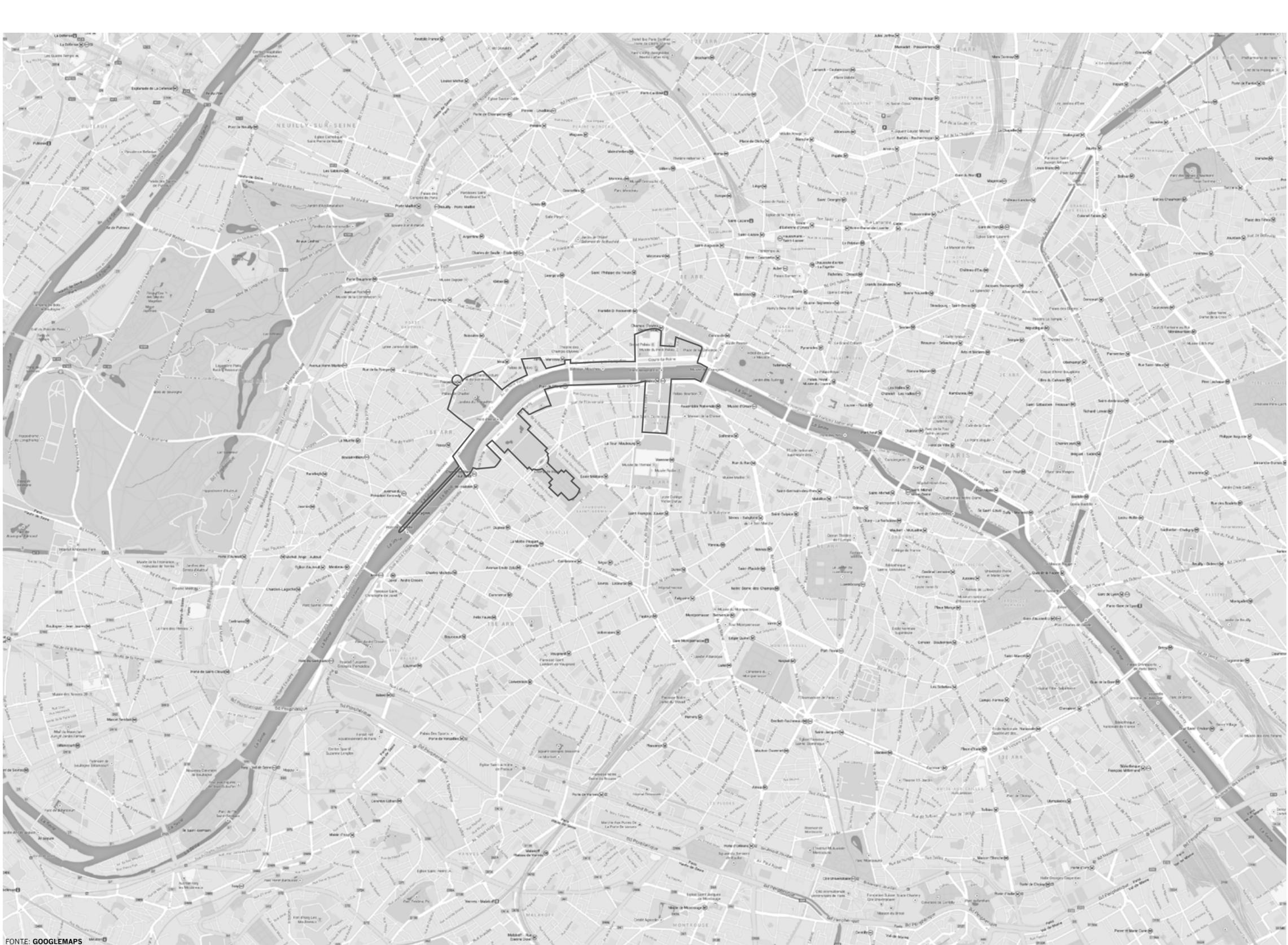
Exposição do Mundo Português

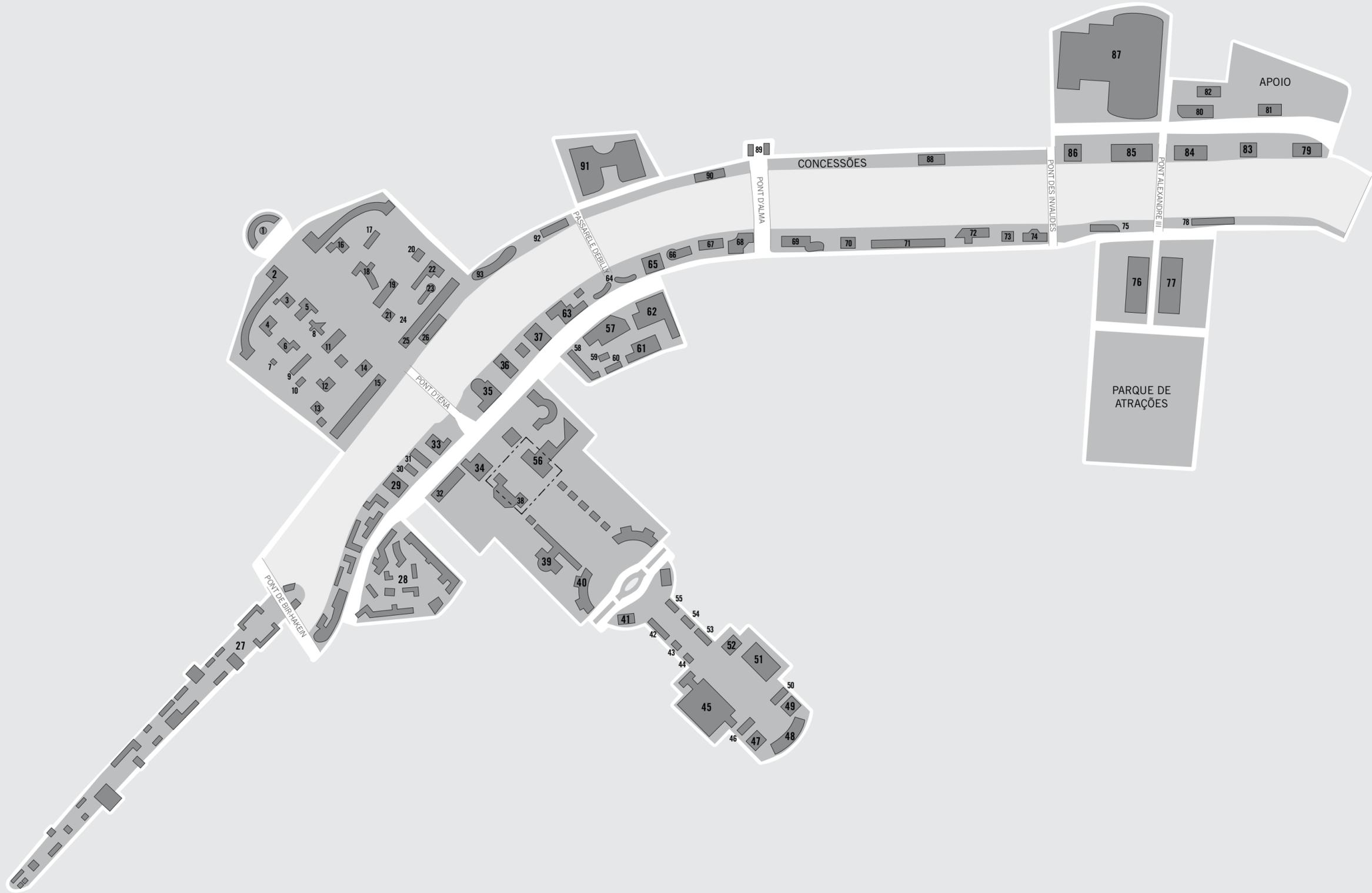
Lisboa, 1940

111



**Exposition Internationale des Arts et
Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937**





Exposition Internationale des Arts e Techniques dans la Vie Moderne Paris, 1937

TEMA O papel das artes e da técnica na sociedade contemporânea

REGISTRO B.I.E. Foi registrada junto ao B.I.E. como Exposition générale de 2^e catégorie

LOCAL / ÁREA Área central de Paris abrangendo: Champs-de-Mars, Colline de Chaillot, Esplanade des Invalides, Carré Marigny, Cours de la Reine, Quai de Tokyo e margem direita e esquerda do Rio Sena entre Invalides e Trocadéro, além de alguns anexos como a construção da Porte Maillot e do Boulevard Kellerman; 260 acres / 105 hectares / 1.050.000 m²

ABERTURA / ENCERRAMENTO 25 de maio / 25 de nov de 1937

CUSTO Aproximadamente 60 milhões USD (existem relatos que indicam um déficit de cerca de 29 milhões USD, mas também outros que indicam um lucro de cerca de 8 milhões USD)

VISITAÇÃO 31.040.995 (26.702.295 visitantes pagantes)

FINANCIAMENTO Além da receita posterior proveniente da bilheteria, o financiamento da exposição foi feito inteiramente pelo poder público: em sua maior parte pelo governo federal, mas também pela administração da cidade de Paris.

ORGANIZAÇÃO Conselho Superior da Exposição foi composto por 42 membros, sendo o Ministro do Comércio e Indústria, Paul Bastide, o presidente do conselho. COMISSÁRIO GERAL: Edmond Labbé; COMISSÁRIO GERAL ADJUNTO: Paul Léon

ARQUITETURA Foi criado o Services d'Architecture et de Promenades de l'Exposition de 1937, responsável por elaborar o plano geral e urbanístico da exposição; definir prerrogativas a serem seguidas nos diversos projetos elaborados por outros arquitetos e coordenar os trabalhos de construção.

PAÍSES PARTICIPANTES Alemanha, Áustria, Bélgica, Bulgária, Dinamarca, Espanha, Estônia, Finlândia, Grã-Bretanha, Grécia, Hungria, Itália, Iugoslávia, Letônia, Lituânia, Luxemburgo, Mônaco, Noruega, Países-Baixos, Polônia, Portugal, Romênia, Suécia, Suíça, Tchecoslováquia, URSS, Argentina, Brasil, Canada, Estados Unidos, Haiti, México, Peru, Uruguai, Venezuela, Iraque, Japão, Síria, Egito, África do Sul, Austrália

DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVOS / COLEÇÕES

Bureau International des Expositions

Archives de France / Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)

Institut Français d'Architecture

Arquivo Histórico do Itamaraty

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

1937 International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.82, n.3, p.81-91, out. 1937.

CARNOT, M. F. Exposition Internationale de Paris 1937 - arts et techniques dans la vie moderne. Instructions Complémentaires relatives à l'application du Règlement Général des Jurys. Paris: Imprimerie Nationale, 1937.

COMMISSARIAT Général. Magazine officiel - Exposition Paris 1937: arts et techniques dans la vie moderne. Paris, n.1, maio 1936 - n.15, set./out. 1937. LE CONCOURS en vue de la réalisations d'une Exposition Internationale d'Art Moderne à Paris. Urbanisme, n.5, p.144-161, ago.1932.

DUPAYS, Paul. Voyages autor du monde: pavillons étrangers et pavillons coloniaux à l'exposition de 1937. Paris: Henri Didier, 1938.

EXPOSIÇÃO de Paris. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.3, n.3, p.158-159, mai./jun. 1938.

EXPOSIÇÃO Internacional de Paris - 1937. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.205-208, jul./ago. 1937.

EXPOSITION Internationale de Paris 1937: arts et techniques. Paris: L'illustration, 1937.

EXPOSITION Internationale de Paris 1937 - arts et techniques dans la vie moderne. Règlement du jury international pour les attributions des récompenses à l'Exposition Internationale de Paris 1937. Paris: Imprimerie Nationale, 1937.

L'EXPOSITION de Paris. Paris: Librairie des Arts Decoratifs, 1937.

FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris - 1937. Paris: A. Sinjon, 1938.

GRÉBER, Jacques; MARTIN, Henri. 1937 Exposition - Sections étrangères. Paris: Editions Art et Architecture, 1937.

HAMLIN, F. Paris 1937: a critique. American Architect, Boston,

vol.151, n.2663, p.25-34, nov. 1937.

HITCHCOCK, HENRY R. Paris 1937. Architectural Forum, Boston, v.67, n.3, p.158-174, set. 1937.

LABBE, M. Edmond. Exposition Internationale des Arts et Techniques - Paris 1937. Rapport Général. Tome I-XI. Paris: Imprimerie National, 1938-1940.

LAPEYRE, Raoul. Exposição de Paris - 1937. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p.242-249, set./out. 1937.

LIVRE d'or officiel de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne. Paris: Éditions Spec, 1937.

PARIS - 1937. L'Architecture d'Aujourd'hui, n.5-6, jun. 1937.

PARIS - 1937. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.100-101, mar./abr. 1937.

PARIS - 1937 / Pavilhão do Brasil. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.2, n.6, p.333-334, nov./dez. 1937.

RÉPUBLIQUE Française. Ministère du Commerce et de l'Industrie. Commissariat Général de l'Exposition Internationale de Paris 1937. Règlement Spécial concernant les mesures de sécurité à observer dans la construction et les aménagements des bâtiments de l'Exposition Internationale de 1937. Paris: Imprimerie Nationale, 1936.

SERVICES d'architecture et des promenades de l'Exposition de 1937. Plan directeur de l'Exposition Internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne. Paris: [s.n.], [s.d.].

L'URBANISME au Salon d'Automne - Concours pour l'exposition de 1937. L'Architecture d'Aujourd'hui, n.10, p.78-95, dez. 1932.

U.S. pavilion carries skyscraper motif to Paris. Architectural Record, Nova York, v.82, n.6, p.20-23, dez. 1937.

BIBLIOGRAFIA

- BOUIN, Philippe; CHANUT, Christian-Philippe. *Histoire française des foires et des expositions universelles*. Paris: Baudouin, 1980.
- CHALET-BAILHACHE, Isabelle; LEMOINE, Bertrand; ORY, Pascal. *Paris et ses expositions universelles: architecture, 1855-1937*. Paris: Éditions du Patrimoine - Centre des monuments nationaux, 2009.
- CIZERON, David. *Les représentations du Brésil lors des expositions universelles*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Encyclopedia of world's fair and expositions*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.
- FISS, Karen. *Grand Illusion: the Third Reich, the Paris exposition and the cultural seduction of France*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- FREEDBERG, Catherine Blanton. *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair*. Nova York: Garland Publishing, 1986.
- HERBERT, James D. *Paris 1937: worlds on exhibition*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- LEMOINE, Bertrand (org.). *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Paris: Paris-Musées, 1987.
- MATHIEU, Caroline (org.). *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*. Paris: Musée d'Orsay, 2007.
- MEHRTENS, Cristina. *Beyond the silent ocean: the Brazilian National Pavilions of 1937*. In: *Simpósio Nacional de História - ANPUH, XXVI, 2011, São Paulo. Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300658377_ARQUIVO_MEHRTENS_ANPUH2011_PaperDRAFT.pdf>. Acesso em: out. 2012.
- MOENTMANN, Elise Marie. *Conservative modernism at the 1937 international exposition in Paris*. Tese (Doutorado) - University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.
- NORTON, Paul F. *World's Fairs in the 1930s*. *Journal of the society of architectural historians*, Berkeley, Society of Architectural Historians, v.24, n.1, p.27-30, mar. 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/988276>>. Acesso em: out. 2012.
- PEER, Shanny. *France on Display: peasants, provincials, and folklore in the 1937 Paris World's Fair*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- RYDELL, Robert W.; GWINN Nancy E. (org.). *Fair Representations: World's Fairs and the Modern World (European Contributions to American Studies, v. 27)*. Amsterdam: VU University Press, 1994.
- SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os planos: as Exposições Universais do século XX e seus planos urbanísticos*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. *Fastes du Progres - le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.
- UDOVICKI-SELB, Danilo. *The elusive faces of modernity: the Invention of the 1937 Paris Exhibition and the Temps Nouveaux Pavilion*. Tese (Doutorado) - Massachusetts Institute of Technology, 1995.
- _____. *Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937: The Temps Nouveaux Pavilion*. *Journal of the society of architectural historians*, Berkeley, Society of Architectural Historians, v.56, n.1, p.42-63, mar. 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/991215>>. Acesso em: out. 2012.



1 Monument à la Paix

(MONUMENTO À PAZ)

Projeto: Albert Laprade e Léon-H. Bazin



2 Nouveau palais du Trocadéro (NOVO PALÁCIO DO TROCADERO)

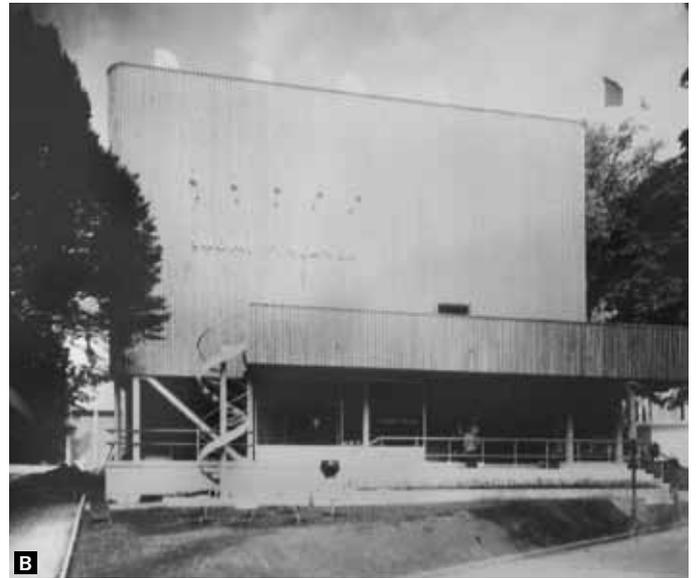
Projeto: Jacques Carlu, Louis H Boileau, Léon Azéma (teatro: Niermans Frères | fontes e iluminação: Roger Expert)



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

3 Pavilhão da Finlândia

Projeto: Alvar Aalto (colaboração de Jacques Bagge, Birr, Drouet e Jouven)



4 Pavilhão da Letônia, Estônia e Lituânia

Projeto: A. Nurnberg (colaboração de René Rotter)



5 Pavilhão da Dinamarca

Projeto: Tyge Hvass (colaboração de Marcel Guillain)



6 Pavilhão do Sião Projeto: Mom Chao Smai (colaboração de René Rotter)



7 Pavilhão de Mônaco

Projeto: Joseph Fissore (colaboração de Olivier Rabaud)



8 Pavilhão da Austria

Projeto: Oswald Haerdtl (colaboração de Robert Houdin e Jack Neel)



9 Pavilhão de Luxemburgo

Projeto: Nicolas Schmit-Noesen (colaboração de André Japy, Martineau, Hennequin e Georges Gumpel)



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937



10 Pavilhão de Israel - Palestina

Projeto: A Grinshpon e M. Tamir



11 Pavilhão da Romênia

(PAVILHÃO NACIONAL E RESTAURANTE)

Projeto: Duiliu Marco (colaboração de Ernest e Pierre Bertrand e Georges Letelié)



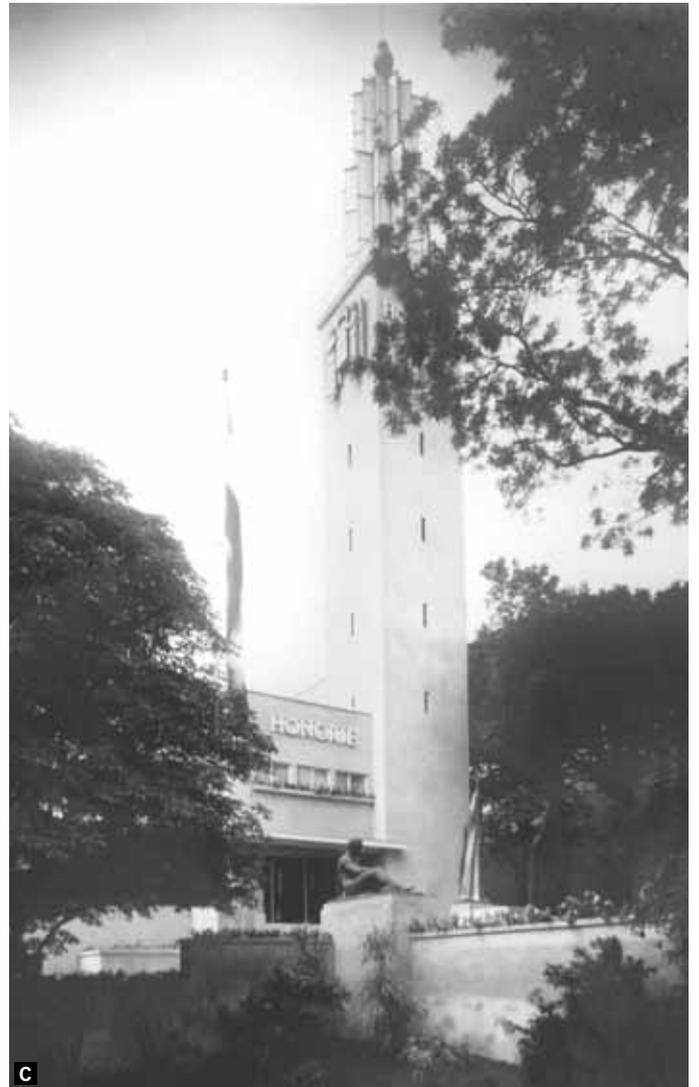
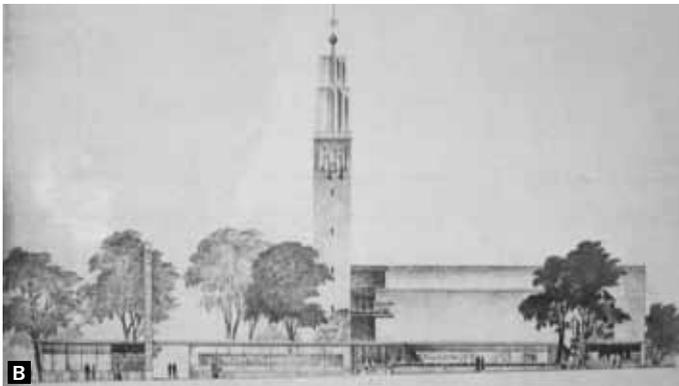
12 Pavilhão do Japão

Projeto: Junzo Sakakura (colaboração de Robert Danis)



13 Pavilhão da Hungria

Projeto: Denès Gyorgyi (colaboração de Maurice et Roger Chatenay e Claude Ferret)



14 Pavilhão do Egito

Projeto: Roger Lardat



15 Pavilhão da União Soviética

Projeto: Boris M. Iofan (colaboração de H. Bonnères, A. Coquet e R. Jossilevitch)



16 Pavilhão da Iugoslávia

Projeto: Joseph Seissel (colaboração de Daniel e Lionel Brandon e Piollenc)





17 Pavilhão da Argentina

Projeto: Marcelo Martinez (colaboração de Robert Danis)



18 Pavilhão da Holanda

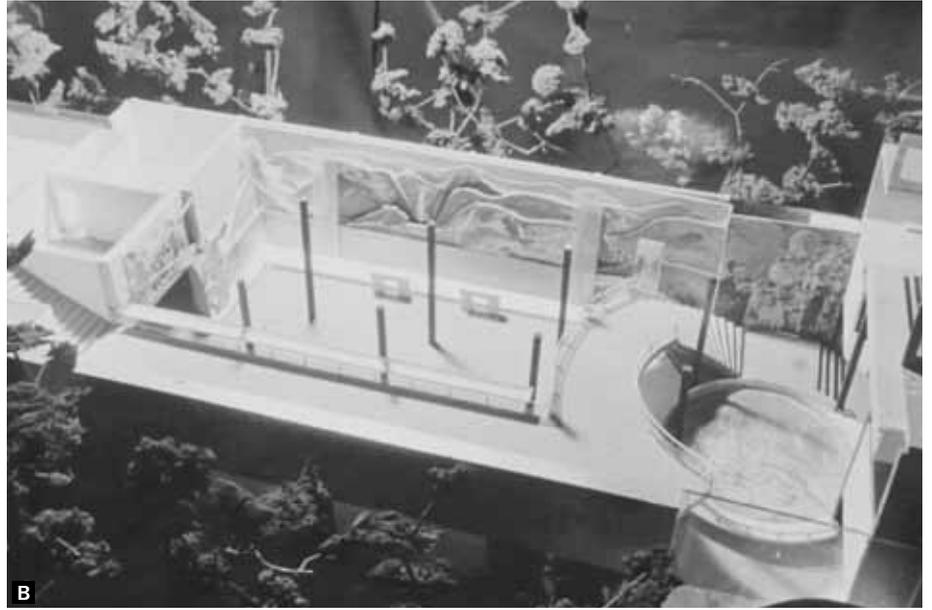
Projeto: Van Den Broek (colaboração de Charles Halley)





