

# A Participação do Brasil nas Exposições Universais