19 Pavilhão da Noruega

Projeto: Arne Korsmo, Knut Knutsen e Ole Lind Shistad (colaboração de Jean e Olivier Carré e Emile e Victor Schlienger)



20 Pavilhão da Grécia

Projeto: Zoulia (colaboração de Robert Houdin e Jack Neel)

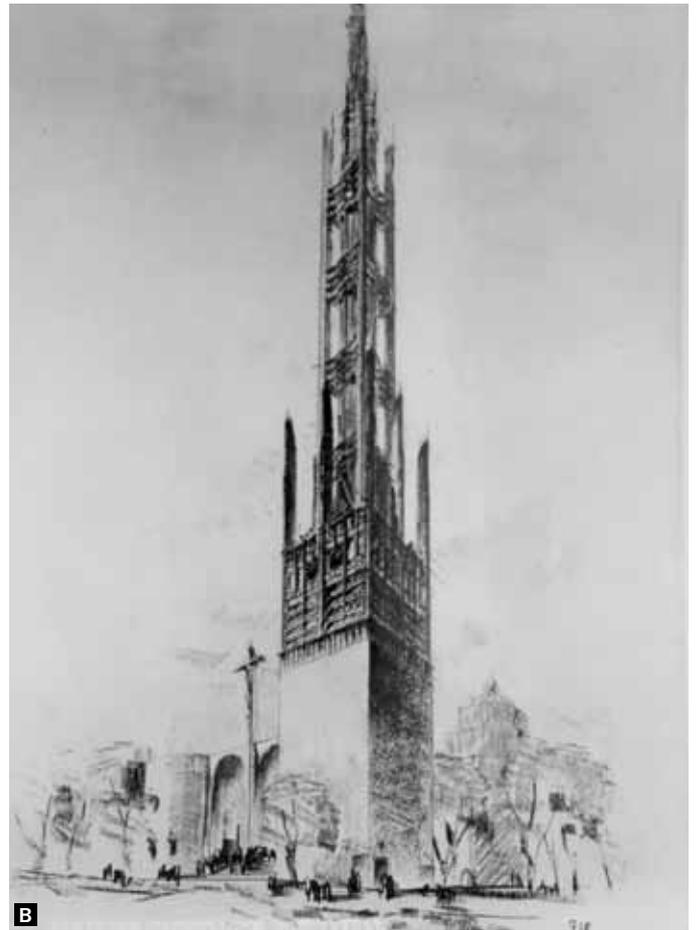


21 Pavilhão da Espanha

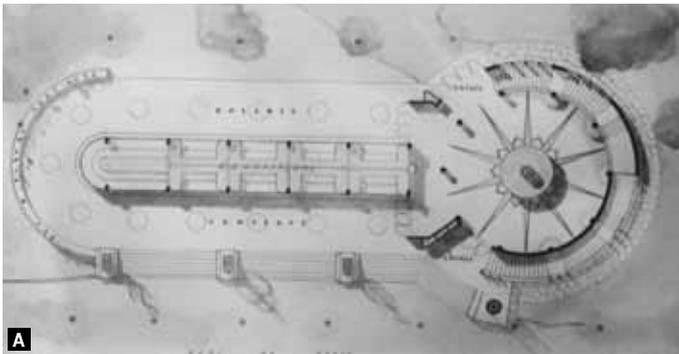
Projeto: Luis Lacasa e José-Luis Sert (colaboração de Charles Abella)



22 Pavilhão do Pontifício Católico Projeto: Paul Tournon



23 Pavilhão do Uruguai Projeto: Pedro Nadal (colaboração de Guillame Gillet)



24 Pavilhão da Polônia Projeto: Bohdan Pnewski, Stanislas Brunalski, Bohdan Lachert, Joseph Szanajca (colaboração de Maurice Altmeyer, Jacques Bagge, Fernand Fenzy, André Carreau)





25 Pavilhão da Alemanha

Projeto: Albert Speer, Woldemar Brinkmann (colaboração de Léon Courrèges, Amédée Coudert, Boleslas de Jankowski e André Hugonencq)



26 Pavilhão de Portugal

Projeto: Keil do Amaral (colaboração de Viret e Marmorat)



27 France d'Outre-Mer – Centre des Colonies (CENTRO DAS REPRESENTAÇÕES COLONIAIS)

Projeto: J.-G. Lambert e Pécaud, Jacques Guiauchain, G. Olivier, L. H. Hoyez, Jean-Baptist Durand, Hatton, François Herr, Christian Roth, Henri Thibault, Ulysse Moussali, Ali Tur, Pierre-Marie Lucas, Jack Gérodias, René Hartwig, Sabrié, Veissière, Collet De Cantelou, Demazière, Gautier, J.-Ch. Moreux, Dervaux e Valensi.



28 Centre Régional

(CENTRO DAS REPRESENTAÇÕES REGIONAIS DA FRANÇA)

Projeto: Emile Maigrot e François Herrenschmidt, Gustave Stoskopf e Olivier de Lapparent, Jacques e André Barbotin, L. Quetelart, J.-L. Morel, Roger Barade, Georges Gendrot, Charles Couasnon, Ferré, Liberge, Charles Penther, J. Rapin, Ch. Rabussier, Louis De Casabianca, Fratacci, Pierre Aubour, André Barbier-Bouvet, Henri Bertrand-Arnoux, Louis Crovetto, Paul Labbé, Pierre Lenormand, Nedonchelle, Edouard Hur, José Vardaguer, Roger Pagès, Paul Fauchoux, André Conti, Georges Chevenot, Armand, M. Caignart de Mailly, F. e Jean Clabaux, Heff, G. Lefebvre, J.-P. de Saint-Maurice, Henri Floutier, Charles Ricome, Pierre Chabrol, Xavier Gay-Bellile, Jean Raybaud, Léon-Charles Tuillier, André Balzer, Boille, André Leconte, Pierre Lebourgeois, H. Drillien, Georges Tribout, Pierre Bourdeix, Michel Cuminal, Robert Giroud, Brière, Pinon, Jacques Barge, Jacques Pascaud, Jacques Palet, Pierre Dureuil, Dufour, Georges Féray, Jean Hebert, André Robinne, William Marcel, Marcel Pierre, Jean Marcel, J. e F. Noutary, Dufau père et fils, Arduin père et fils, Dory père et fils, Gogois, Grellet, Guidet, Guindez, Rozan, Castel, Gensollen, Jean Allar, Léon Daures, Jean Valette, Mas-Chancel, Joffre e Henri-Jacques Le Même



29 Pavilhão dos Estados Unidos

Projeto: Paul-Lester Wiener, Charles H. Higgins e Julian Clarence Levi (colaboração de Paul e Jacques Marozeau, Léon Mendelssohn e Louis Longuet)



30 Pavilhão da Tchecoslováquia

Projeto: J. Kreskar e J. Polivka (colaboração de Barberis, Boulanger, Molinié, Nicod)



31 Pavilhão da Suécia

Projeto: Sven Ivar Lind (colaboração de Robert Houdin e Jack Neel)



32 Pavillon des Jeux et Jquets (PAVILHÃO DE JOGOS E BRINQUEDOS)

Projeto: Fabry, Nédonchelle e Vergnaud



A

33 Pavilhão da Grã-Bretanha (Projeto: Oliver Hill (colaboração de Charles Abella))



A



B

34 Pavilhão do Canada (Projeto: J.-Emile Brunet (colaboração de Charles Abella))



A

35 Pavilhão da Bélgica

Projeto: Eggericx, Verwilghen e Van de Velde (colaboração de Raymond Rousselot, Soupre, Deperthes)



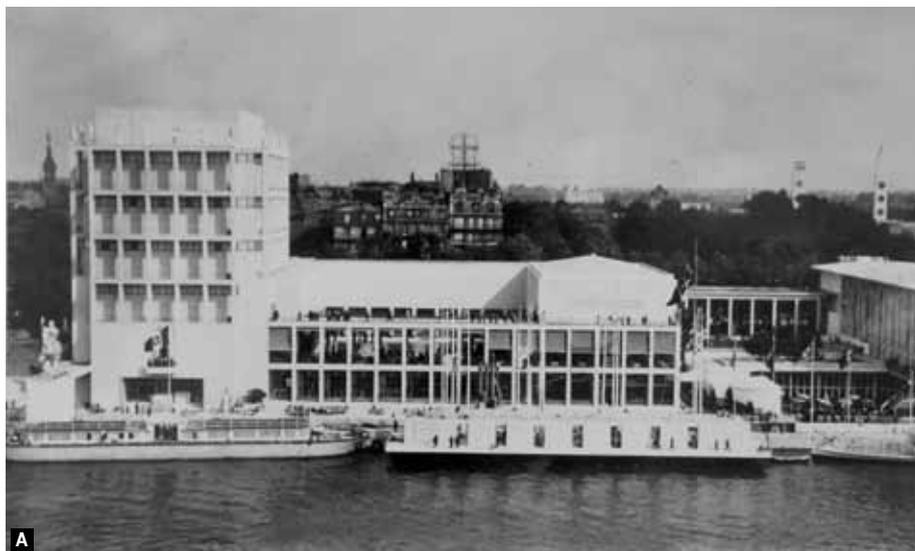
36 Pavilhão da Suíça

Projeto: Bräuning, Leu e Arthur Durig (colaboração de Michel Cunin e A. Bayen)



37 Pavilhão da Itália

Projeto: Marcello Piacentini (colaboração de Pierre Remaury)



38 Pavillon de la Radiodiffusion et Television

(PAVILHÃO DEDICADO À RÁDIO-DIFUSÃO E À TELEVISÃO)

Projeto: G. Marmorat e E.-L. Viret



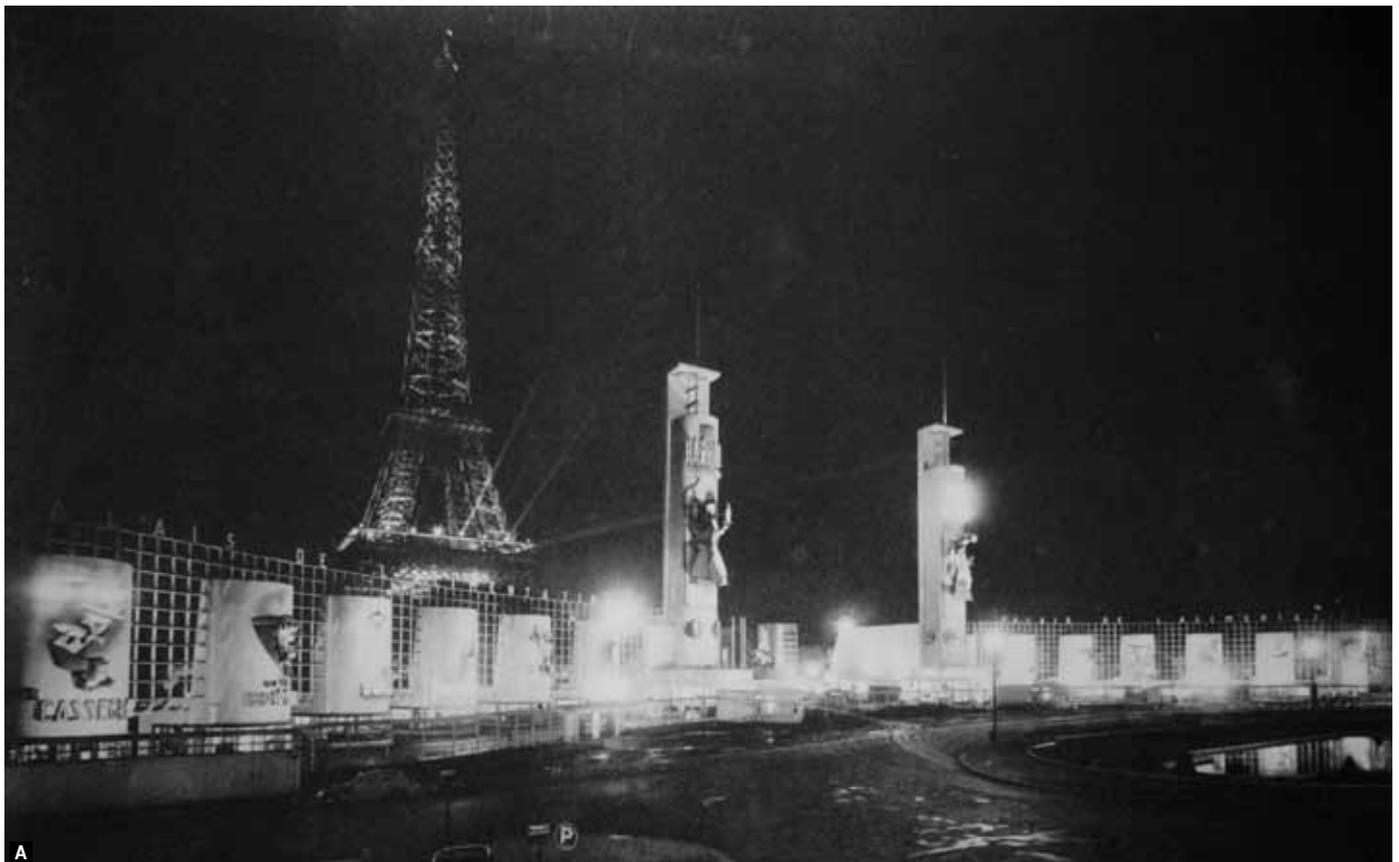
39 Pavillon de la Publicité

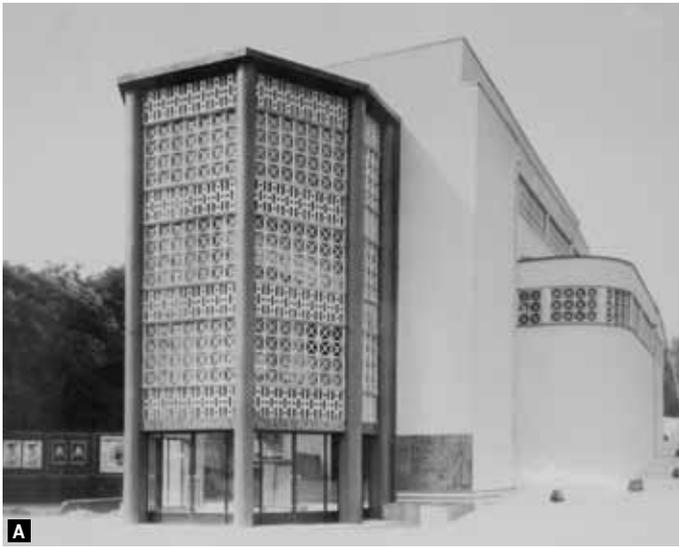
(PAVILHÃO DA PUBLICIDADE)

Projeto: Germain Grange, H. Leroy, M. Vandenbeusch, R. Vazeille



40 Palais de l'Alimentation (CENTRO DE ALIMENTAÇÃO) Projeto: Raymond Gravereaux





41 Pavillon des Matières Plastiques

(PAVILHÃO DEDICADO AOS MATERIAIS PLÁSTICOS)

Projeto: Michel Cuminal e A. Bayen



42 Commissariat Général de l'Algérie (PAVILHÃO DEDICADO À ALGÉRIA) Projeto: J.-G. Lambert



43 Pavilhão do Haiti

Projeto: C. e J. Jeanton (colaboração de Charles e Jean Dorian, Jean Pierre Paquet e Bernard Vitry)





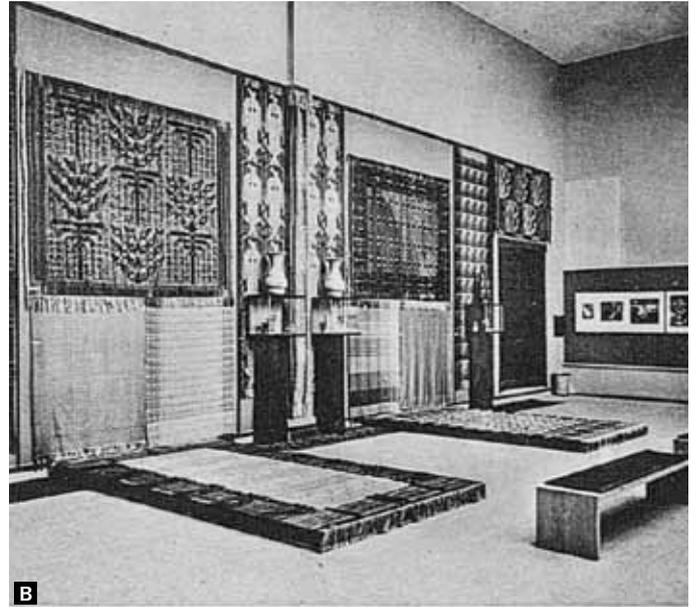
44 Pavilhão da Bulgária

Projeto: Jordanoff e Sougarev (colaboração de René Rotter)



45 Pavilhão Internacional

Projeto: Charles Abella, André Gutton e Demenais



46 Pavilhão do Peru

Projeto: Roberto Haaker-Fort (colaboração de Olivier Carré, Jean Carré, Emile Schlienger, Victor Schlienger)

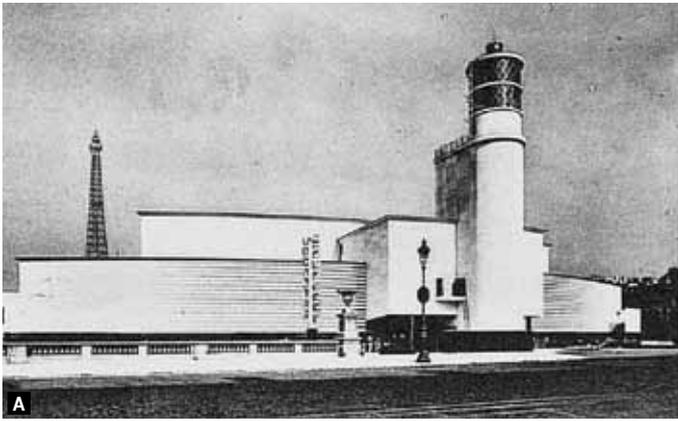


47 Pavilhão da Venezuela

Projeto: Luis Malaussena e Carlos Raúl Villanueva (colaboração de André Gutton)



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937



48 Pavillon de la Lumière

(PAVILHÃO DEDICADO À LUZ)

Projeto: Robert Mallet-Stevens



49 Pavilhão do Brasil

Projeto: Jacques Guilbert (colaboração de Olivier Rabaud, Marcel Guillain e Guillaume Gillet)



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

50 Pavilhão do Iraque

Projeto: Albert Laprade e Léon-H. Bazin



51 Pavillon de l'Enseignement

(PAVILHÃO DEDICADO AO ENSINO E EDUCAÇÃO)

Projeto: Eric Bagge



52 Pavilhão do México

Projeto: Manuel Chacon (colaboração de Vergnaud e Nédonchelle)





53 Pavilhão da Austrália

Projeto: Stephenson, Meldrum e Turner (colaboração de Charles Abella)



54 Pavillon de Grande Masse des Arts Décoratifs

(PAVILHÃO DEDICADO ÀS ARTES DECORATIVAS) Projeto: Belin, Cobre, Malot e Dargent



55 Pavillon de Grande Masse des Beaux-Arts

(PAVILHÃO DEDICADO A EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS)

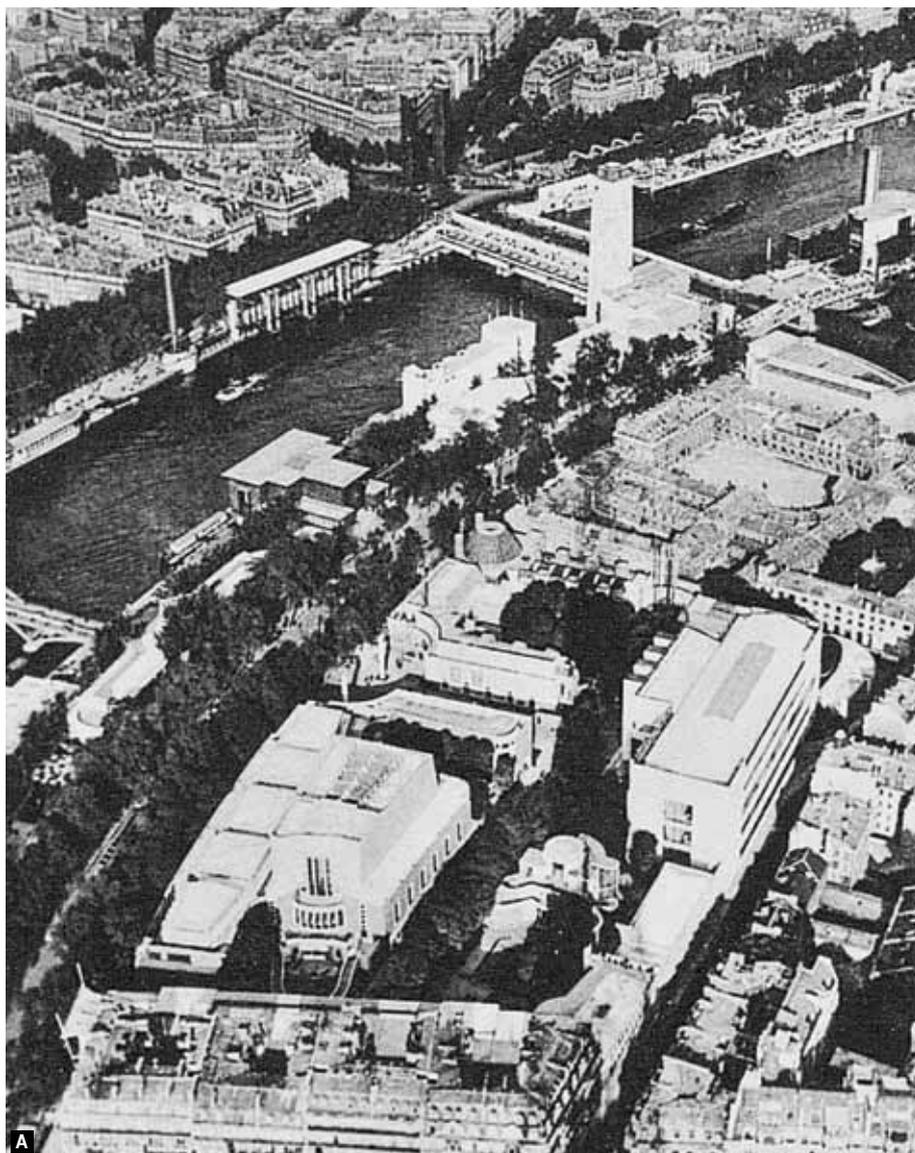
Projeto: Pacon Henri e Paul Gélis



56 Pavillon de la Photo, Cinéma e Phono

(PAVILHÃO DEDICADO A NOVAS MÍDIAS QUE INCLUÍA UMA SALA DE CINEMA)

Projeto: J.-P. deSaint-Maurice e René Lemaire com Henri Avizou, Louis Arretche, Robert Mallet-Stevens e Jacques Rousselot



57 Pavillon des Tissus et Union Corporative des Artistes Français

(PAVILHÃO DOS TECIDOS E DA UNIÃO COOPERATIVA DOS ARTISTAS FRANCESES)

Projeto: Paul Tournon





58 Pavillon des Ensembles, Mobiliers et du Papier Peint

(PAVILHÃO DEDICADO A EXPOSIÇÕES DE MOBILIÁRIO E DECORAÇÃO)

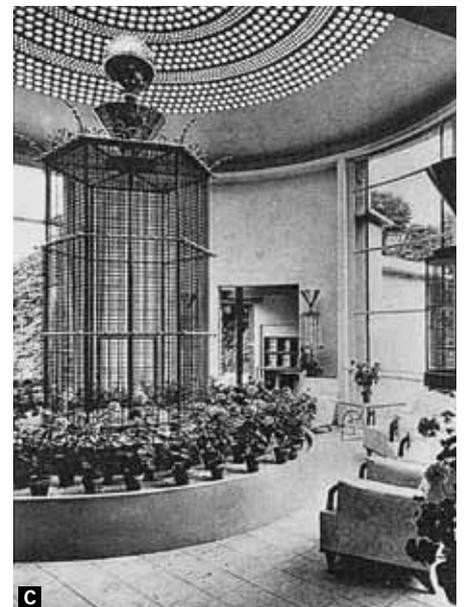
Projeto: Marcel Chappey



59 Pavillon d'Architecture Privée

(PAVILHÃO DEDICADO À "ARQUITETURA PRIVADA")

Projeto: Raymond Lopez, Jean Merlete C. Charpentier



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

60 Pavillon des Vitraux (PAVILHÃO DEDICADO A JANELAS E TRABALHOS EM VIDROS)

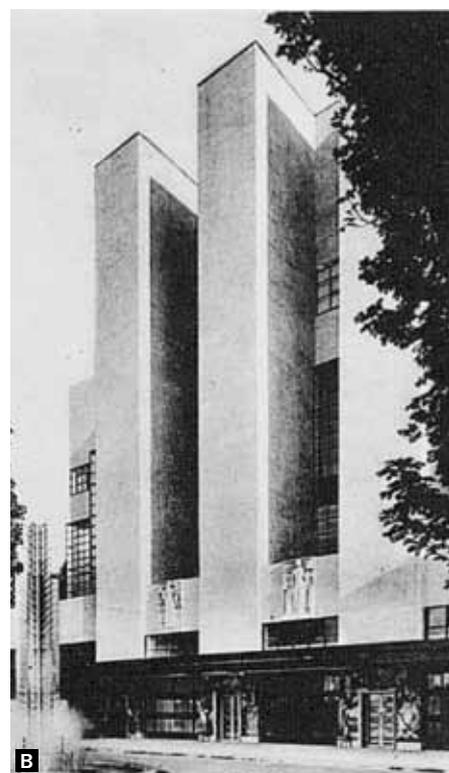
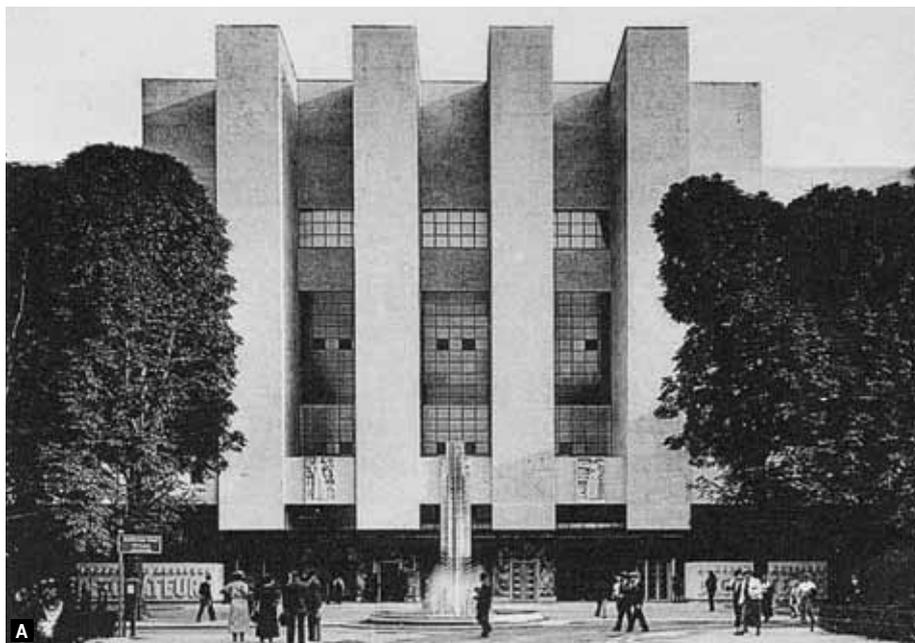
Projeto: Louis Arretche, Henry Avizou e Jacques Rousselot



61 Pavillon des Artistes Decorateurs (PAVILHÃO DEDICADO AOS ARTISTAS DECORADORES)

(PAVILHÃO DEDICADO AOS ARTISTAS DECORADORES)

Projeto: Patout, Simon e Chaume



62 Pavillon de la Ceramique, Verrerie e Manufacture de Sévres

(PAVILHÃO DEDICADO À CERÂMICA E REVESTIMENTOS VÍTREOS) Projeto: Robert Camelot e Jacques e Paul Herbé



63 Pavillon de l'Elegance e Parure (PAVILHÃO DEDICADO À ELEGÂNCIA E AOS ADORNOS)

Projeto: E. Aillaud, E. Kohlmann e A. Ventre



64 Pavillon de la Bijouterie, Orfèvrerie et Laques

(PAVILHÃO DEDICADO À OURIVESARIA E ARTES AFINS) Projeto: J.-B. Houlrier e G. Schmitt



65 Pavillon du Bois Français

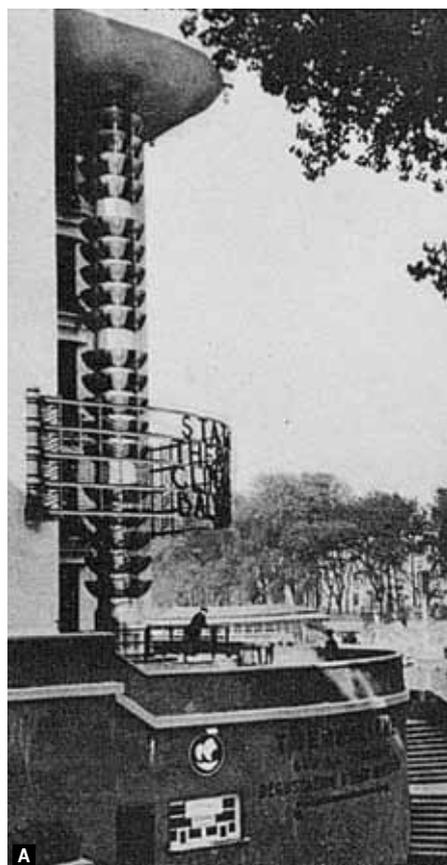
(PAVILHÃO DE MADEIRAS FRANCESAS)

Projeto: Henri-Jacques Le Môme



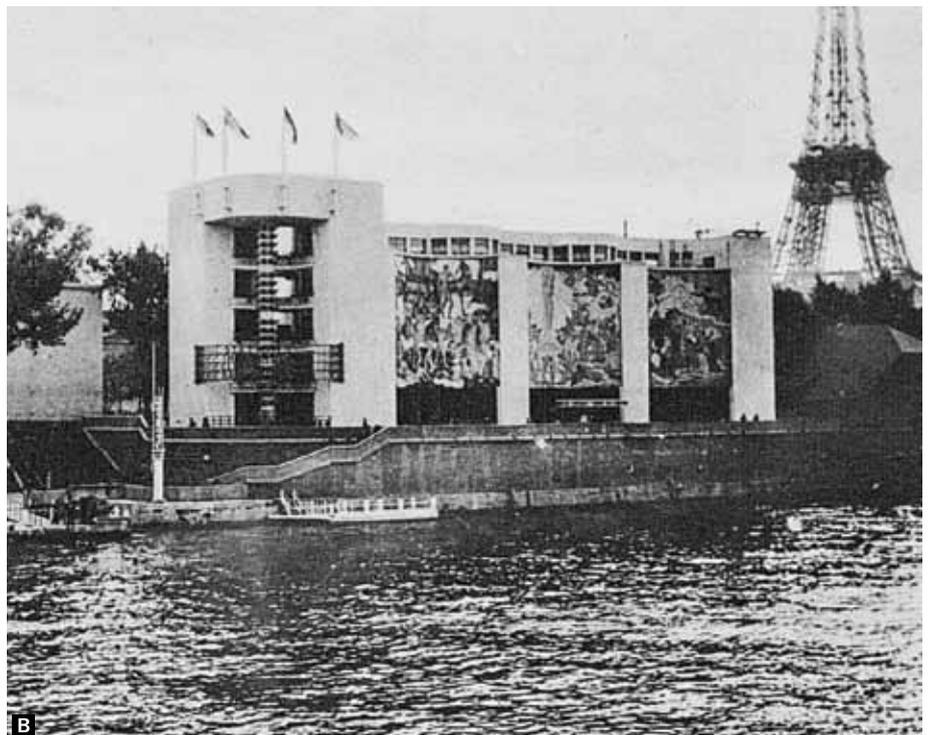
66 Pavillon de la Maroquinerie (PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÃO DE ARTIGOS DE COURO)

Projeto: Frédéric Dupré e Roger Mialet



67 Pavillon du Thermalisme (PAVILHÃO DEDICADO AO TERMALISMO)

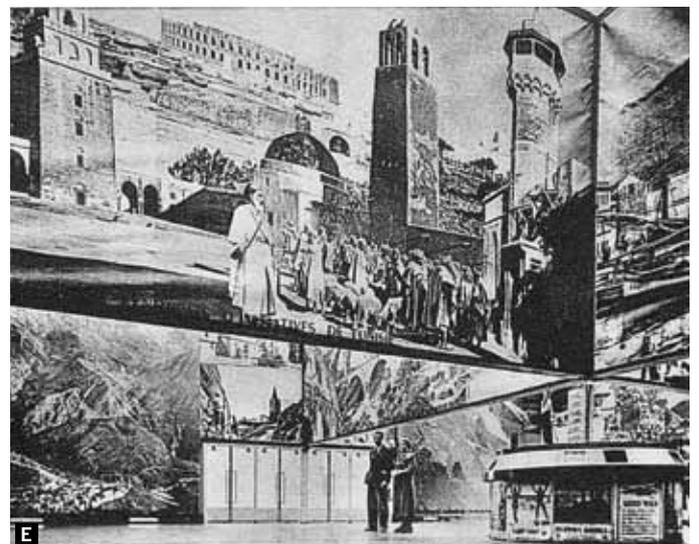
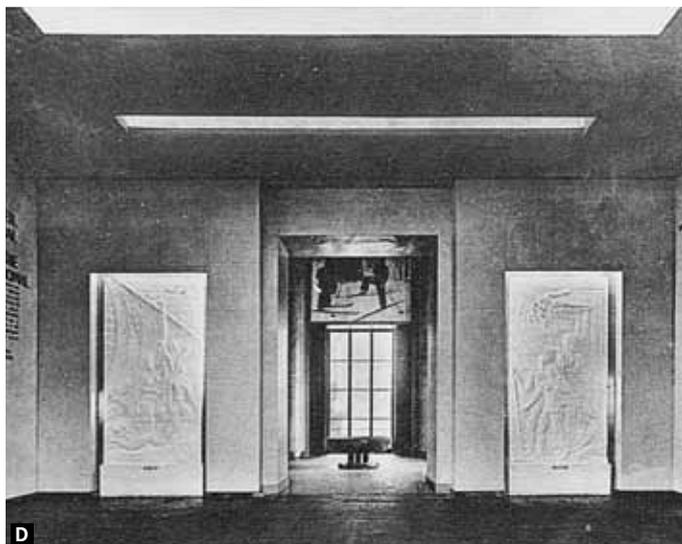
Projeto: Georges Labro



68 Pavillon du Tourisme

(PAVILHÃO DO TURISMO)

Projeto: Pierre Sardou



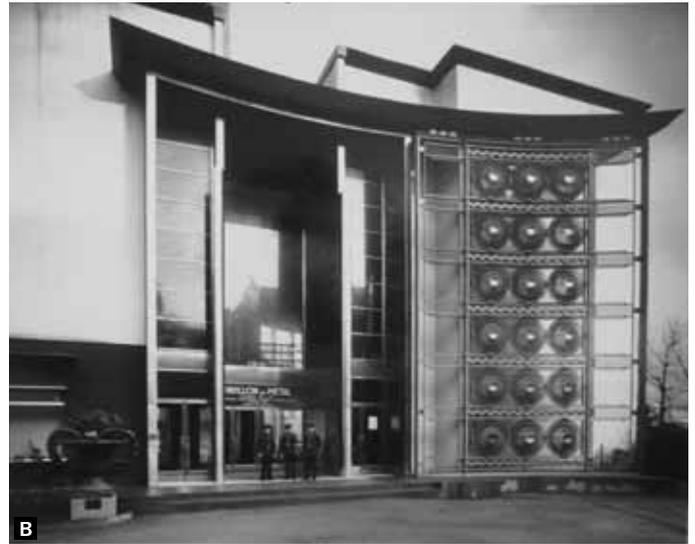
Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937



69 Pavillon du Métal

(PAVILHÃO DEDICADO AOS MATERIAIS METÁLICOS)

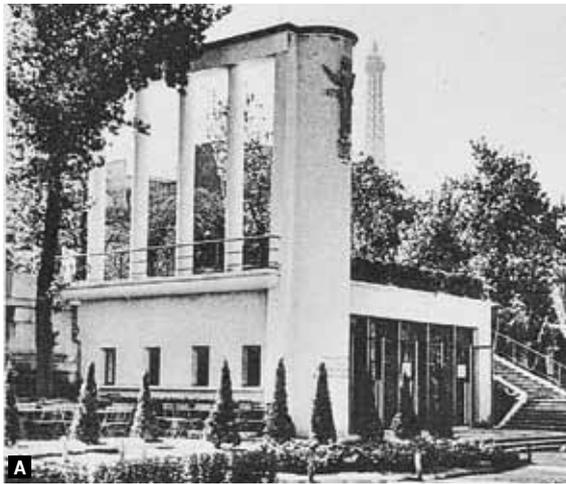
Projeto: Charles Dorian, Jean Dorian, Jean-Pierre Paquet e Bernard Vitry



70 Pavillon de la Société des Architectes Diplômés du Gouvernement – S.A.D.G.

(PAVILHÃO DA SOCIEDADE DOS ARQUITETOS DIPLOMADOS PELO GOVERNO FRANCÊS)

Projeto: Denise Malette, Georges Goldfarb, Félix Lévy e François Vitale



71 Pavillon de l'Horticulture (PAVILHÃO DEDICADO À HORTICULTURA) Projeto: Henri Vélard e Brice



72 Pavillon de l'Union des Artistes Modernes

(PAVILHÃO DA UNIÃO DOS ARTISTAS MODERNOS)

Projeto: Georges Henri Pingusson, Frantz-Philippe Jourdain e André J. Louis



73 Pavillon des Bois Coloniaux

(PAVILHÃO DEDICADO ÀS MADEIRAS DAS COLONIAS)

Projeto: Georges Michau e A. Trotin



74 Pavillon du Gaz (PAVILHÃO DEDICADO AO GÁS) Projeto: Louis Madeline



75 Maison du Travail (PAVILHÃO DEDICADO AO TRABALHO) Projeto: L. Héry



76 Pavillon des Chemins de Fer

(PAVILHÃO DEDICADO AO TRANSPORTE FERROVIÁRIO)

Projeto: Alfred Audoul, Eric Bagge, Jack Gerodias e René Hartwig



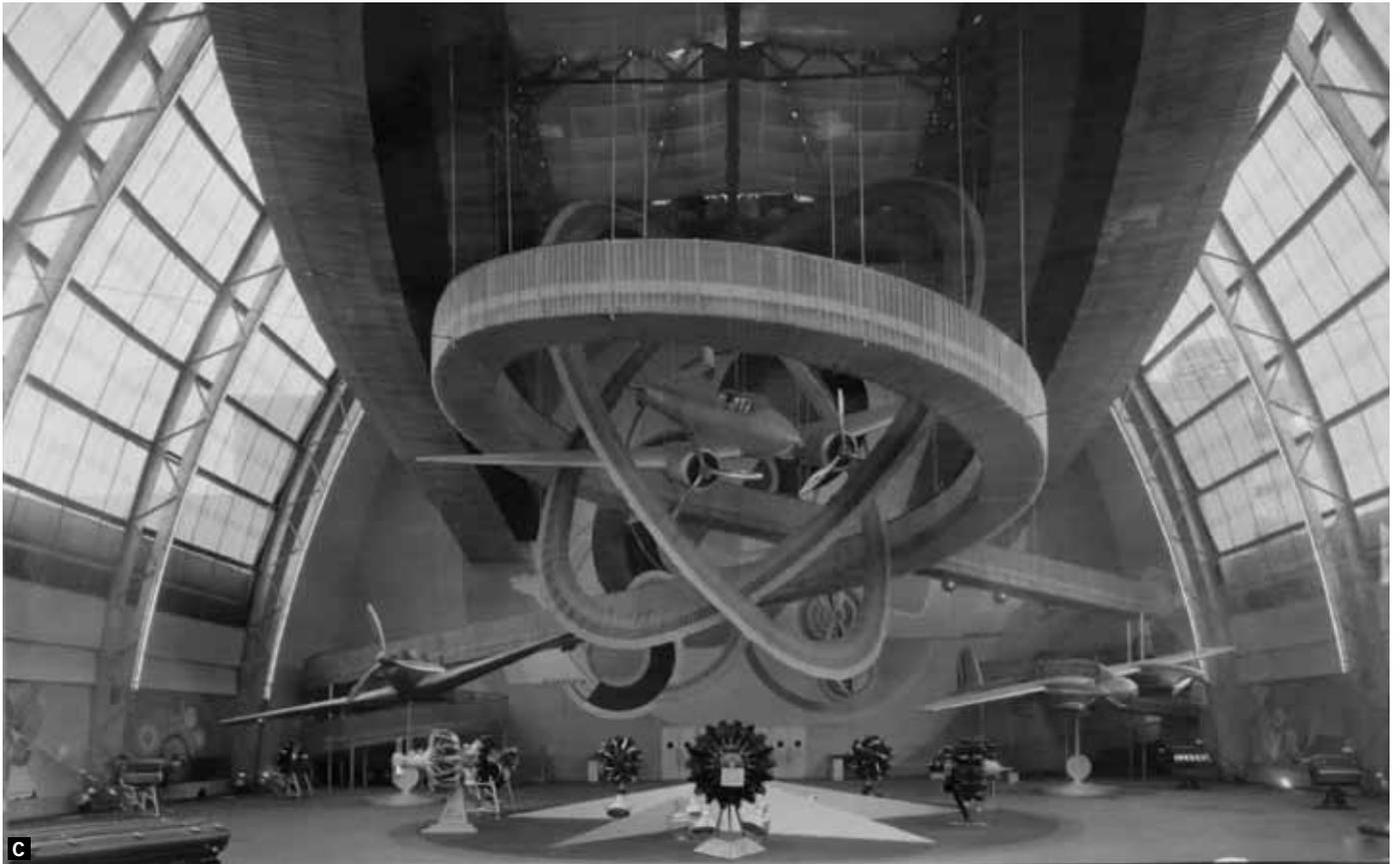
Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937



77 Pavillon de l'Aéronautique

(PAVILHÃO DA AERONÁUTICA)

Projeto: Alfred Audoul, Jack Gerodias e René Hartwig



78 Pavillon de la Marine Marchande

(PAVILHÃO DA MARINHA)

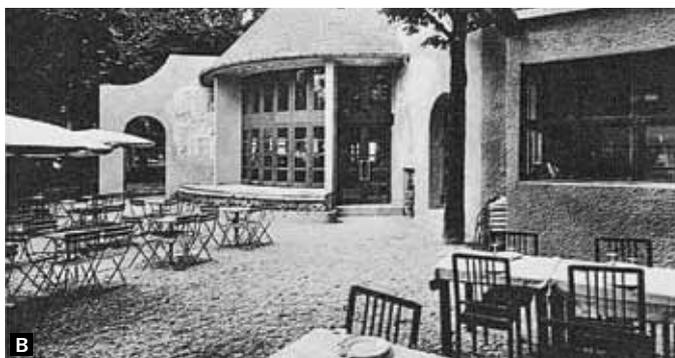
Projeto: Jacques Bonnier, A. Dubard de Gaillarbois e Marc Saltet



79 Pavillon des Tabacs (PAVILHÃO DEDICADO AO TABACO) Projeto: Robert Mallet-Stevens



80 Pavillon des Vins de France (PAVILHÃO DEDICADO À VINICULTURA FRANCESA)



81 Pavillon de l'Aluminium (PAVILHÃO DEDICADO AO ALUMÍNIO)

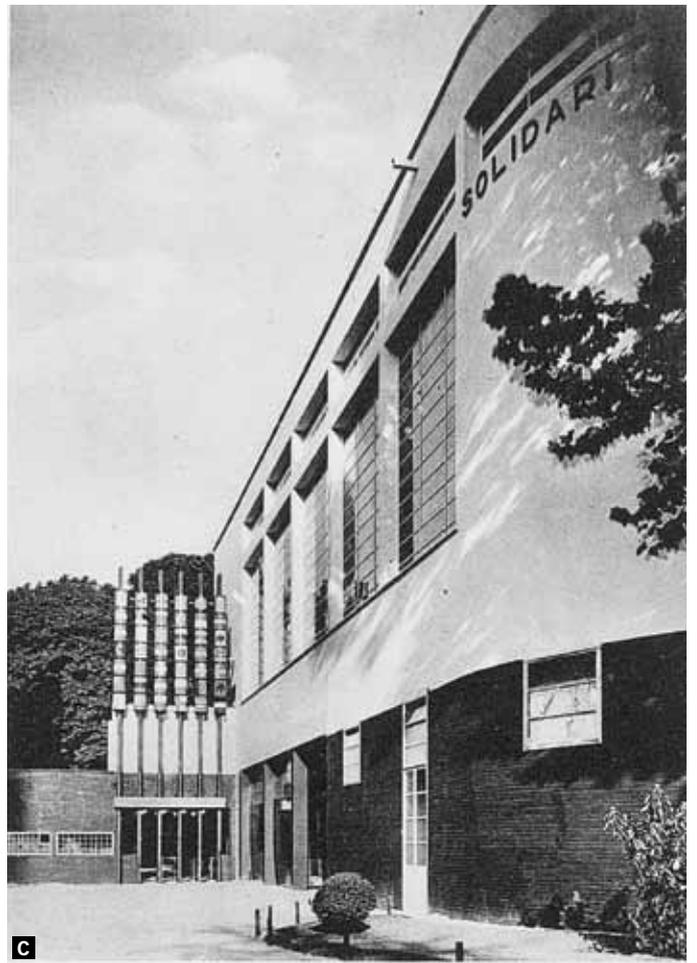
Projeto: Georges Tribout, H. Drillien e Robert Henri



82 Pavillon de la Solidarité Nationale

(PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÃO DE AÇÕES SOCIAIS)

Projeto: Robert Mallet-Stevens



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

83 Pavillon de la Caoutchouc (PAVILHÃO DA BORRACHA) Projeto: André Hermant





84 Pavillon de la Radio

(PAVILHÃO DEDICADO AO RÁDIO)

Projeto: Joannès Chollet, J.-B. Mathon e René Sors



85 Pavillon du Froid (PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÕES RELACIONADAS A QUESTÕES CLIMÁTICAS)

Projeto: H. Maurice Fournier



86 Club des Architectes

Projeto: Pierre Vago e Jean Démaret





87 Palais de la Decouverte

(PAVILHÃO ÀS DESCOBERTAS CIENTÍFICAS)

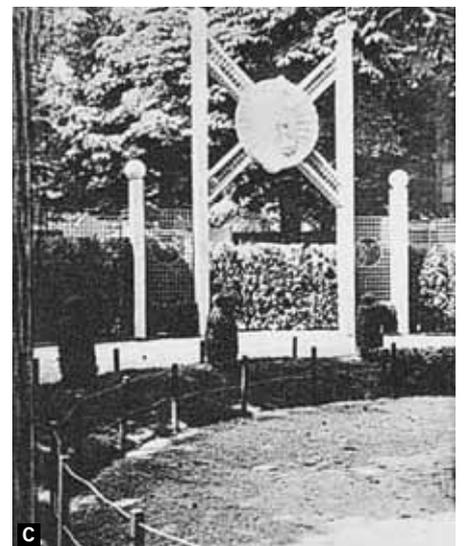
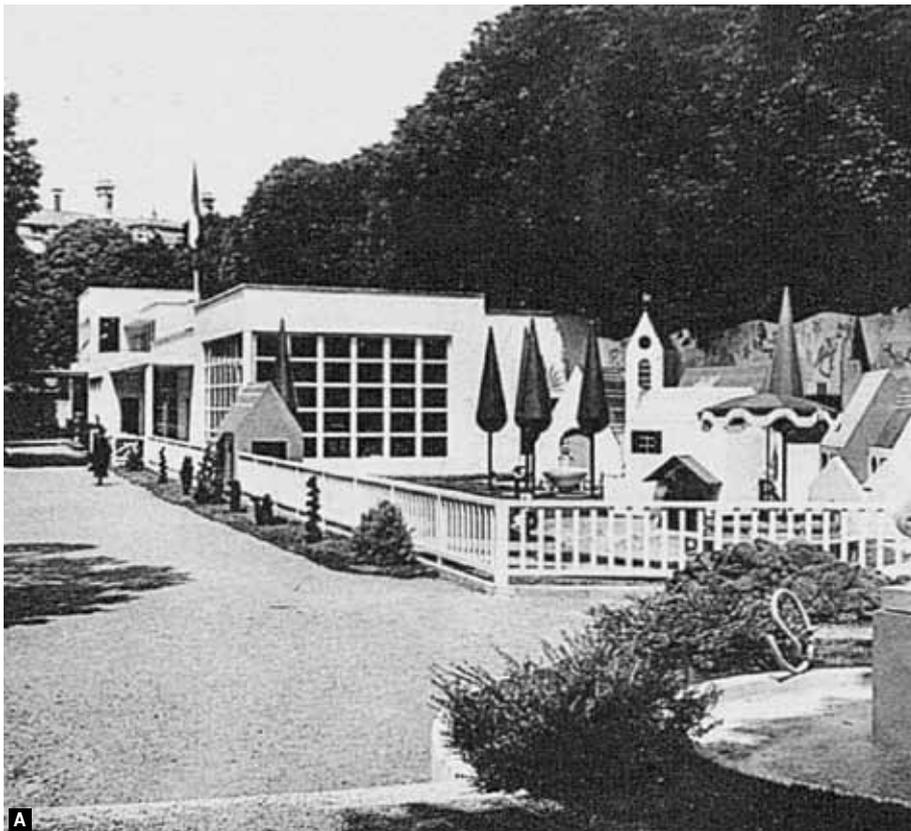
Projeto: Jacques Bouffier, Armand Néret e Germain Debré



88 Pavillon Femme, Enfant e Famille

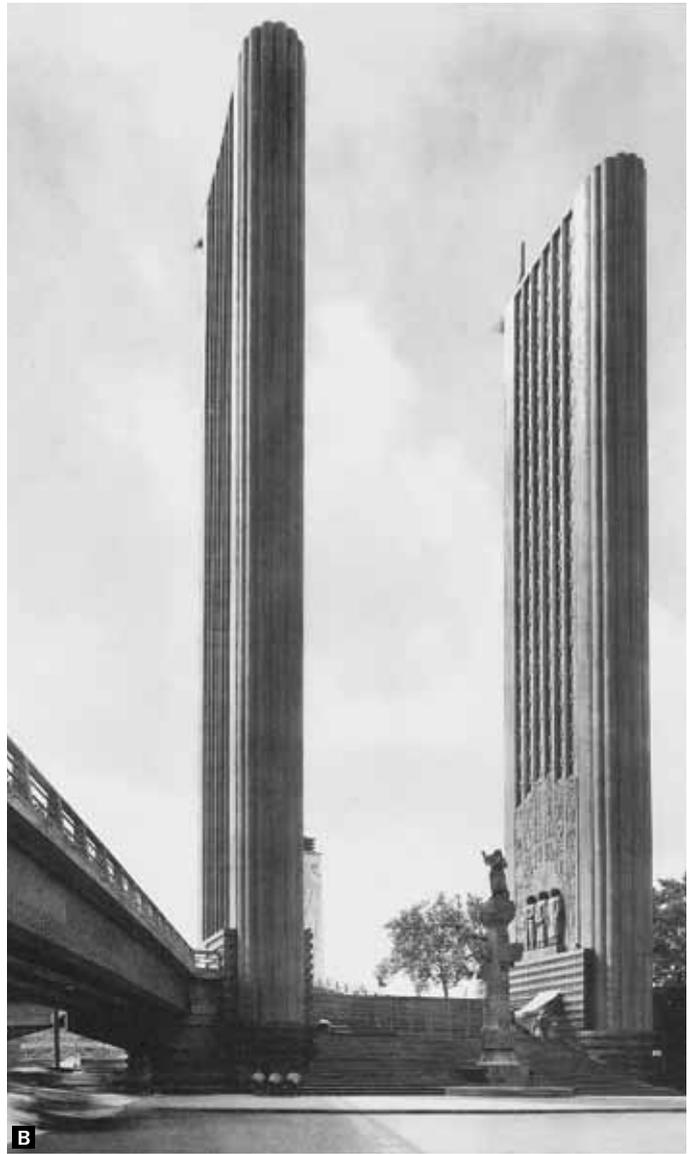
(PAVILHÃO LIGADO À "ASSUNTOS FEMININOS", À INFÂNCIA E À FAMÍLIA)

Projeto: Maurice e Roger Chatenay e Claude Ferret



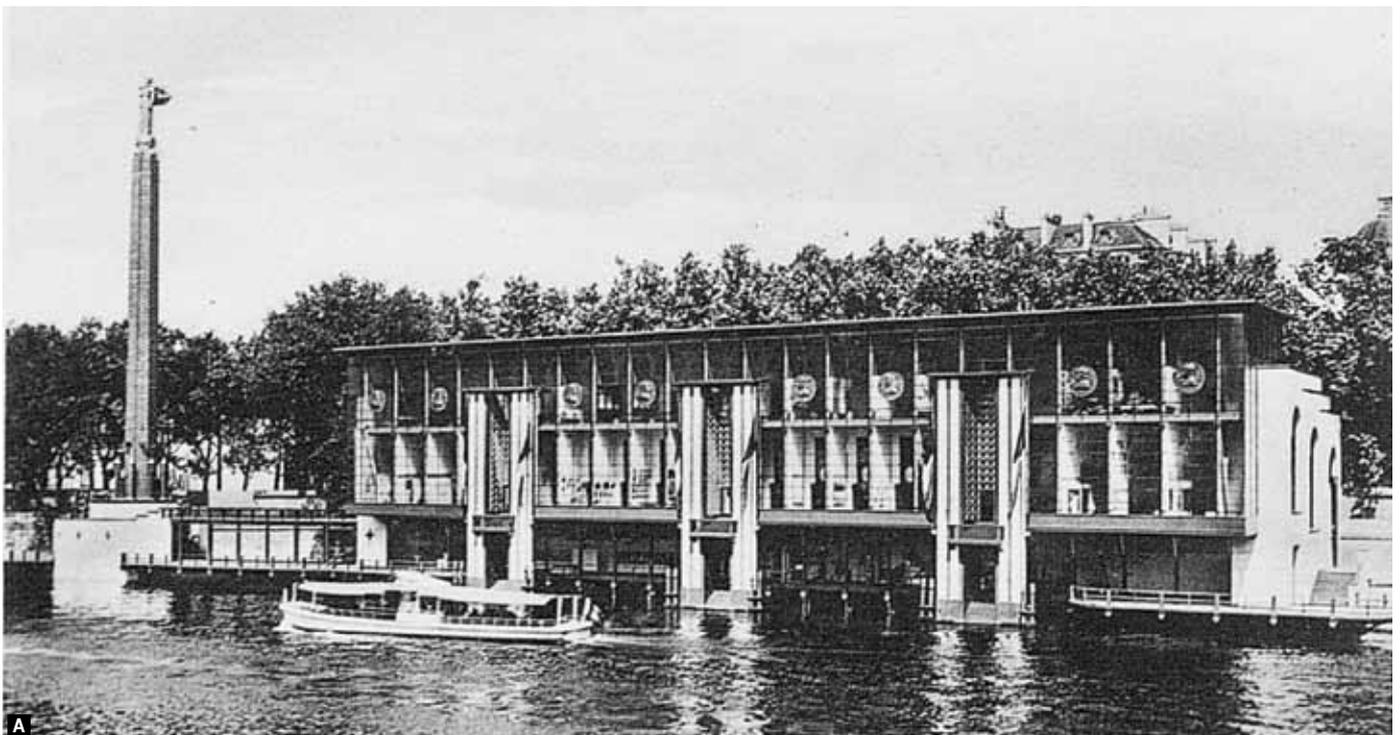
89 Porte Monumentale d'Alma

Projeto: Marc Solotareff



90 Pavillon de la Sécurité (PAVILHÃO DE DEDICADO A QUESTÕES DE SEGURANÇA NACIONAL)

Projeto: Joseph Marrast



91 Musée des Arts Modernes (MUSEU DE ARTE MODERNA)

Projeto: Jean-Claude Dondel, A. Aubert, P. Viard e M. Dastugue



Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

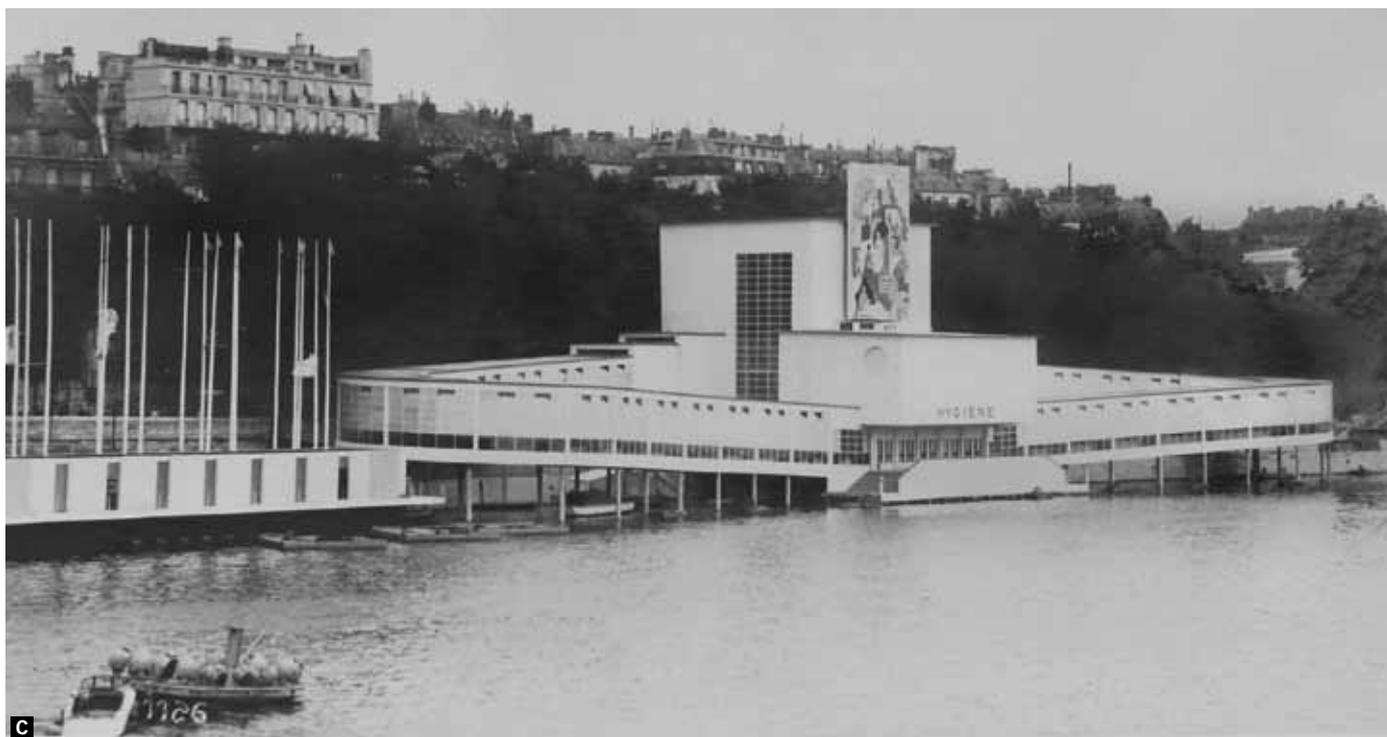
92 Pavillon de Yachting e Voile (PAVILHÃO DEDICADO AO IATISMO E AVEGAÇÃO À VELA)

Projeto: Paul e Claude Meyer-Lévy, Pierre Bigot e Georges Massé



93 Pavillon de l'Hygiène (PAVILHÃO DEDICADO À HIGIENE)

Projeto: René Coulon e Robert Mallet-Stevens

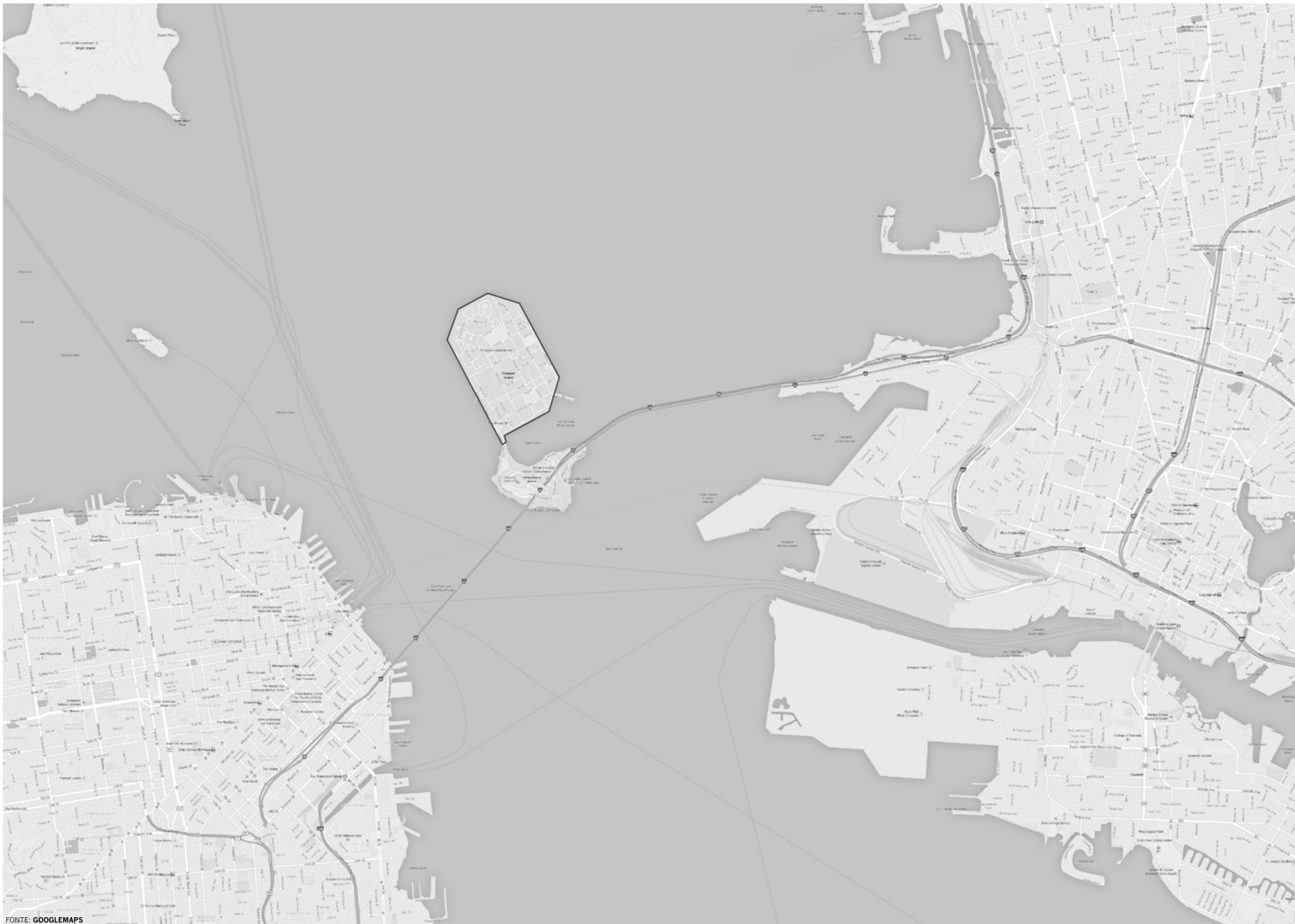


Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937

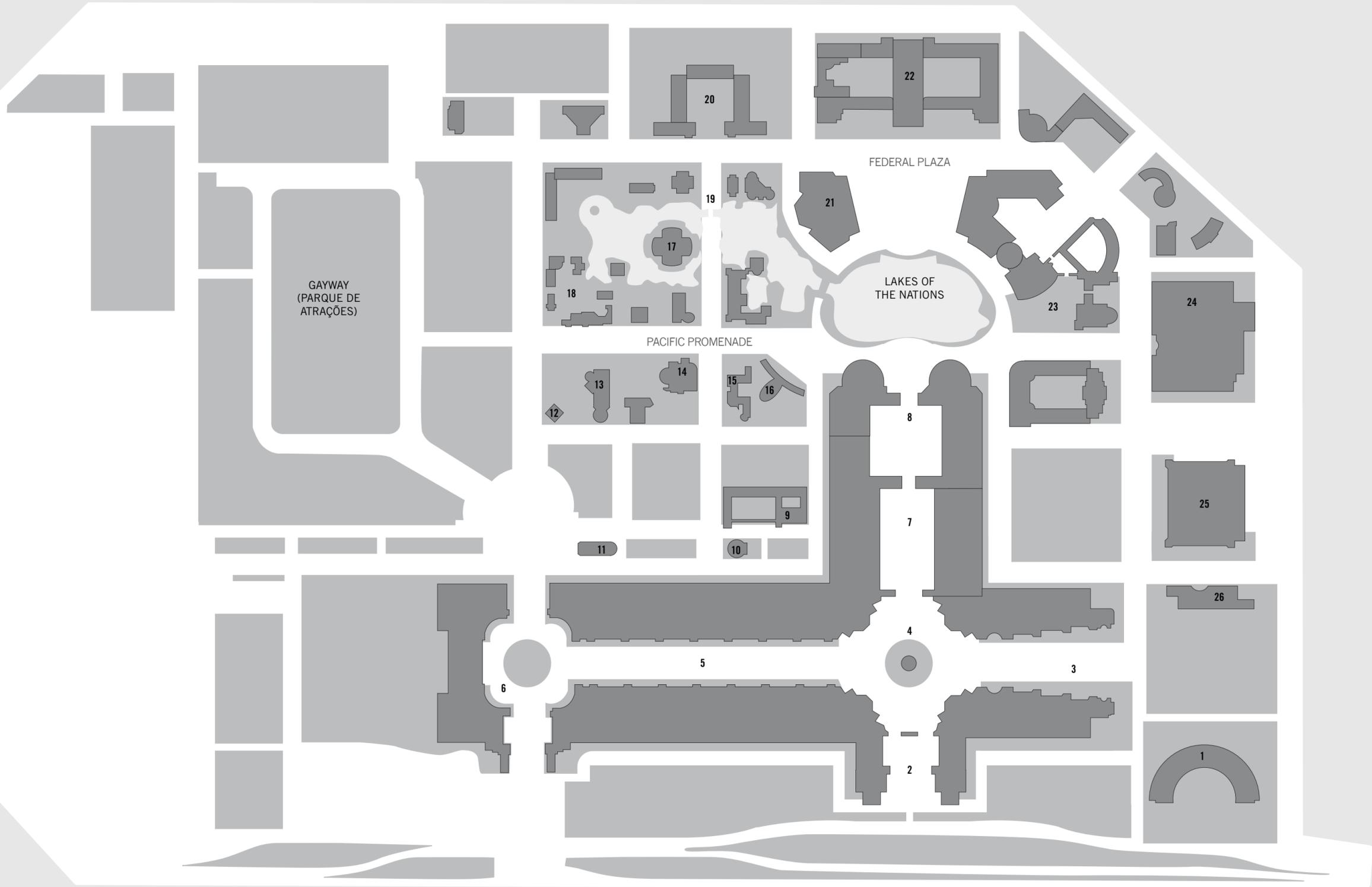
Golden Gate International Exposition São Francisco 1939-1940



FONTE: GOOGLEMAPS



FONTE: GOOGLEMAPS



GAYWAY
(PARQUE DE
ATRAÇÕES)

FEDERAL PLAZA

LAKES OF
THE NATIONS

PACIFIC PROMENADE

6

5

4

7

8

3

2

12

13

14

15

16

9

10

20

22

21

23

24

25

26

1

17

18

19

Golden Gate International Exposition

São Francisco, 1939-1940

TEMA Comemoração da finalização da Golden Gate Bridge e da San Francisco - Oakland Bay Bridge, Pageant of The Pacific – Espetáculo do Pacífico

REGISTRO B.I.E. Não foi registrada junto ao B.I.E.

LOCAL / ÁREA Treasure Island – San Francisco Bay. 400 acres / 161 hectares / 1.618.742 m²

ABERTURA / ENCERRAMENTO 18 de fev / 29 de out de 1939 (primeira temporada) 25 de maio / 29 de set de 1940 (segunda temporada)

CUSTO Aproximadamente 46 milhões USD (As contas de gastos não incluem a construção da Treasure Island e pontes de acesso / Oficialmente não foi registrado déficit significativo)

VISITAÇÃO 17.411.000 (total de visitantes)

FINANCIAMENTO A San Francisco Bay Exposition Corporation foi criada como uma empresa privada sem fins lucrativos visando viabilizar o financiamento da exposição por meio da venda de cotas (mais significativas para seus membros fundadores e menores que davam direito a convites para a exposição). O poder público federal colaboraria significativamente no financiamento. O poder estadual financiaria sua própria exposição.

ORGANIZAÇÃO PRESIDENTE: Leland W. Cutler (primeira temporada)/ Marshall Dill (segunda temporada) DIRETOR DE OPERAÇÕES E GERENTE GERAL: W. C. Bottorff

ARQUITETURA Foi da exposição; realizar a maior parte dos projetos dos pavilhões e definir prerrogativas a serem seguidas nos projetos elaborados por outros arquitetos

PAÍSES PARTICIPANTES Argentina, Austrália, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, El Salvador, Filipinas, França, Guatemala, Holanda, Itália, Japão, México, Nova Zelândia, Panamá, Peru

DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVOS / COLEÇÕES

University of California - Berkeley, Environmental Design Archives (Gardner Dailey Archive; Ernest and Esther Born Archive)

University of California - Berkeley, Bancroft Library (Golden Gate International Exposition Records)

Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)

Fundação Getúlio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Arquivo Oswaldo Aranha)

Arquivo Histórico do Itamaraty

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

BOTTORFF, H. C. Closing report - San Francisco Bay Exposition Inc., sponsor for the Golden Gate International Exposition. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Inc., 1941.

BRAZIL Comissariado geral na Exposição Internacional de São Francisco, 1939-1940. Pavilhão brasileiro na Golden Gate International exposition 1940, São Francisco, California. São Francisco: Borden Printing Co. Inc., 1940.

BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, p.41-60, abr. 1939.

GOLDEN Gate International Exposition. Official Guide Book - Golden Gate International Exposition on San Francisco Bay. San Francisco: The Crocker Company, 1939/1940.

GUTHEIN, Frederick A. Federal participation in two world's fairs. The Public Opinion Quarterly, Oxford, American Association for Public Opinion Research, v.3, n.4, p.608-622, out. 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2744995>>. Acesso em: out. 2012.

HUNTER, Stanley Armstrong. Temple of religion and tower of peace at the 1939 Golden Gate International Exposition. San Francisco: Golden Gate International Exposition, 1939.

JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941.

JAMES, Juliet, b. 1864. The meaning of the courts of the Golden Gate International Exposition 1939. Berkeley: The Professional Press, 1939.

MENDES, Plínio. Relatório apresentado à alta administração do Departamento Nacional do Café sobre os mostruários remetidos para o Pavilhão Brasil (a cargo do D.N.C.) na Exposição Internacional de São Francisco da Califórnia. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Café, 1939.

NEUHAUS, Eugen. The art of Treasure island - first hand im-

pressions of the architecture, sculpture, landscape design, color effects, mural decorations, illumination, and other artistic aspects of the Golden Gate International Exposition of 1939. Berkeley: University of California Press, 1939.

RIVERA, Diego. Diego Rivera - the story of his mural at the 1940 Golden Gate International Exposition. San Francisco: [s.n.], 1940.

SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Special rules and regulations governing foreign participation - 1939. San Francisco Bay Exposition, a California non-profit corporation sponsor for Golden Gate International Exposition, a pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1936.

SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939.

_____. Golden Gate International Exposition Bulletin, San Francisco, v.1, n.1, [s.d.].

_____. 1939 World's Fair Highlights. San Francisco, 1937-1938.

SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, p.463-500, jun. 1939.

UNITED STATES. Congress. House. Committee on Foreign Affairs. Golden Gate International Exposition. Hearing before the Committee on foreign affairs, House of representatives, Seventy-fifth Congress, first session, on H.J. Res. 314, joint resolution providing for participation of the United States in the exposition to be held by the San Francisco Bay Exposition Inc., sponsors for the Golden Gate International Exposition in the city of San Francisco during the year 1939, and for other purposes, May 18, 1937. Washington, U. S. Government, 1937.

WORLD Fairs planned to show the sciences in action. The Science News-Letter. Whashington, v.33, n.13, p.196-197, 26 mar. 1938. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3914781>>. Acesso em: set. 2012.

BIBLIOGRAFIA

- CARPENTER, Patricia F.; TOTAH, Paul. *The San Francisco Fair – Treasure Island, 1939-1940*. São Francisco: Scottwall Associates, 1989.
- POST, Pamela Lee. *East meets west: the model homes exhibits at the 1939-1940 New York and San Francisco World's Fairs*. Tese (Doutorado)- University of California Santa Barbara, Santa Barbara, 2000.
- REINHARDT, Richard. *Treasure Island - San Francisco Exposition Years*. San Francisco: Scrimshaw Press, 1973.
- RUBENS, Lisa. *The 1939 San Francisco World's Fair: the New Deal, the New Frontier and the Pacific Basin*. Tese (Doutorado)- University of California Berkeley, Berkeley, 2004.
- RYDELL, Robert W. *The fan dance of science: American World's Fairs in the Great Depression*. Isis, Chicago, *The History of Science Society*, v.76, n.4, p.525-542, dez. 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/233025>>. Acesso em: out. 2012.
- _____. *World of fairs: the century-of-progress exhibitions*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- RYDELL, Robert W.; FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Fair America - world's fairs in the United States*. Washington; Nova York: Smithsonian Books, 2000.
- RYDELL, Robert W.; SCHIAVO, Laura Burd (org.). *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven; Washington: Yale University Press; National Building Museum, 2010.
- SHANKEN, Andrew. *In to the Void Pacific: building the 1939 San Francisco World's Fair*. Oakland: University of California Press, 2014. (no prelo)

1 Administration Building

(PAVILHÃO DE ADMINISTRAÇÃO – SAN FRANCISCO BAY EXPOSITION CORPORATION)

Projeto: George William Kelham



2 Portals of the Pacific (PORTAIS DO PACÍFICO) Projeto: Ernest E. Weihe e Bakewell



Golden Gate International Exposition, São Francisco 1939-1940

3 Towers and Court of the Moon

(TORRE E PÁTIO DA LUA - EXPOSIÇÕES DE MINÉRIOS, METAIS E MAQUINÁRIO;
EXPOSIÇÕES DE QUESTÕES DOMÉSTICA E DE JARDIM)

Projeto: George William Kelham (pinturas murais: Franz Bergmann, Helen Katherine Forbes, Horatio Nelson Poole, Dorothy Wagner Puccinelli)



4 Court of Honor and Tower of the Sun

(PÁTIO DE HONRA E TORRE DO SOL) Projeto: Arthur Brown Jr.



5 Court of Seven Seas

(PÁTIO DOS SETE MARES - EXPOSIÇÕES DE ELETRICIDADE E COMUNICAÇÃO E CIÊNCIAS; EXPOSIÇÕES DE TURISMO)

Projeto: George William Kelham e W. P. Day (pinturas murais: Armin Carl Hansen, John Stoll)



6 Court of Pacifica

(PÁTIO DE PACÍFICA - EXPOSIÇÕES DA INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA)

Projeto: Timothy Pflueger (pinturas murais: Helen Bruton, Margaret Bruton, Esther Bruton, Maynard Dixon)



Golden Gate International Exposition, São Francisco 1939-1940



7 Court of Reflections

(PÁTIO DOS REFLEXOS - EXPOSIÇÕES DA INDÚSTRIA ALIMENTÍCIA; EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS)

Projeto: Lewis Parsons Hobart (pinturas murais: Hugo Ballin)



8 Court of Flowers e Towers of the East

(PÁTEO DAS FLORES E TORRES DO LESTE – EXPOSIÇÕES DE AGRICULTURA)

Projeto: Lewis Parsons Hobart e William G. Merchant (pinturas murais: Millard Sheets)



A

9 Temple of Religion (PAVILHÃO DAS RELIGIÕES E DA PAZ)

Projeto: Edward G. Bolles (pinturas murais: Franz Bergmann, John Emmett Gerrity)



A

10 White Star Restaurant (PAVILHÃO RESTAURANTE)



A

11 Oakwood Barbecue (PAVILHÃO RESTAURANTE)



A



B

12 National Cash Register

(PAVILHÃO QUE REGISTRAVA CONTINUAMENTE O NÚMERO DE VISITANTES DA EXPOSIÇÃO)



13 Pavilhão da França e Palais de l'Elegance

Projeto: Georges Besse e Claude Meyer-Lévy com Eldridge Spencer



14 Pavilhão da Argentina Projeto: Armando D'Ans com William Wilson Wurster



15 Pavilhão do Brasil

Projeto: Gardner Dailey

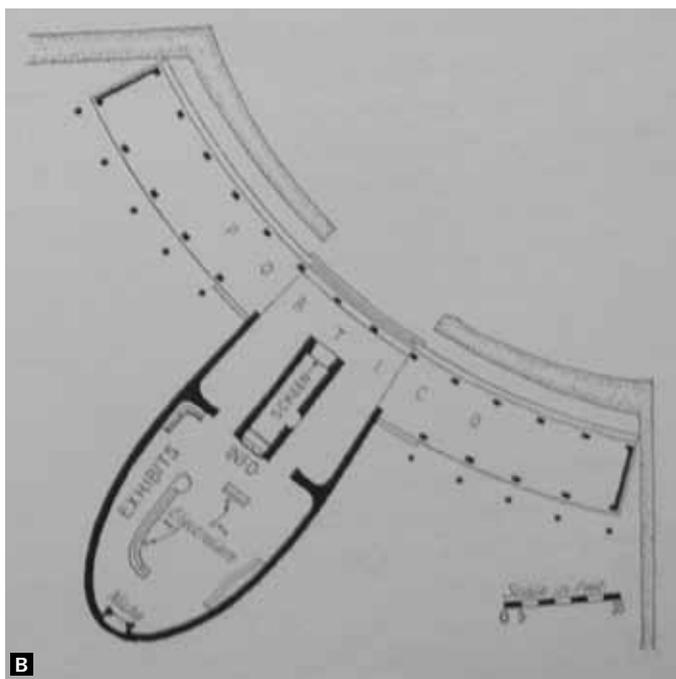
Projeto Expositivo: Ernest Born

(pinturas murais: Robert Howard e Jane Berlandina)



16 Pavilhão da Itália

Projeto: Alfio Susini com Pietro Canali



17 Pacific House (PAVILHÃO DE APRESENTAÇÃO DAS ÁREAS AO REDOR DO OCEANO PACÍFICO)

Projeto: William G. Merchant com Phillip N. Youtz (pinturas murais: Miguel Covarrubias, Hilaire Hiler)



18 Latin America

Court (PAVILHÕES DE PAÍSES LATINO-AMERICANOS: MÉXICO, EL SALVADOR, PANAMÁ, GUATEMALA, PERU, COLOMBIA, CHILE, EQUADOR)

Projeto: Pablo Dela Cruz, Edward Louis Frick, Rafael Ruiz (pinturas murais: Antonio Sotomayor)



Golden Gate International Exposition, São Francisco 1939-1940

19 Pacific Area

(PAVILHÕES DE TERRITÓRIOS AO REDOR DO OCEANO PACÍFICO: HAWAII, NOVA ZELÂNDIA, INDO-CHINA FRANCESA, AUSTRÁLIA, FILIPINAS, JOHORE, JAVA, JAPÃO, ÍNDIAS HOLANDESAS)

Projeto: Mark Daniels, O. A. Deichman, Robert Deppe, Gregorio P. Gutierrez, Lewis Parsons Hobart, Timothy Pflueger, Eldridge Spencer, Claude Albon Stiehl, Tatunao Toki, Yoshiko Utida, Philip Newell Youtz



20 Representações Estaduais

(PAVILHÕES DE ESTADOS AMERICANOS)

Projeto: Edward Louis Frick



21 California

Auditorium (AUDITÓRIO)

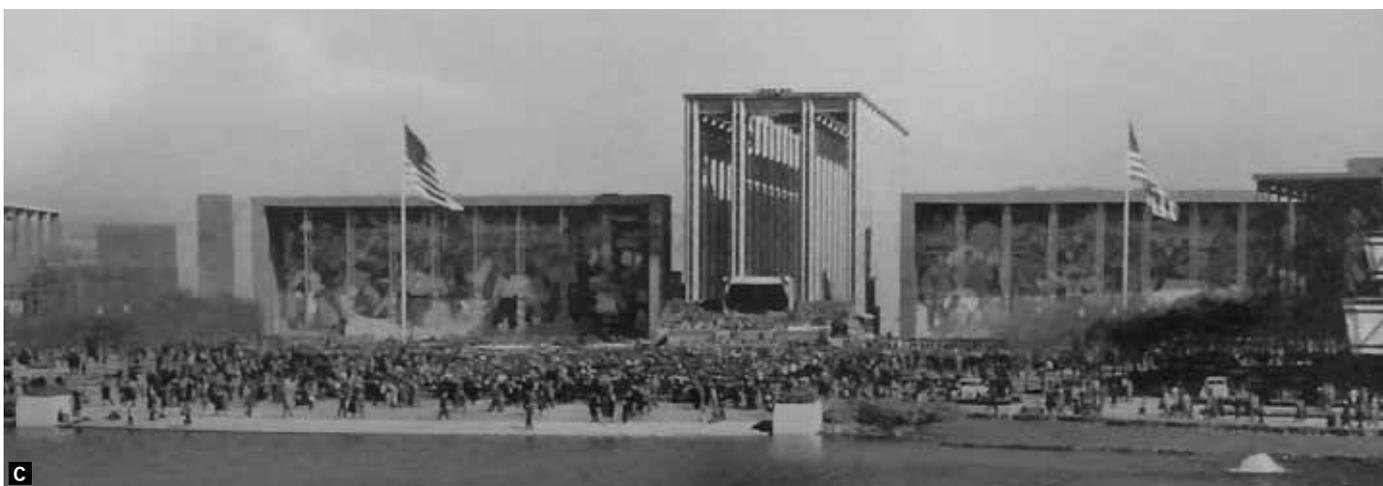
Projeto: Timothy Pflueger
(pinturas murais: Lucien Labaudt,
Robert Boardman Howard)



22 Pavilhão do Governo Federal dos EUA

(UNITED STATES FEDERAL BUILDING)

Projeto: Timothy Pflueger (pinturas murais: Herman Voltz)



23 California Area Buildings

(PAVILHÕES DA CALIFÓRNIA E SUAS DIVERSAS REGIÕES)

Projeto: Timothy Pflueger com Harold C. Chambers, Mark Daniels, Harold Edward Edmondson, Henry T. Howard, Irving F. Morrow, Robert Stanton, Clarence Tantau (pinturas murais: José Moya Del Pino, Robert Boardman Howard, Millard Sheets, Marian Simpson)



24 Palace of Fine and Decorative Arts

(PAVILHÃO DE ARTES PLÁSTICAS E DECORATIVAS) Projeto: Edward Louis Frick



25 Hall of Air Transportation

(PAVILHÃO DOS TRANSPORTES AÉREOS)

Projeto: Edward Louis Frick

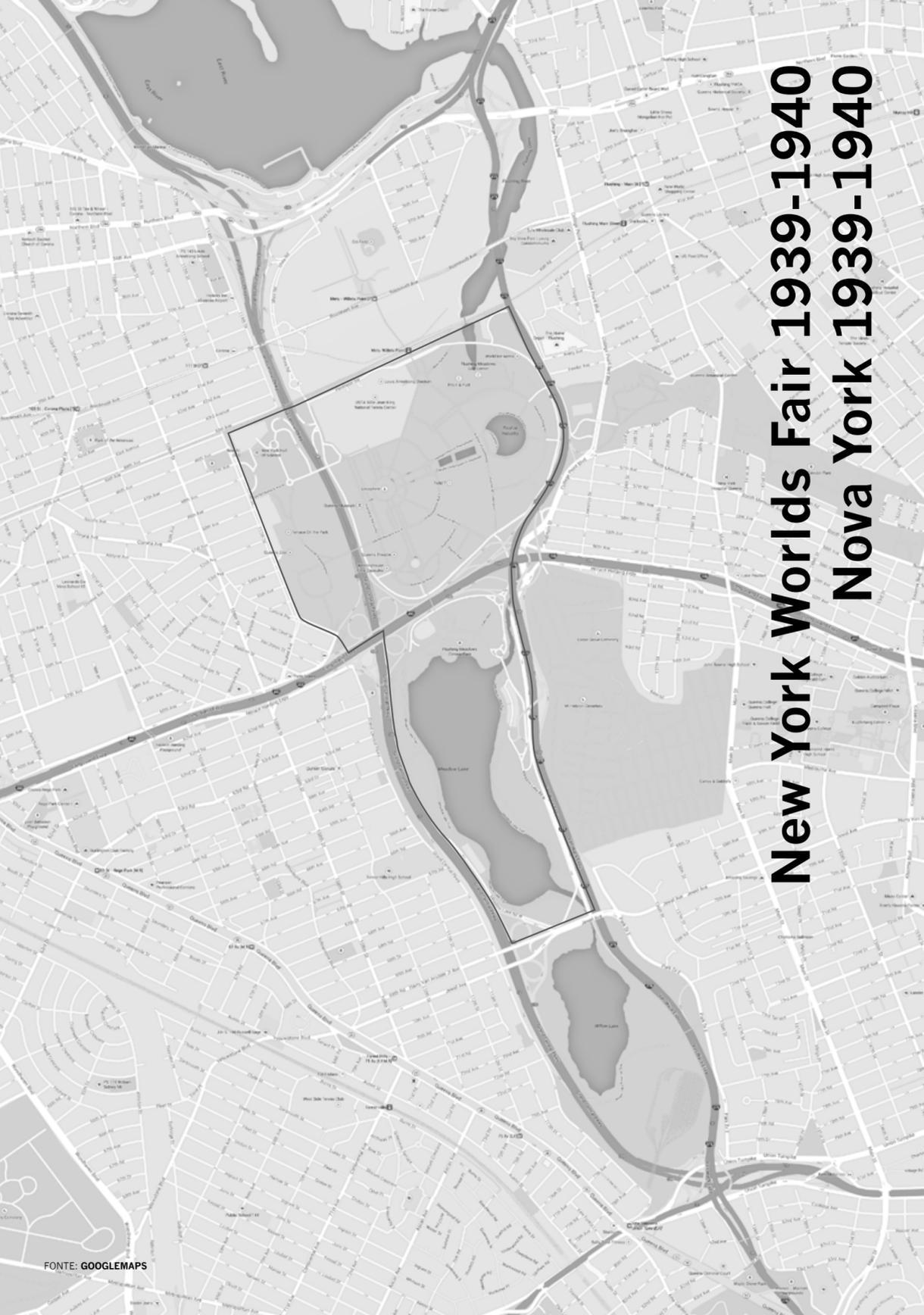


26 Yerba Buena Club

(PAVILHÃO DE CLUBE DA CIDADE DE SÃO FRANCISCO)

Projeto: William Wilson Wurster





**New York Worlds Fair 1939-1940
Nova York 1939-1940**





New York World's Fair 1939-1940

Nova York, 1939-1940

TEMA Aniversário de 150 anos da data em que Washington toma posse em Nova York como o primeiro presidente dos Estados Unidos. *Building the World of Tomorrow* - Construindo o Mundo de Amanhã (primeira temporada). *For Peace and Freedom* (segunda temporada).

REGISTRO B.I.E. Registro junto ao Bureau Internationale des Expositions (B.I.E.) como Exposition Générale de 2ª catégorie.

LOCAL / ÁREA Flushing Meadows - Long Island (Queens); 1280 acres / 517 hectares / 5.179.976 m².

ABERTURA / ENCERRAMENTO 30 de abr / 31 de out de 1939 (primeira temporada); 11 de maio / 21 de out de 1940 (segunda temporada).

CUSTO Aproximadamente 125 milhões USD; (déficit de 18 milhões USD).

VISITAÇÃO 25.817.265 (primeira temporada) + 19.138.732 (segunda temporada) = 44.955.997 (total de visitantes pagantes).

FINANCIAMENTO A New York World's Fair 1939 Incorporated foi criada como uma empresa privada sem fins lucrativos visando viabilizar o financiamento da exposição por meio da venda de cotas (mais significativas para seus membros fundadores e menores que davam direito a convites para a exposição) e da geração de notas promissórias. Os poderes públicos federal, estadual e municipal financiaram suas próprias exposições.

ORGANIZAÇÃO PRESIDENTE GERAL: Grover Aloysius Whalen. PRESIDENTE DA COMISSÃO DE DIRETORES: George A. Mac Aneny (primeira temporada); Harvey D. Gibson (segunda temporada).

ARQUITETURA Foi nomeado um Board of Design, responsável por desenvolver o tema geral definido; elaborar o plano geral e urbanístico da exposição; definir prerrogativas a serem seguidas nos diversos projetos elaborados por outros arquitetos e aprovar todo e qualquer projeto para os espaços expositivos.

PAÍSES PARTICIPANTES PAVILHÕES CONSTRUÍDOS DE FORMA INDEPENDENTE: Argentina; Bélgica; Brasil; Canada; Chile; França; Grã-Bretanha; Holanda; Irlanda; Itália; Japão; Noruega; Polônia; Portugal; Romênia; Suécia; Suíça; Tchecoslováquia; Turquia; URSS; Venezuela. PAVILHÕES JUNTO AO HALL OF NATIONS: Albânia; Austrália; Cuba; Equador; Espanha; Finlândia; Grécia; Hungria; Iraque; Islândia; Israel; Iugoslávia; Líbano; Lituânia; Luxemburgo; Marrocos; México; Nicarágua; Nova Zelândia; Peru; Sião. REPRESENTAÇÃO JUNTO AO PAVILHÃO DA PAN AMERICAN UNION: Bolívia; Colômbia; Costa Rica; Guatemala; Haiti; Honduras; Panamá; Paraguai; República Dominicana.

DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVOS / COLEÇÕES

New York Public Library - Manuscripts and Archives Division (New York World's Fair 1939 – 1940 Incorporated Records)

Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection

Instituto Antonio Carlos Jobim - Acervo Lucio Costa

Fundação Getúlio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (Arquivo Oswaldo Aranha)

Arquivo Histórico do Itamaraty

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

A GRANDE exposição dos Estados Unidos. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.3, n.5, p.273-275, set./out. 1938.

BITTENCOURT, Adalzir. Trinta e sete dias em Nova York. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco F., 1943.

BUILDING News - New York Fair: flexibility, circulation, light control. Architectural Record, Nova York, v.86, n.1, p.40-47, ago. 1939.

EXPOSIÇÃO Mundial de Nova York. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.50-52, jan./fev. 1938.

FEIRA Mundial de Nova York. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.3, n.2, p.98-99, mar./abr. 1938.

GUTHEIN, Frederick A. Federal participation in two world's fairs. The Public Opinion Quarterly, Oxford, American Association for Public Opinion Research, v.3, n.4, p.608-622, out. 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2744995>>. Acesso em: out. 2012.

LEAGUE of Nations. The League's first international exhibition - New York World's Fair 1939. Nova York: Columbia University Press, 1939.

LICHTENBERG, Bernard. Business backs New York World Fair to meet the New Deal propaganda. The Public Opinion Quarterly, Oxford, American Association for Public Opinion Research, v.2, n.2, p.314-320, abr. 1938. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2744593>>. Acesso em: out. 2012.

NEW YORK World's Fair - 1939 . Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, p.395-462, jun. 1939.

NEW YORK World's Fair (1939-1940). Official guide book of the New York World's Fair, 1939. Building the World of Tomorrow. New York: Exposition Publications, 1939 / 1940.

NEW YORK World's Fair 1939 Incorporated. Rules and regula-

tions for exhibitors, concessionaires and other participants. Nova York: New York World's Fair 1939 Incorporated, 1937.

NEW YORK World's Fair Bulletin. 1937-1940.

O INSTITUTO de Arquitetos do Brasil e o nosso pavilhão na Feira de Nova York / O pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.4, n.3, p.470-480, maio/jun. 1939.

PAVILHÃO do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Nova York: Hk Publishing, 1939.

THE BULLETIN of the Museum of Modern Art, v.3, n.4 - Exposition Architecture, jan. 1936. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4057882>>. Acesso em: ago. 2012.

UNITED STATES. Congress. House. Committee on Commerce. United States Senate. Site of New York World's Fair, 1939. Hearing before the Committee on commerce, House of representatives, Seventy-fifth Congress, first session, on S.J. Res. 62, a joint resolution making an appropriation for certain improvements in the east river, New York City, and on the site of New York World's Fair 1939, and for other purposes, April 21, 1937. Washington, U. S. Government, 1937.

UNITED STATES. Congress. House. Committee on Foreign Affairs. New York World's Fair. Hearing before the Committee on foreign affairs, House of representatives, Seventy-fifth Congress, first session, on H.J. Res. 234 and H.J. Res. 304, authorizing Federal participation in the New York World's Fair, 1939, March 23, 1937. Washington, U. S. Government, 1937.

VIDAL, Armando. O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

WHALEN, Grover A. Mr. New York - the autobiography of Grover A. Whalen. Nova York: GP Putnam's sons, 1955.

WORLD Fairs planned to show the sciences in action. The Science News-Letter. Washington, v.33, n.13, p.196-197, 26 mar.

BIBLIOGRAFIA

APPELBAUM, Stanley. *The New York World's Fair 1939/1940*. Nova York: Dover Publications, 1977.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. O bom vizinho constrói: relações arquitetônicas entre Brasil e Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940. In: _____. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p.145-194.

COGDELL, Christina. The Futurama recontextualized: Norman Bel Geddes's eugenic "World of Tomorrow". *American Quarterly*, Melbourne, v.52, n.2, p.193-245, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30041837>>. Acesso em: set. 2012.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro*. In: GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*, v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.207-225.

COTTER, Bill. *The 1939-1940 New York World's Fair*. Nova York: Arcadia Publishing, 2009.

CULL, Nicholas J. Overture to na aliança: british propaganda at the New York World's Fair, 1939-1940. *Journal of British Studies*, Chicago, v.36, n.3, p.325-354, jul. 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/175791>>. Acesso em: set. 2012.

DANTAS, André Dias. *Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DURANTI, Marco. Utopia, nostalgia and world war at the 1939-40 New York World's Fair. *Journal of Contemporary History*, Thousand Oaks (CA), v.41, n.4, p.663-683, out. 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30036413>>. Acesso em: set. 2012.

FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Encyclopedia of world's fair and expositions*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

FOTSCH, Paul Mason. The building of a superhighway future at the New York World's Fair. *Cultural Critique*, Minneapolis, n.48, p.65-97, primavera 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1354397>>. Acesso em: out. 2012.

HARRISON, Helen A. (org.). *Dawn of a new Day: the New York World's Fair, 1939-1940*. Nova York: New York University Press, 1980.

KUZNICK, Peter, J. Losing the world of tomorrow: the battle over the presentation of Science at the 1939 New York World's Fair. *American Quarterly*, Melbourne, v.46, n.3, p.341-373, set. 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2713269>>. Acesso em: out. 2012.

LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way: el milagro brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). In: _____. *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madrid: Tanaís, 2002. p.169-217.

MACEDO, Oigres Leici Cordeiro. *Pavilhão brasileiro de Nova York, iconografia remanescente*. In: *Usos do passado: XII Encontro regional de história, ANPUH-RJ, 2006, Rio de Janeiro*. Anais... Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006_conferencias/Oigres%20Leici%20Cordeiro%20de%20Macedo.pdf>. Acesso em: nov. 2010.

_____. *Construção diplomática, missão arquitetônica: os pavilhões do Brasil nas feiras internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MACADAR, Andrea Moron. *Uma trajetória brasileira na arquitetura das exposições universais dos anos 1939-1992*. Dissertação

1938. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3914781>>. Acesso em: set. 2012.

(Mestrado) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MARCHAND, Roland. The designers go to the fair: Walter Dorwin Teague and the professionalization of corporate industrial exhibits, 1933-1940. *Design Issue*, Cambridge (MA), v.8, n.1, p.4-17, outono 1991.

MORSHED, Adnan. The Aesthetics of ascension in Norman Bel Geddes's Futurama. *Journal of the society of architectural historians*, Berkeley, Society of Architectural Historians, v.63, n.1, p.74-99, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4127993>>. Acesso em: set. 2012.

MUSEUM of the City of New York. *Drawing the future: design drawings for the 1939 New York World's Fair*. New York: Museum of the City of New York, 1996.

NORTON, Paul F. World's Fairs in the 1930s. *Journal of the society of architectural historians*, Berkeley, Society of Architectural Historians, v.24, n.1, p.27-30, mar. 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/988276>>. Acesso em: out. 2012.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *A participação do Brasil nas Exposições Universais - uma arqueologia da modernidade brasileira*. Revista Projeto, São Paulo, n.139, p.83-90, mar. 1991.

POST, Pamela Lee. *East meets west: the model homes exhibits at the 1939-1940 New York and San Francisco World's Fairs*. Tese (Doutorado) - University of California Santa Barbara, Santa Barbara, 2000.

RYDELL, Robert W. The fan dance of science: American World's Fairs in the Great Depression. *Isis*, Chicago, The History of Science Society, v.76, n.4, p.525-542, dez. 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/233025>>. Acesso em: out. 2012.

_____. *Selling the world of tomorrow: New York's 1939 World's Fair*. *The Journal of American History*, Bloomington, v.77, n.3, p.966-970, dez. 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2078997>>. Acesso em: out. 2012.

_____. *World of fairs: the century-of-progress expositions*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

RYDELL, Robert W.; FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. *Fair America - world's fairs in the United States*. Washington; Nova York: Smithsonian Books, 2000.

RYDELL, Robert W.; SCHIAVO, Laura Burd (org.). *Designing Tomorrow: America's World's Fairs of the 1930s*. New Haven; Washington: Yale University Press; National Building Museum, 2010.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte; RASMUSSEN, Anne. *Fastes du Progres - le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris: Flammarion, 1992.

SWIFT, Anthony. The soviet world of tomorrow at the New York World's Fair, 1939. *Russian Review*, Hoboken, v.57, n.3, p.364-379, jul. 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/131952>>. Acesso em: set. 2012.

TYNG, Ed. *Making a world's fair: organization, promotion, financing and problems with particular reference to the New York World's Fair of 1939-1940*. Nova York: Vantage Press, 1958.

WEGLEIN, Jessica; SCHEIR, Wendy; PETERSON, Jill; MALSBURY, Susan; SCHWARTZ, Michelle. *Guide to New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records (1935-1945)*. Nova York: The New New York Public Library Manuscript and Archives Division, 2008.

ZIM, Larry; LERNER, Mel; ROLFES, Herbert. *The world of tomorrow: the 1939 New York World's Fair*. Nova York: Harpercollins, 1988.

1 Corona Gate (PORTÕES NORTE E SUL)

Projeto: James Gamble Rogers



2 Chrysler Motor Corporation Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA)

Projeto: James Gamble Rogers (pinturas murais: Henry Billings)



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

3 Railroad Building (PAVILHÃO DEDICADO AO SISTEMA FERROVIÁRIO)

Projeto: Paul Higgins e Otto R. Eggers



4 Goodrich Company Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE PNEUS)

Projeto: William Berl Thompson and Wilbur Watson & Associates



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

5 General Motors Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA / EXPOSIÇÃO FUTURAMA)

Projeto: Albert Kahn Inc. e Norman Bel Geddes



6 Ford Motor Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA AUTOMOBILÍSTICA)

Projeto: Albert Kahn Inc. e Walter Dorwin Teague com Charles C. Colby e Russel R. Kolburn



7 Firestone Tires and Ruber Company Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE PNEUS)

Projeto: George W. McLaughlin



8 Marine Transportation Building

(PAVILHÃO DEDICADO AO TRANSPORTE MARÍTIMO)

Projeto: Ely Jacques Kahn, William Muschenheim e Morrison J. Broun
(pinturas murais: Lyonel Feininger)



9 Aviation Building

(PAVILHÃO DEDICADO AO TRANSPORTE AÉREO)

Projeto: William Lescaze e James Gordon Carr



10 New York City Building (PAVILHÃO DA CIDADE DE NOVA YORK / GOVERNO MUNICIPAL)

Projeto: Aymar Embury



11 Trylon e Perisphere

(CENTRO TEMÁTICO)

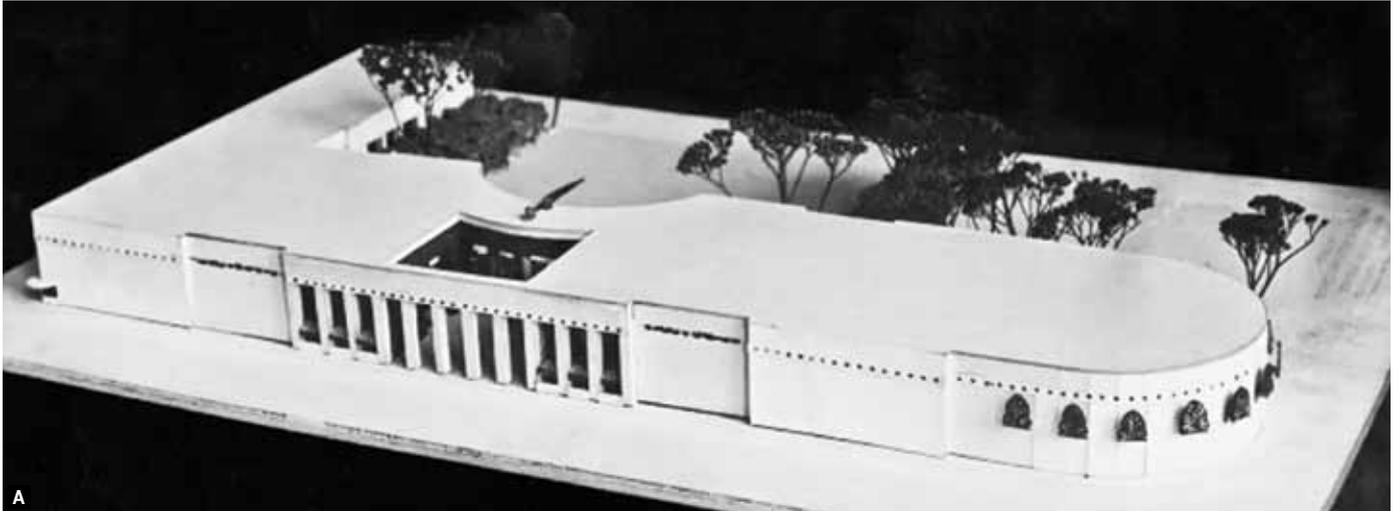
Projeto: Harrison & Fouilhoux | Projeto expositivo (Democracy): Henry Dreyfus



12 Business System and Insurance Building

(PAVILHÃO DEDICADO AOS SISTEMAS DE NEGÓCIOS E SEGUROS)

Projeto: Eric Gugler, John B. Slee e Robert H. Bryson



13 Masterpieces of Art Building (PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS)

Projeto: Harrison & Fouilhoux

New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940



14 Administration Building

(EDIFÍCIO DA NEW YORK WORLD'S FAIR 1939-1940 INCORPORATED - ADMINISTRAÇÃO, ASSESSORIA DE IMPRENSA, SERVIÇOS POSTAIS E RESTAURANTE PARA CONVIDADOS)

Projeto: Board of Design (New York World's Fair 1939-1940 Incorporated)
(escultura em relevo: Albert Stewart)



15 Crosley Radio Corporation Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA ELETROELETRÔNICA)

Projeto: Holland & White e Sundberg & Ferrar



16 Communication Building

(PAVILHÃO DEDICADO AOS MEIOS DE COMUNICAÇÕES)

Projeto: Francis Keally e Leonard Dean
(pinturas murais: Eugene Savage)



17 “Casino of Nations” Restaurant

(RESTAURANTE)

Projeto: Badgley & Wood



18 R.C.A. – Radio Corporation of America Building

(PAVILHÃO DA EMPRESA DE TELECOMUNICAÇÕES)

Projeto: Skidmore & Owings com John Moss e Paul Cret (consultor)



19 A.T.&T. – American Telephone and Telegraph Company Building

(PAVILHÃO DA EMPRESA DE TELECOMUNICAÇÕES)

Projeto: Voorhees, Walker, Foley & Smith

Projeto expositivo: Henry Dreyfus



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

20 Hall of Pharmacy (PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA FARMACÊUTICA)

Projeto: Pleasants Pennington, George L. Paine Jr e Woodner Silverman com Michael M. Hare e Russel Wright
(pinturas murais: William de Kooning e Michael Lowe)



21 “Foward March of America” Building / Electric Utilities Building (PAVILHÃO DEDICADO AOS PROGRESSOS PROPICIADOS PELA ENERGIA ELÉTRICA)

Projeto: Harrison & Fouilhoux



22 Electrical Products Building

(PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÃO DE INDÚSTRIAS ELETROELETRÔNICAS)

Projeto: A. Stewart Walker and Leon N. Gillette



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

23 Westinghouse Electric and Manufacturing Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA ELETROELETRÔNICA)

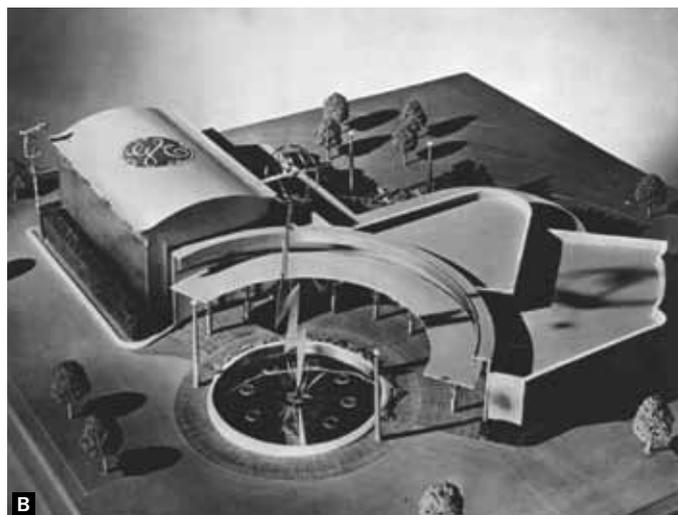
Projeto: Skidmore & Owings com John Moss



24 G.E. – General Electric Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA ELETROELETRÔNICA)

Projeto: Voorhees, Walker, Foley & Smith



25 Operations Building

(PAVILHÃO QUE SERVA DE APOIO PARA OPERAÇÕES DIVERSAS NA EXPOSIÇÃO)

Projeto: Harvey Wiley Corbett e Robert W. Cutler (pinturas murais: Herman Van Cott)





A

26 Elgin National Watch Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA RELOJOEIRA)

Projeto: William L. Pereira



B

27 U.S. Steel Corporation Building

(PAVILHÃO DEDICADO AO AÇO)

Projeto: York & Sawyer | Projeto expositivo: Walter Dorwin Teague and G.F. Harrell



A



B

28 Carrier Heating and Air-Conditioning Corporation Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE AR CONDICIONADO)

Projeto: Reinhard & Hofmeister



A

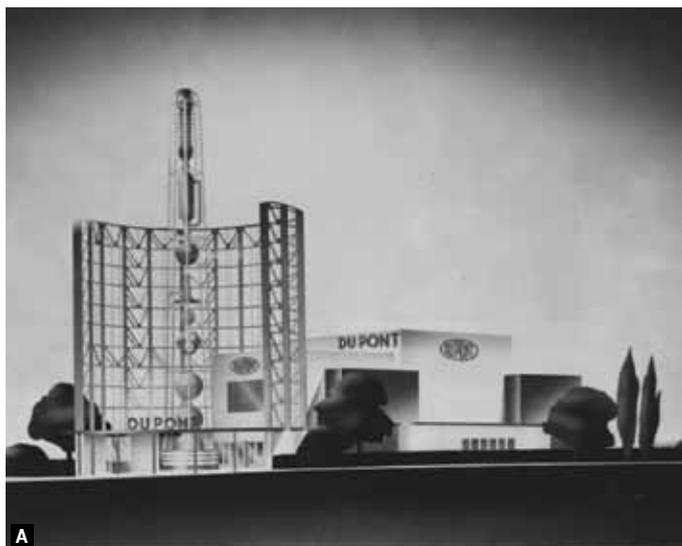


B

29 Dupont Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA QUÍMICA)

Projeto: Walter Dorwin Teague, Robert J. Harper e A. M. Erickson



30 Hall of Industrial Science

(PAVILHÃO DEDICADO A APRESENTAÇÃO DE PRODUTOS INDUSTRIALIZADOS, ENTRE ELES A EXPOSIÇÃO DA BAKELITE PLASTICS COMPANY)

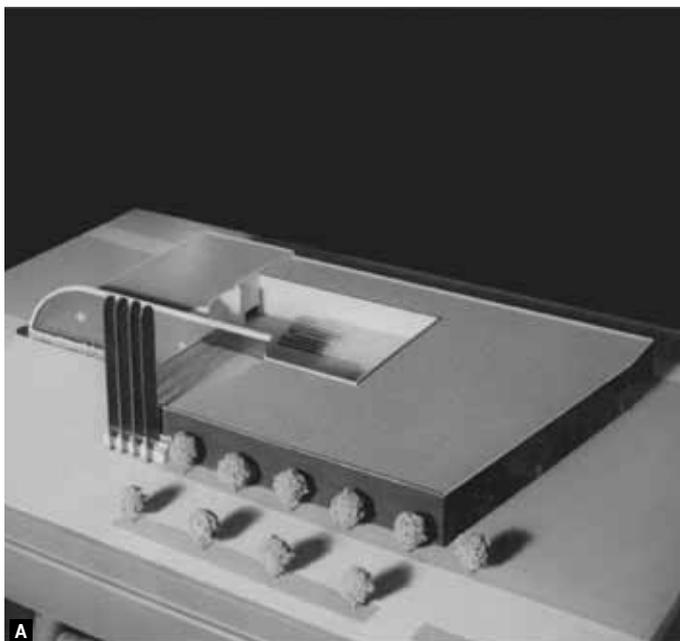
Projeto: Joseph H. Freedlander, Maximilian H. Bohm and Charles W. Beeston (pinturas murais: Eric Mose)



31 Men's Apparel Building

(PAVILHÃO DEDICADO À MODA MASCULINA)

Arquitetura: George McLaughlin e Starrett & Van Vleck



32 Eastman Kodak Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA FOTOGRÁFICA)

Arquitetura: Eugene Gerbereux |
Projeto Expositivo: Walter Dorwin
Teague e Stowe Myers





33 Petroleum Industry Building

(PAVILHÃO DEDICADA À INDÚSTRIA PETROLEIRA)

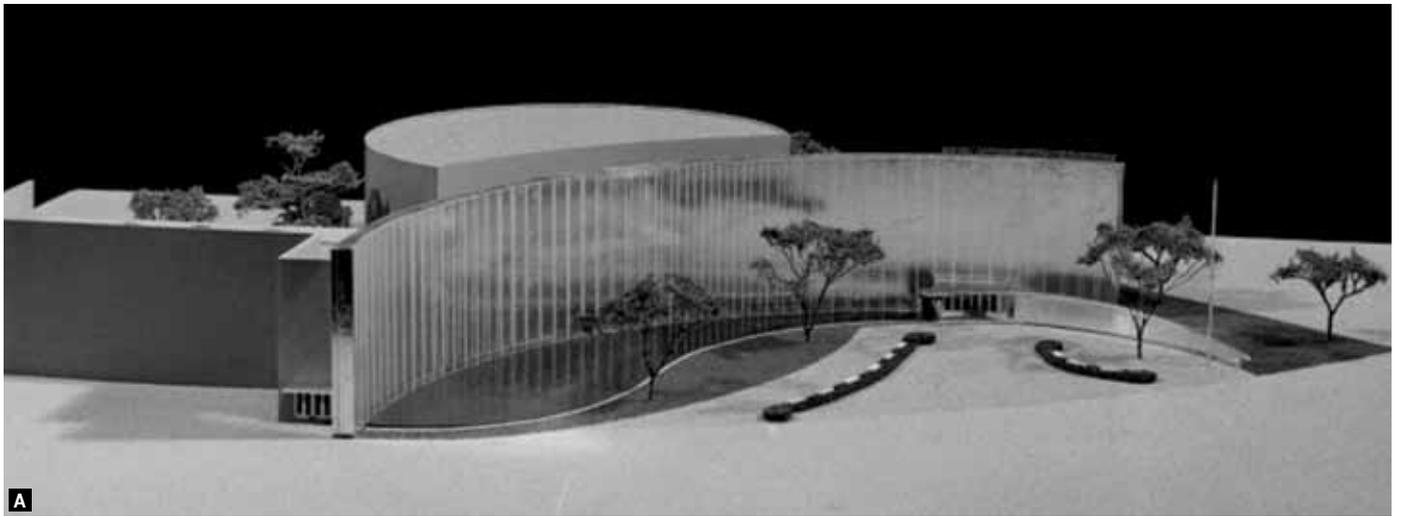
Arquitetura: Voorhees, Walker, Foley & Smith



34 Consolidated Edison Company of New York “City of Light” Building

(PAVILHÃO DA EMPRESA DE FORNECIMENTO DE ELETRICIDADE E GÁS NA CIDADE DE NOVA YORK)

Arquitetura: Harrison & Foulhoux



35 Glass Incorporated Building

(PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA DO VIDRO)

Arquitetura: Shreve, Lamb & Harmon



36 Metals Building

(PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA METALÚRGICA E USO DOS METAIS QUE EM 1940 MUDARIA SEU NOME PARA HALL OF INDUSTRY)

Arquitetura: William Gehron, Benjamin W. Morris e Robert B. O'Connor



37 Consumers Interests Building

(PAVILHÃO DEDICADO A INTERESSES DIVERSOS DOS CONSUMIDORES, QUE ABRIGOU PEQUENAS EXPOSIÇÕES DE INDÚSTRIAS DIVERSAS)

Arquitetura: Frederic C. Hirons and Peter Copeland



38 Borden Corporation Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE LATICÍNIOS)

Arquitetura: Voorhees, Walker, Foley & Smith





39 Pavilhão da Turquia

Arquitetura: Sidad H. Elden e Sedat Zinciskiran



40 General Cigar Company Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DO TABACO)

Arquitetura: Ely Jacques Kahn



41 American Tobacco Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DO TABACO)

Arquitetura: Francisco & Jacobus



42 Swift Premium Meat Company Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE CARNES E DERIVADOS)

Arquitetura: Skidmore & Owings



43 Schaefer Center Restaurant (RESTAURANTE)

Arquitetura: Paul Higgins e Otto R. Eggers



44 Food Center South

(PAVILHÃO DE ALIMENTAÇÃO TRANSFORMADO EM COCA COLA COMPANY BUILDING EM 1940)

Arquitetura: Philip L. Goodwin, Eric Kebbon, Edward D. Stone, Morris Ketchum Jr. e Richard Boring Snow
(pinturas murais: Witold Gordon)



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

45 Continental Baking Company Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE PÃES)

Arquitetura: Skidmore & Owings com John Moss



46 Pavilhão da Suécia

Arquitetura: Sven Markelius



47 Kraft – National Dairy Products Corporation

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA ALIMENTÍCIA)

Arquitetura: De Witt Clinton Pond



48 Standard Brands Building

(PAVILHÃO QUE REUNIA REPRESENTAÇÕES DE QUATRO EMPRESAS DA INDÚSTRIA ALIMENTÍCIA - FLEISCHMANN'S YEAST, CHASE & SANBORN COFFE, ROYAL DESSERTS E BAKING INDUSTRY - EM TORNO DE UM ANFITEATRO AO AR LIVRE)

Arquitetura: Skidmore & Owings



49 Distilled Spirits Building

(PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA DE BEBIDAS ALCÓÓLICAS DESTILADAS)

Arquitetura: Morris Sanders com Morris Lapidus e Ross-Frankel Inc.



50 Heinz Dome / Hall of Sports

(PAVILHÃO DIVIDIDO ENTRE A INDÚSTRIA ALIMENTÍCIA E EXPOSIÇÃO DEDICADA AOS ESPORTES)

Arquitetura: Leonard M. Schultze e Archibald M. Brown (pinturas murais: Domenico Mortellito)



51 Food Center North

(PAVILHÃO DE ALIMENTAÇÃO)

Arquitetura: M. W. Del Gaudio,
Henry Titus Aspinwal e Paul F.
Simpson

(pinturas murais: Pierre Bourdelle)



52 Beech-Nut Packing Company Building (PAVILHÃO DA INDÚSTRIA ALIMENTÍCIA)

Arquitetura: Magill Smith



53 Pavilhão da Palestina Judaica

Arquitetura: Arie El-Hanani e Norvin R. Lindheim





54 YMCA Building

(PAVILHÃO DA ASSOCIAÇÃO CRISTÃ DE MOÇOS)

Arquitetura: James Dwight Baum



55 House of Jewels Building

(PAVILHÃO DEDICADO À EXPOSIÇÃO DE JÓIAS)

Arquitetura: Raymond Loewy e J. Gordon Carr



56 Medicine and Public Health Building / Science and Education Building

(PAVILHÃO QUE EMBORA CONSTRUÍDO COMO UM SÓ FUNCIONAVA COMO DOIS EDIFÍCIOS INDEPENDENTES, UM DEDICADO À MEDICINA E SAÚDE PÚBLICA E OUTRO DEDICADO À CIÊNCIA E EDUCAÇÃO)

Arquitetura: Mayers, Murray & Philip (esculturas: Edmond Amateis | pinturas murais: Hildreth Meière)



57 Christian Science Building (PAVILHÃO RELIGIOSO) Arquitetura: W. Pope Barney



A

58 W.P.A. - Works Progress Administration Building

(PAVILHÃO DEDICADO À AGENCIA GOVERNAMENTAL CRIADA EM 1935 PARA EMPREGAR CIDADÃOS AMERICANOS VÍTIMAS DA ONDA DE DESEMPREGO DA DÉCADA DE 1930)

Arquitetura: Delano & Aldrich com Licht (pintura mural: Philip Guston)



A



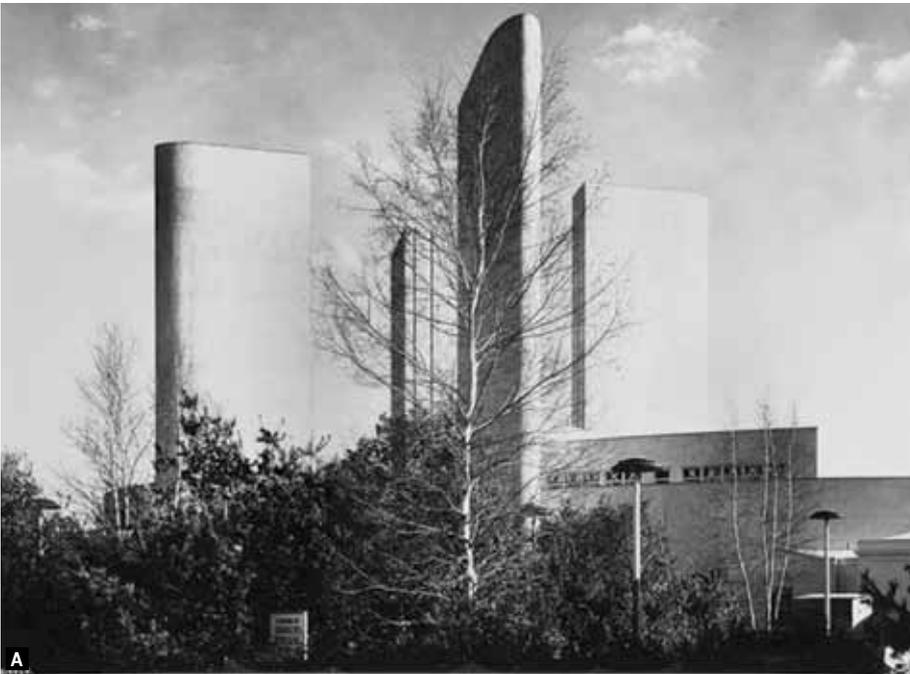
B



C

New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

59 Temple of Religion (TEMPLO RELIGIOSO ECUMÊNICO) Arquitetura: Poor, Stein & Regan



60 Gas Industries
(PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA DE GÁS)
Arquitetura: Skidmore & Owings
com John Moss



New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

61 American Radiator and Standard Sanitary Corporation Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE RADIADORES E EQUIPAMENTOS SANITÁRIOS)

Arquitetura: Voorhees, Walker, Foley & Smith | Projeto expositivo: Skidmore & Owings com John Moss



62 Maison-Coty Cosmetics Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE COSMÉTICOS)

Arquitetura: John Walter Cross

Projeto Expositivo: Donald Deskey



63 Hall of Fashion and Special Events/Textile Building

(PAVILHÃO DEDICADO À MODA E INDÚSTRIA TÊXTIL, QUE NA SEGUNDA TEMPORADA PASSARIA A SE CHAMAR SPECIAL EVENTS CENTER)

Arquitetura: Frederick G. Frost, Frederick G. Frost Jr. e Ward W. Fenner





64 Johns-Manville Building

(PAVILHÃO DA INDÚSTRIA DE PRODUTOS PARA ISOLAMENTO TÉRMICO)

Arquitetura: Shreve, Lamb & Harmon (mural: Hildreth Meiere)



65 Home Furnishings Building / America at Home

(PAVILHÃO QUE APESAR DA MUDANÇA DE NOME ENTRE AS DUAS TEMPORADAS MANTEVE EXPOSIÇÕES DEDICADAS AO ESPAÇO E COSTUMES DOMÉSTICOS E SUA EVOLUÇÃO HISTÓRICA NOS EUA ENTRE 1789 E 1939)

Arquitetura: Dwight James Baum | Projeto Expositivo: Gilbert Rohde



66 Home Building Center

(PAVILHÃO DEDICADO À INDÚSTRIA DA CONSTRUÇÃO)

Arquitetura: Holden, MacLaughlin & Associates



67 The Town of Tomorrow

(A EXPOSIÇÃO "CIDADE DO AMANHÃ" ERA COMPOSTA POR 15 CASAS MODELOS PROJETADAS POR ARQUITETOS DIVERSOS)



68 Contemporary Art Building / American Art Today

(PAVILHÃO DEDICADO A EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA)

Arquitetura: Frederick L. Ackerman, Joshua D. Lowenfish e John V. Van Pelt (murais: Arthur Covey)



69 Electrified Farm

(EXPOSIÇÃO DEDICADA ÀS CONTRIBUIÇÕES DE APARELHOS ELETROELETRÔNICOS NOS PROCESSOS PRODUTIVOS)

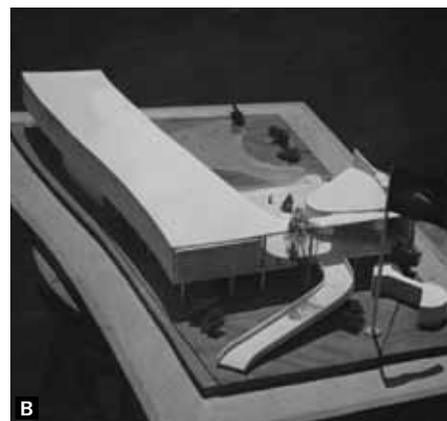
Arquitetura: Harrison & Fouilhoux



70 Pavilhão do Brasil

Arquitetura: Lucio Costa e Oscar Niemeyer

Projeto Expositivo: Paul Lester Wiener



71 Pavilhão da França

Arquitetura: Expert & Patout com M. Chaune e Dominique Berninger





72 Pavilhão da Bélgica

Arquitetura: Henry Van de Velde, Léon Stynen e Victor Bourgeois



73 Pavilhão da Grã-Bretanha

Arquitetura: Easton & Robertson com Stanley Hall



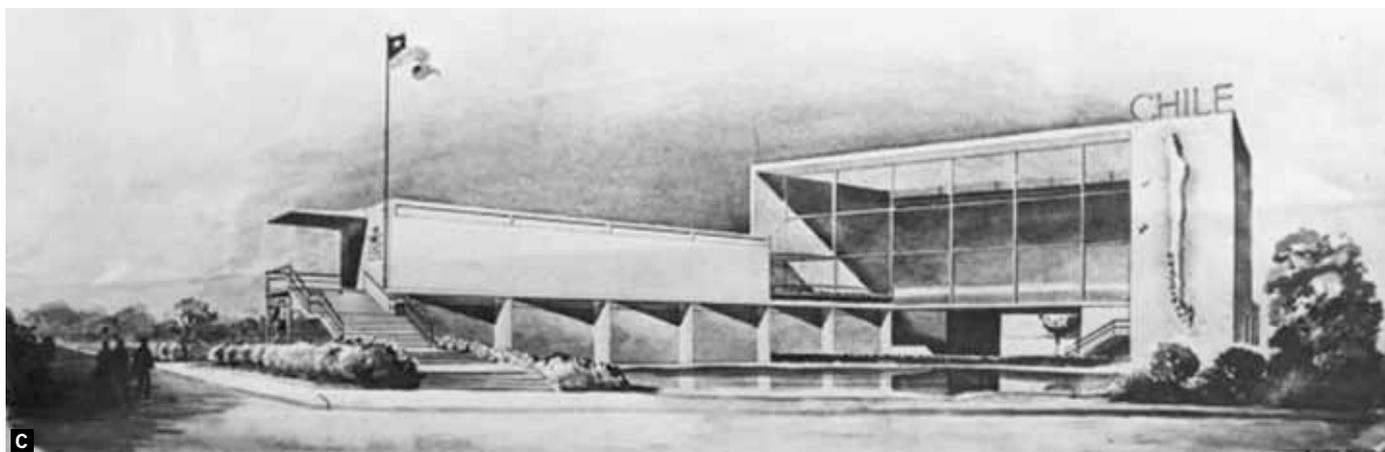
74 Pavilhão da Itália

Arquitetura: Michele Busiri-Vici



75 Pavilhão do Chile

Arquitetura: Smith-Miller, Sanders & Breck



76 Pavilhão da Liga das Nações

Arquitetura: P. Y. de Reviere de Mauny, J. W. T. Van Erp e George B. Post & Sons





77 Pavilhão de Portugal

Arquitetura: Antonio Lopez e Jorge Segurado



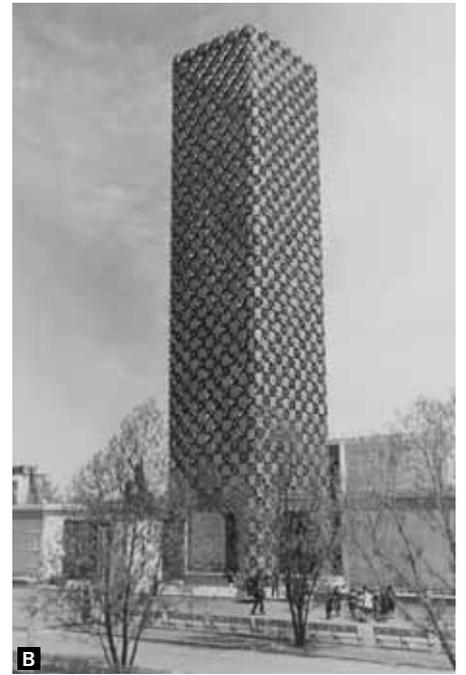
78 Pavilhão da Venezuela

Arquitetura: Skidmore & Owings com John Moss



79 Pavilhão da Polônia

Arquitetura: Jan Cybulski e Jan Galinowski com Cross & Cross



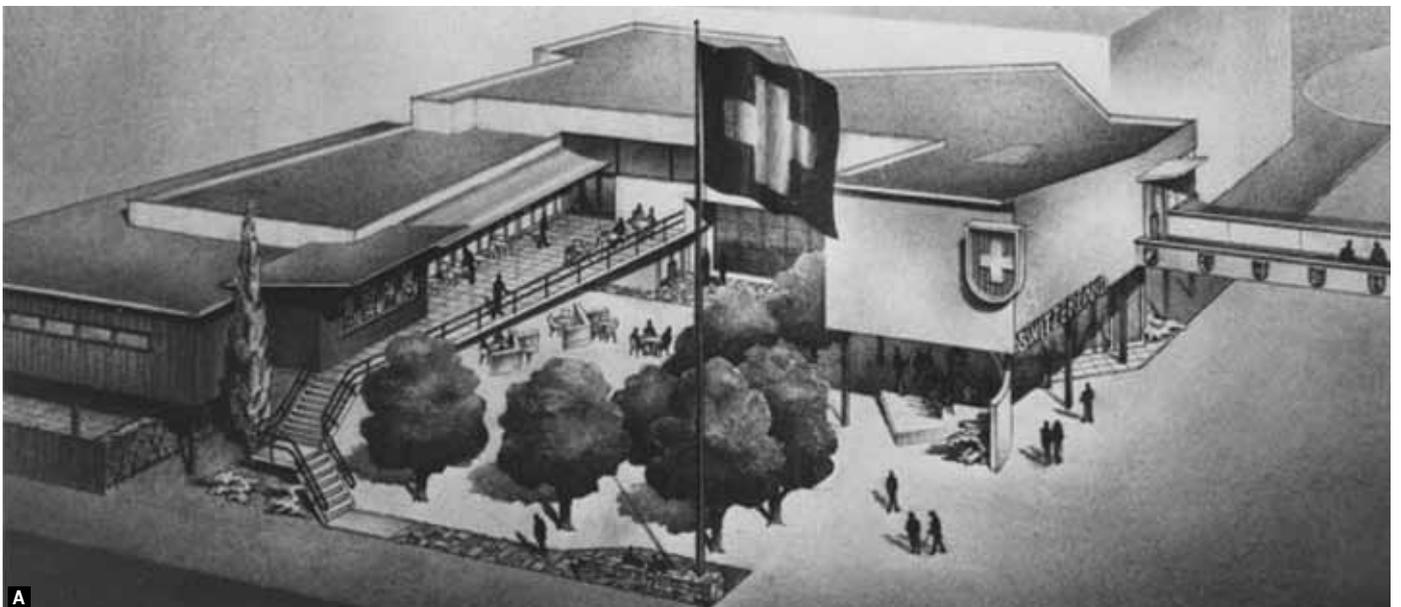
80 Pavilhão da Holanda

Arquitetura: D. F. Slothouwer, George B. Post & Sons



81 Pavilhão da Suíça

Arquitetura: William Lescaze e John R. Weber



82 Pavilhão do Governo Federal dos EUA

(UNITED STATES FEDERAL BUILDING)

Arquitetura: Howard L. Cheney (esculturas: Harry Poole Camden)



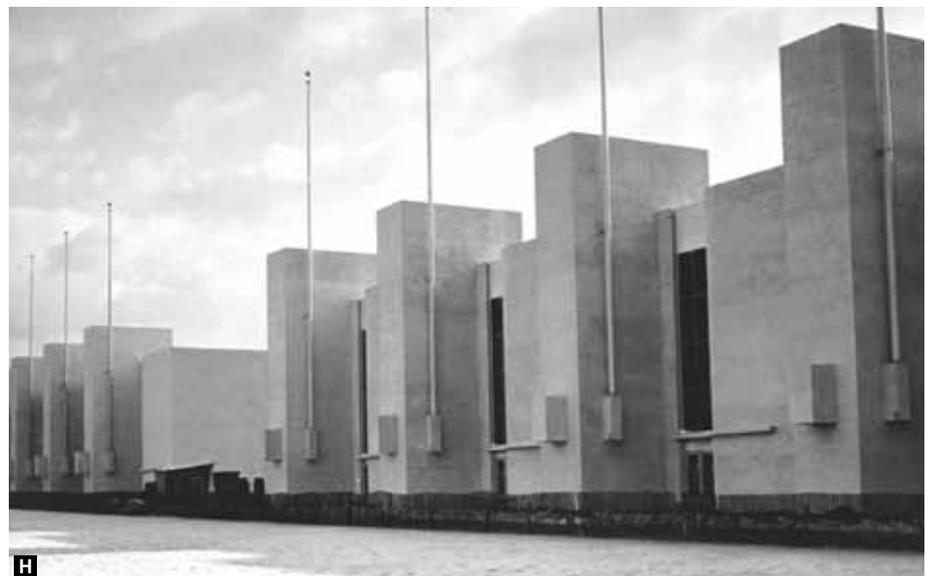
New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

83 Hall das Nações

(ESPAÇO CONTÍGUO AO PAVILHÃO DO GOVERNO FEDERAL QUE RESERVOU PEQUENOS ESPAÇOS PARA A ORGANIZAÇÃO DE EXPOSIÇÕES REPRESENTATIVAS DE DIVERSOS PAÍSES – TANTO PAÍSES QUE CONSTRUÍRAM PAVILHÕES INDEPENDENTES, COMO CANADA, TCHECOSLOVÁQUIA, FRANÇA, GRÃ-BRETANHA, IRLANDA, ITÁLIA, JAPÃO, HOLANDA, NORUEGA, PORTUGAL, ROMÊNIA, SUÍÇA, TURQUIA E UNIÃO SOVIÉTICA; QUANTO OUTROS QUE ESTAVAM APENAS AQUI REPRESENTADOS, COMO ALBÂNIA, CUBA, DINAMARCA, REPÚBLICA DOMINICANA, ESPANHA, EQUADOR, FINLÂNDIA, GRÉCIA, HAITI, HUNGRIA, ISLÂNDIA, IRAQUE, IUGOSLÁVIA, LÍBANO, LITUÂNIA, MÉXICO, NICARÁGUA, PERU E SIÃO –; ALÉM DA PAN-AMERICAN UNION)

Arquitetura: Howard L. Cheney





New York World's Fair 1939-1940, Nova York 1930-1940

84 Pavilhão do Canada

Arquitetura: F. W. Williams



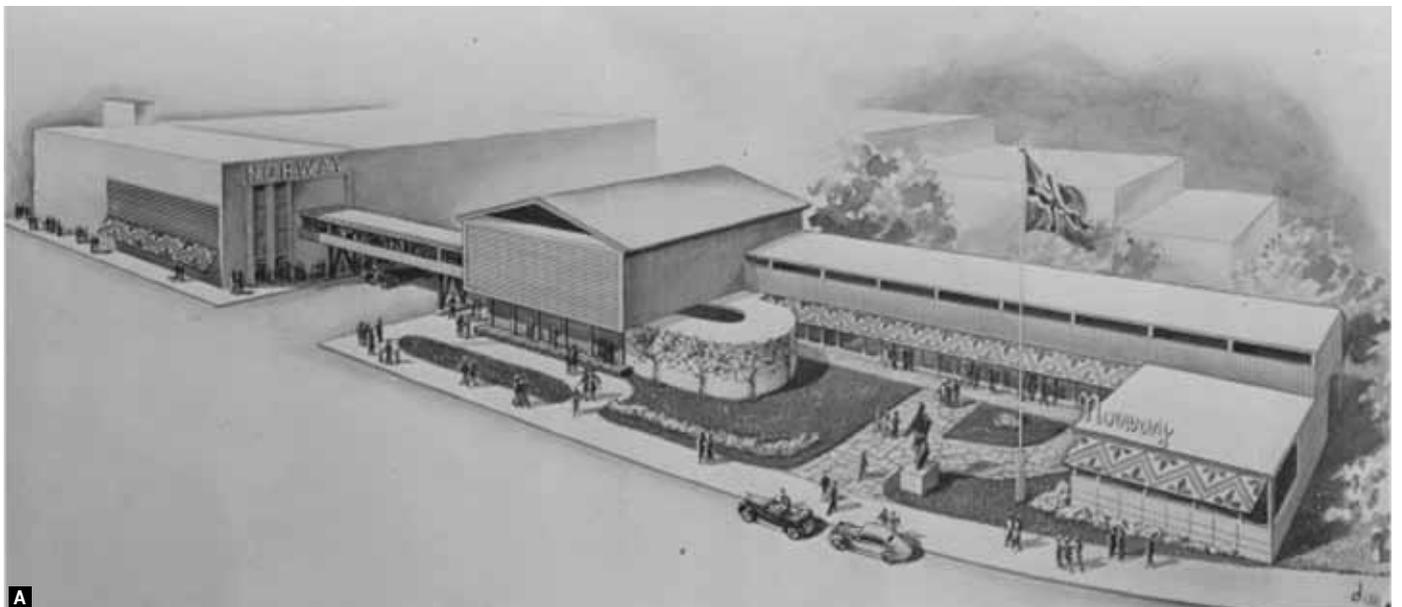
85 Pavilhão da Argentina

Arquitetura: Armando D'Ans com Aymar Embury



86 Pavilhão da Noruega

Arquitetura: Finn Bryn



87 Pavilhão da Irlanda

Arquitetura: Michael Scott



88 Pavilhão da Romênia

Arquitetura: Prince George Cantacuzino, Octav Doicescu e Aurel Doicescu

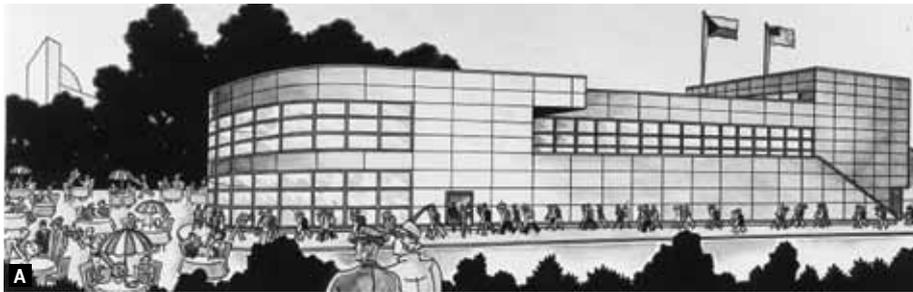


89 Pavilhão da União Soviética (URSS)

Arquitetura: Boris M. Iofan & Karo S. Alabian



90 Pavilhão da Tchecoslováquia Arquitetura: Kamil Roskot



91 Pavilhão do Japão Arquitetura: Y. Utida e Yasuo Matsui



92 Pátio dos Estados (CONJUNTO DE EDIFÍCIOS REPRESENTATIVOS DOS 23 ESTADOS AMERICANOS, ALÉM DE PORTO RICO, PROJETADOS POR DIVERSOS ARQUITETOS)







Exposição do Mundo Português Lisboa, 1940

TEMA Exposição Histórica do Império Português / Comemoração do duplo centenário (8 séculos da fundação de Portugal em 1139 e 3 séculos da independência de Portugal após sessenta anos de domínio espanhol em 1640)

REGISTRO B.I.E. Não foi registrada junto ao B.I.E.

LOCAL / ÁREA Freguesia de Santa Maria de Belém (Belém) – área às margens do Rio Tejo, junto ao antigo Mosteiro dos Jerónimos; 138 acres / 56 hectares / 560.000 m²

ABERTURA / ENCERRAMENTO 2 de jun / 2 de dez de 1940

CUSTO Cerca de 1,5 milhões USD (ao final da exposição os custos são oficialmente declarados cobertos pela receita dos ingressos)

VISITAÇÃO 2.800.000 (visitantes pagantes)

FINANCIAMENTO O financiamento da exposição foi integralmente feito pelo governo federal português. Posteriormente haveria receita proveniente da bilheteria.

ORGANIZAÇÃO Subordinado à Comissão Nacional dos Centenários – presidida por Alberto de Oliveira e secretariada por Antônio Ferro – se constituiu o Comissariado da Exposição do Mundo Português. **COMISSÁRIO GERAL:** Augusto de Castro; **COMISSÁRIO ADJUNTO:** Manuel Duarte Moreira de Sá e Mello

ARQUITETURA José Cottinelli Telmo foi nomeado Arquiteto Chefe da exposição. O Gabinete do arquiteto chefe coordenaria a elaboração dos projetos de todos os pavilhões, com exceção do pavilhão brasileiro.

PAÍSES PARTICIPANTES Apenas o Brasil possuiria um pavilhão próprio.

DOCUMENTAÇÃO

ARQUIVOS / COLEÇÕES

Fundação Calouste Gulbenkian - Coleções Especiais (Espólio Raul Lino)

Arquivo Histórico do Itamaraty

PRINCIPAIS REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139-1640-1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940.

BARROSO, Gustavo. A Exposição Histórica do Brasil em Portugal e seu Catálogo. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional; imprensa Oficial, vol.1, p.235-246, 1942.

_____. (org.). Pavilhão do Mundo Português e Pavilhão do Brasil Independente. Exposição do Museu Histórico Nacional: catálogo descritivo e comentado. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários, 1940.

CASTRO, Augusto de. A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

_____. A exposição do Mundo Português, 1940. Colóquio Artes: Dossier dos anos 40 em Portugal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.48 (2ª série, 23º ano), p.10-13, mar. 1981.

COMEMORAÇÕES Centenárias. Programa Oficial, 1940. Lisboa:

Seção de Propaganda e Recepção, 1940.

COMISSÃO Executiva dos Centenários. Revista dos Centenários. Lisboa, n.1, jan. 1939 - n.24, dez. 1940.

EXPOSIÇÃO do Mundo Português. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p.393-394, jan./fev. 1939.

LINO, Raul. Auriverde jornada: recordações de uma viagem ao Brasil. Lisboa: Edições de Valemtime de Carvalho, 1937.

LOUREIRO, Pizarro. Getúlio Vargas e a Política Luso-Brasileira. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1941.

MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956.

ORICO, Osvaldo. À Sombra dos Jerónimos: Diário de uma viagem ao Portugal de Oito Séculos. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 1940.

PAVILHÃO do Brasil na Exposição Histórica do Mundo Português, 1940. Lisboa: Oficinas de Neogravura, 1941.

Revista dos Centenários, Lisboa, n.1-31, 1939-1940.

BIBLIOGRAFIA

ACCIAIUOLI, Margarida. Exposições do Estado Novo, 1934-1940. Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

BAPTISTA, Marta Raquel Pinto. Arquitetura como instrumento na construção de uma imagem do Estado Novo. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008.

BLOTTA, Celine Gomes da Silva. A presença brasileira nas comemorações centenárias de Portugal. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FINDLING, John E.; PELLE, Kimberly D. Encyclopedia of world's fair and expositions. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

FRANÇA, José-Augusto. 1940: Exposição do Mundo Português. Colóquio Artes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.45 (2ª série, 22º ano), p.35-47, jun. 1980.

JOÃO, Maria Isabel. Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2002. GOMES, Ângela Maria de Castro. Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

LEHMKUHL, Luciene. O café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo Brasileiro. Uberlândia, EDUFU, 2011.

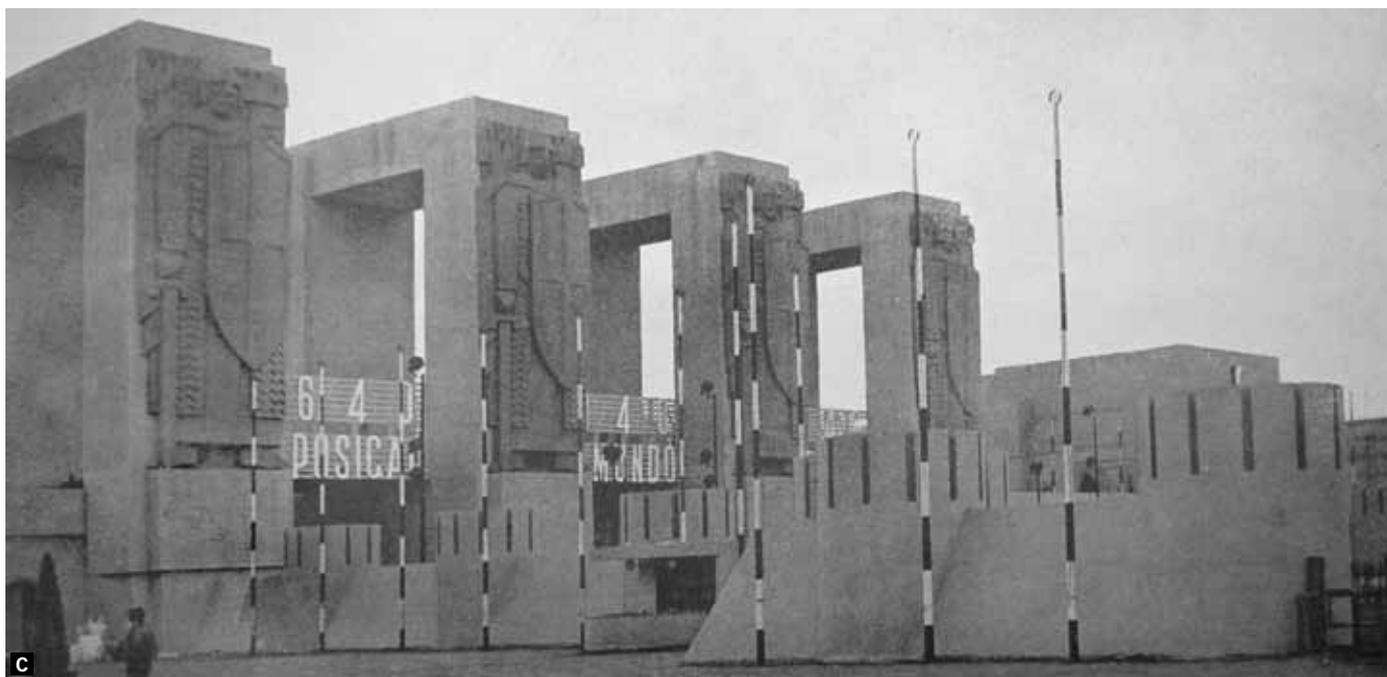
MONTEIRO, Carla Rafaela. Entre o Tejo e os Jerónimos: a Exposição Histórica do Brasil nas Comemorações dos Centenários de Portugal em 1940. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, Rosana Andrade Dias do. O Brasil colonial e a exposição do mundo português de 1940. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Ecos do Atlântico Sul. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. UFRJ; FAPESP, 2002.

1 Porta da Fundação

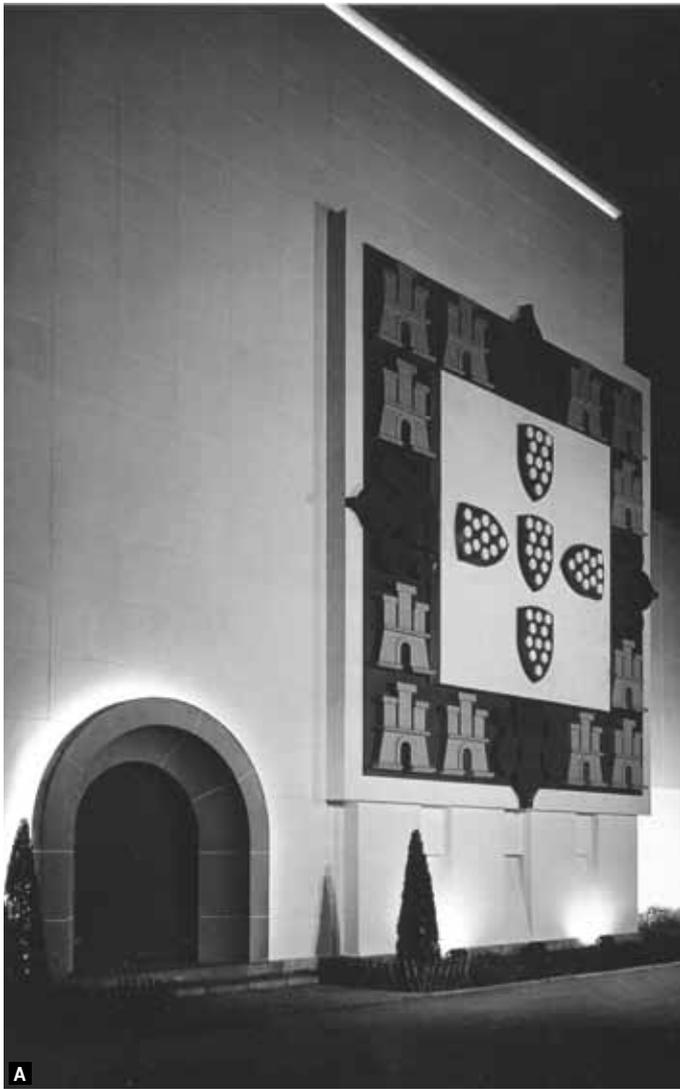
Projeto: Rodrigues Lima
(pinturas murais: Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico Aires, Frederico George, Joaquim Rebocho, José Videira, Julio Santos, Manuel Lapa, Manuel Lima e Martins Barata | esculturas: Antônio da Costa, Antônio Duarte, Barata Feyo, Martins Correia, Maximiano Alves, Numídico Bessone e Raul Xavier)



2 Pavilhão da Formação e Conquista

Projeto: Rodrigues Lima
(pinturas murais: Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico Aires, Frederico George, Joaquim Rebocho, José Videira, Julio Santos, Manuel Lapa, Manuel Lima e Martins Barata | esculturas: Antônio da Costa, Antônio Duarte, Barata Feyo, Martins Correia, Maximiano Alves, Numídico Bessone e Raul Xavier)

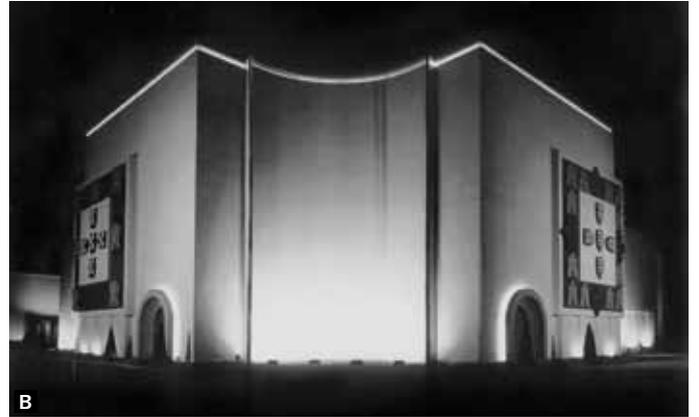




3 Pavilhão da Independência

Projeto: Rodrigues Lima

(pinturas murais: Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico Aires, Frederico George, Joaquim Rebocho, José Videira, Julio Santos, Manuel Lapa, Manuel Lima e Martins Barata | esculturas: Antônio da Costa, Antônio Duarte, Barata Feyo, Martins Correia, Maximiano Alves, Numídico Bessone e Raul Xavier)



4 Pavilhão dos Descobrimentos

Projeto: Porfírio Pardal Monteiro e Cottinelli Telmo

(pinturas murais: Aires de Carvalho, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico George, Joaquim Rebocho, Lino António, Manuel Lapa, Maria Keil e Miguel Barrías | esculturas: Canto de Maya, Irene Lapa e Rui Gameiro)



5 Esfera dos Descobrimentos Projeto: Porfírio Pardal Monteiro e Cottinelli Telmo

pinturas murais: Aires de Carvalho, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico George, Joaquim Rebocho, Lino Antônio, Manuel Lapa, Maria Keil e Miguel Barrias | esculturas: Canto de Maya, Irene Lapa e Rui Gameiro



A

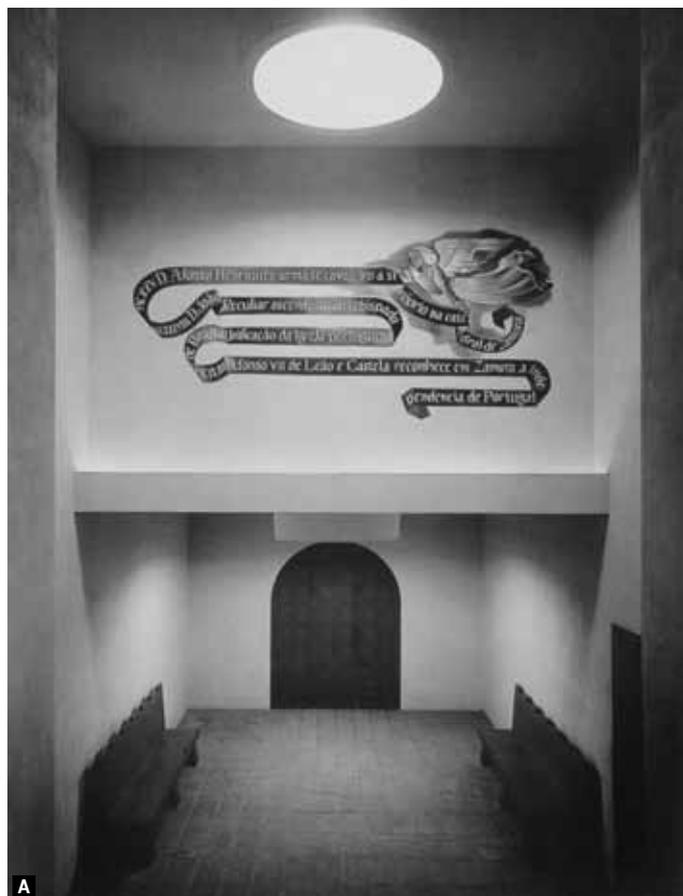
6 Pavilhão da Fundação

Projeto: Rodrigues Lima

(pinturas murais: Arlindo Vicente, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Frederico Aires, Frederico George, Joaquim Rebocho, José Videira, Julio Santos, Manuel Lapa, Manuel Lima e Martins Barata | esculturas: Antônio da Costa, Antônio Duarte, Barata Feyo, Martins Correia, Maximiano Alves, Numídico Bessone e Raul Xavier)



B



A



C

7 Pavilhão do Brasil

Projeto: Raul Lino e Flávio Barbosa

Projeto expositivo: Roberto Lacombe



8 Pavilhão da Colonização

Arquitetura: Carlos Ramos

(pinturas murais: Almada Negreiros, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmérico Nunes, Estrela Faria, Fred Kradolfer, Joaquim Rebocho, Jorge Valadas, José Rocha, Lino Antônio Manuel Cruz, Manuel Lima, Milly Possoz, Paulo Ferreira, Regina Santos, Roberto de Araujo, Sarah Afonso, Silvino e Thomaz de Mello | esculturas: Antônio Duarte, Armando Mesquita, Barata Feyo e Martins Correia)



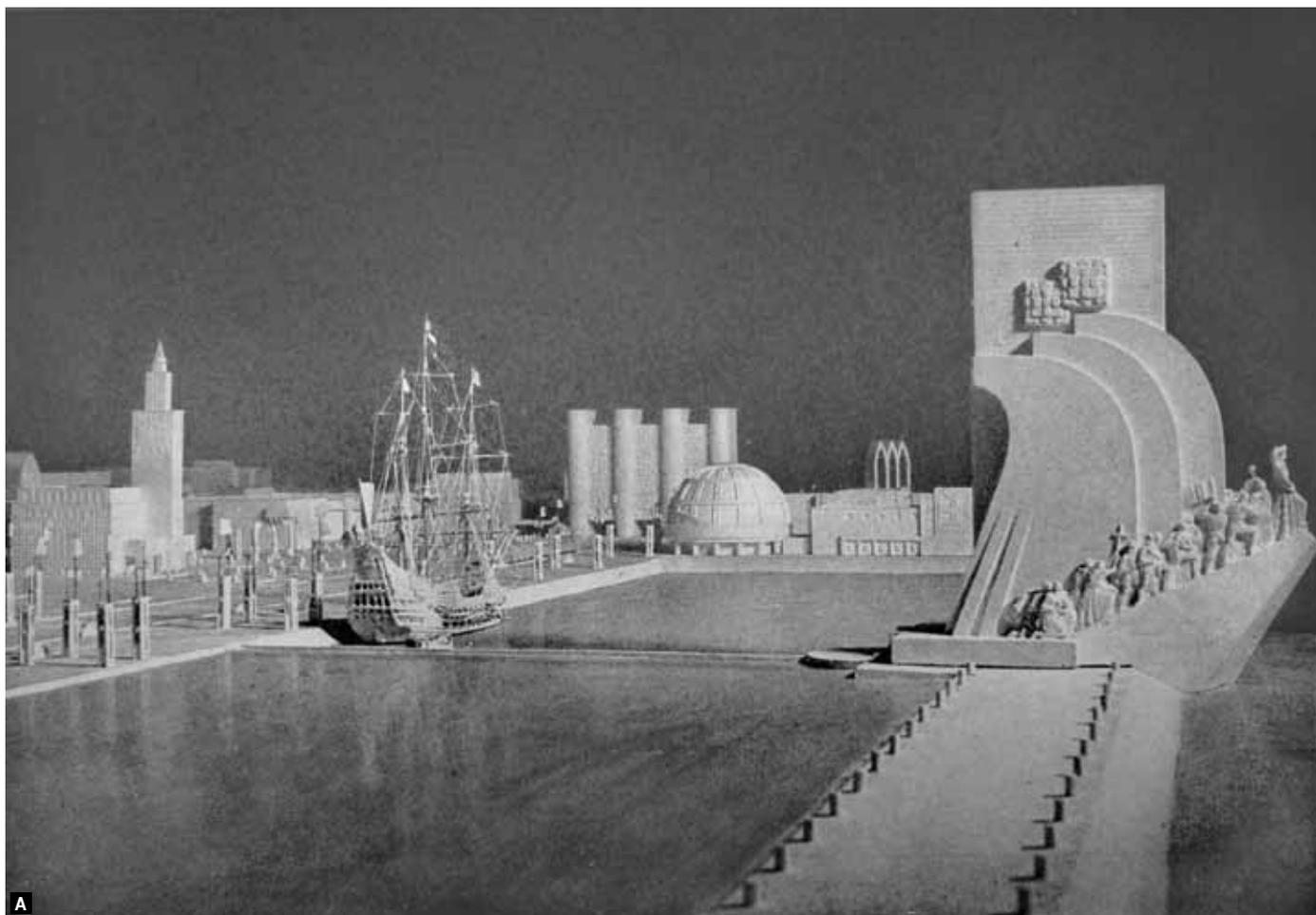
9 Pavilhão de Honra de Lisboa

Projeto: Luis Cristino da Silva

(pinturas murais: Fred Kradolfer, Jorge Barradas, Roberto de Araújo, Antônio Cristino, Hermano Batista, Martins Barata, Severo Portela Junior e Vitória Pereira | escultura: Canto de Maya, Leopoldo de Almeida e Raul Xavier)



10 Nau de Portugal Projeto: Comandante Quirino da Fonseca e Martins Barata



Exposição do Mundo Português, Lisboa 1940



11 Padrão dos Descobrimentos

Projeto: Cottinelli Telmo
(escultura: Leopoldo de Almeida)



12 Pavilhão dos Portugueses no Mundo Projeto: Cottinelli Telmo

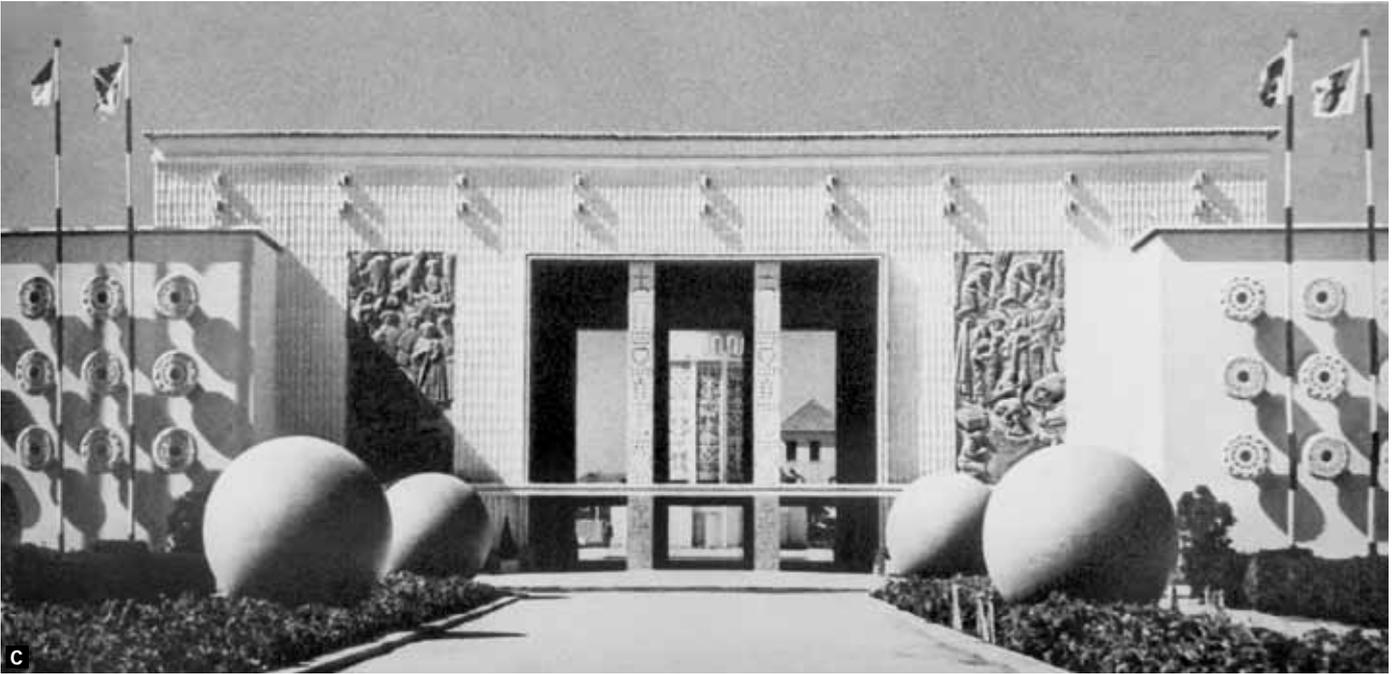
(pinturas murais: Antônio Cristino, Armando Bruno, Eduardo Malta, Frederico George, Joaquim Rebocho, Jorge Barradas, Leite Rosa, Lino Antônio, Luis Alzina, Luis Dourdil, Manuel Lapa, Manuel Lima, Maria Clementina Carneiro de Moura, Mario Costa, Martins Barata, Nunes de Almeida e Thomaz de Mello | esculturas: Anjo Teixeira, Antônio Duarte, Barata Feyo, Canto da Maya, Euclides Vaz, João Fragoso, João Rocha, Leopoldo de Almeida, Martins Correia e Rui Leal)



13 Seção da Vida Popular

Projeto: Veloso Reis e João Simões

(pinturas murais: Bernardo Marques, Carlos Botelho, Eduardo Anahory, Emmérico Nunes, Estrela Faria, Fred Kradolfer, José Rocha, Paulo Ferreira e Thomaz de Mello | esculturas: Barata Feyo e Henrique Moreira)



14 Aldeias Portuguesas

Projeto: Jorge Segurado com Eurico Sales Viana e Thomaz de Mello



15 Seção Colonial

Projeto: Antônio Lino, Gonçalo de Mello Breyner, José Bastos e Vasco de Morais Palmeiro

(pinturas murais: Maria Adelaide Lima Cruz, Mario Reis e Roberto de Araújo | esculturas: João de Sousa, Júlio de Sousa e Manuel de Oliveira)



Exposição do Mundo Português, Lisboa 1940

- 84 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 84 B** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 85 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 86 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 86 B** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 87 A** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.14.
- 87 B** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.14.
- 87 C** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.14.
- 88 A** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.13.
- 88 B** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 88 C** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.13.
- 89 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 89 B** L'EXPOSITION de Paris. Paris: Librairie des Arts Decoratifs, 1937. pl.XXIII
- 90 A** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.22.
- 91 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 91 B** L'EXPOSITION de Paris. Paris: Librairie des Arts Decoratifs, 1937. pl.XXII
- 91 C** L'EXPOSITION de Paris. Paris: Librairie des Arts Decoratifs, 1937. pl.XXI
- 91 D** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 92 A** FAVIER, Jean. L'Architecture: Exposition Internationale, Paris – 1937. vol.2. Paris: A. Sinjon, 1938. pl.29.
- 93 A** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 93 B** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)
- 93 C** Archives Nationale - Ministère du Commerce de l'Industrie (Fond du Commissariat Général de l'Exposition d'Art et Technique dans la Vie Moderne)

Golden Gate International Exposition, São Francisco 1939-1940

- 1 A** REINHARDT, Richard. Treasure Island - San Francisco Exposition Years. San Francisco: Scrimshaw Press, 1973.
- 2 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 2 B** CARPENTER, Patricia F.; TOTAH, Paul. The San Francisco Fair – Treasure Island, 1939-1940. São Francisco: Scottwall Associates, 1989, p.27.
- 3 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 3 B** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 3 C** JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941, p.27.
- 4 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 4 B** SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
- 5 A** SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
- 5 B** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 5 C** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 6 A** JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941, p.37.
- 6 B** CARPENTER, Patricia F.; TOTAH, Paul. The San Francisco Fair – Treasure Island, 1939-1940. São Francisco: Scottwall Associates, 1989, p.74.
- 6 C** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 7 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 7 B** SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
- 8 A** BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, abr. 1939, p.44.
- 9 A** University of California - Berkeley, Bancroft Library (Golden Gate International Exposition Records)
- 10 A** CARPENTER, Patricia F.; TOTAH, Paul. The San Francisco Fair – Treasure Island, 1939-1940. São Francisco: Scottwall Associates, 1989, p.38.
- 11 A** JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941, p.125.
- 11 B** JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941, p.125.
- 12 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 13 A** BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, abr. 1939, p.48.
- 13 B** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 14 A** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.494.
- 14 B** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.494.
- 14 C** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.495.
- 15 A** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.493.
- 15 B** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.492.
- 16 A** Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
- 16 B** SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.497.
- 17 A** JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani

Printing and Publishing Company, 1941, p.125.

- 17 B BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, abr. 1939, p.50.
 - 18 A Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 B Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 C Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 D Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 E Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 F Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 G Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 18 H Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 A Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 B Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 C Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 D Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 E Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 19 F Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 20 A SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 20 B SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 20 C SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 21 A Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 21 B SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.480.
 - 22 A BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, abr. 1939, p.51.
 - 22 B SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.475.
 - 22 C JAMES, Jack; WELLER, Earle. Treasure Island - The magic city, 1939-1940. The story of the Golden Gate International Exposition. San Francisco: Pisani Printing and Publishing Company, 1941, p.71.
 - 23 A Oakland Public Library - History Room (Golden Gate International Exposition Records)
 - 23 B SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.481.
 - 23 C SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 24 A CARPENTER, Patricia F.; TOTAH, Paul. The San Francisco Fair – Treasure Island, 1939-1940. São Francisco: Scottwall Associates, 1989, p.35.
 - 24 B BUILDING News - Golden Gate International Exposition. Architectural Record, Nova York, v.85, n.4, abr. 1939, p.43.
 - 25 A SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 25 B SAN FRANCISCO Bay Exposition Company. Pageant of the Pacific. San Francisco: San Francisco Bay Exposition Company, 1939, s.p.
 - 26 A SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.486.
 - 26 B SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.487.
 - 26 C SAN FRANCISCO Golden Gate International Exposition - 1939. Architectural Forum, Boston, v.70, n.6, jun. 1939, p.487.
-

New York World's Fair 1939-1940, New York 1939 -1940

- 1 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 1 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 1 A The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 2 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 2 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 2 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 3 A Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection
- 3 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 3 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 4 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 5 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 5 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 5 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 5 D New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 6 A Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection
- 7 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 7 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 8 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 8 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 8 C Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection
- 9 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 9 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 10 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records

- 71 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 72 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 72 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 73 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 74 A The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 74 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 75 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 75 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 75 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 76 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 76 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 77 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 77 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 78 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 79 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 79 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 80 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 80 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 81 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 82 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 82 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 82 C The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 83 A Museum of The City of New York, New York World's Fair (1939-1940) Collection
- 83 B The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 83 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 83 D New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 83 E New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 83 F New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 83 G New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 83 H New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 84 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 84 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 85 A The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 85 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 86 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 87 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 88 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 88 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 89 A The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection
- 89 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 89 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 90 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 90 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 91 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Record
- 91 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 A New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 B New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 C New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 D New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 E New York Public Library, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records
- 92 F The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives - Archival Image Collection

Exposição do Mundo Português, Lisboa 1940

- 1 A MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (12)
- 1 B MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 1 C ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 2 B MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 2 A MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 3 A MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (9)

- 3 B** MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (10)
- 3 C** MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (16)
- 4 A** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 5 A** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 6 A** MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (24)
- 6 B** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 6 C** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 7 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 7 B** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 7 C** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 7 D** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 8 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 8 B** MARIO Novais – Exposição do Mundo Português, 1940. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. s.p. (39)
- 9 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 9 B** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 9 C** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 10 A** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 11 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 11 B** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 12 A** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 12 B** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 12 C** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 13 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 13 B** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 13 C** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 14 A** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 14 B** MUNDO Português: Imagens de uma Exposição Histórica, 1940. Lisboa: Edições do Secretariado Nacional de Informação, 1956. s.p.
- 15 A** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 15 B** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 15 C** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 15 D** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.
- 15 E** ALBÚM da Exposição do Mundo Português, Lisboa: 1139 -1640 - 1940. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello, 1940. s.p.

ANEXO II **Filmes**

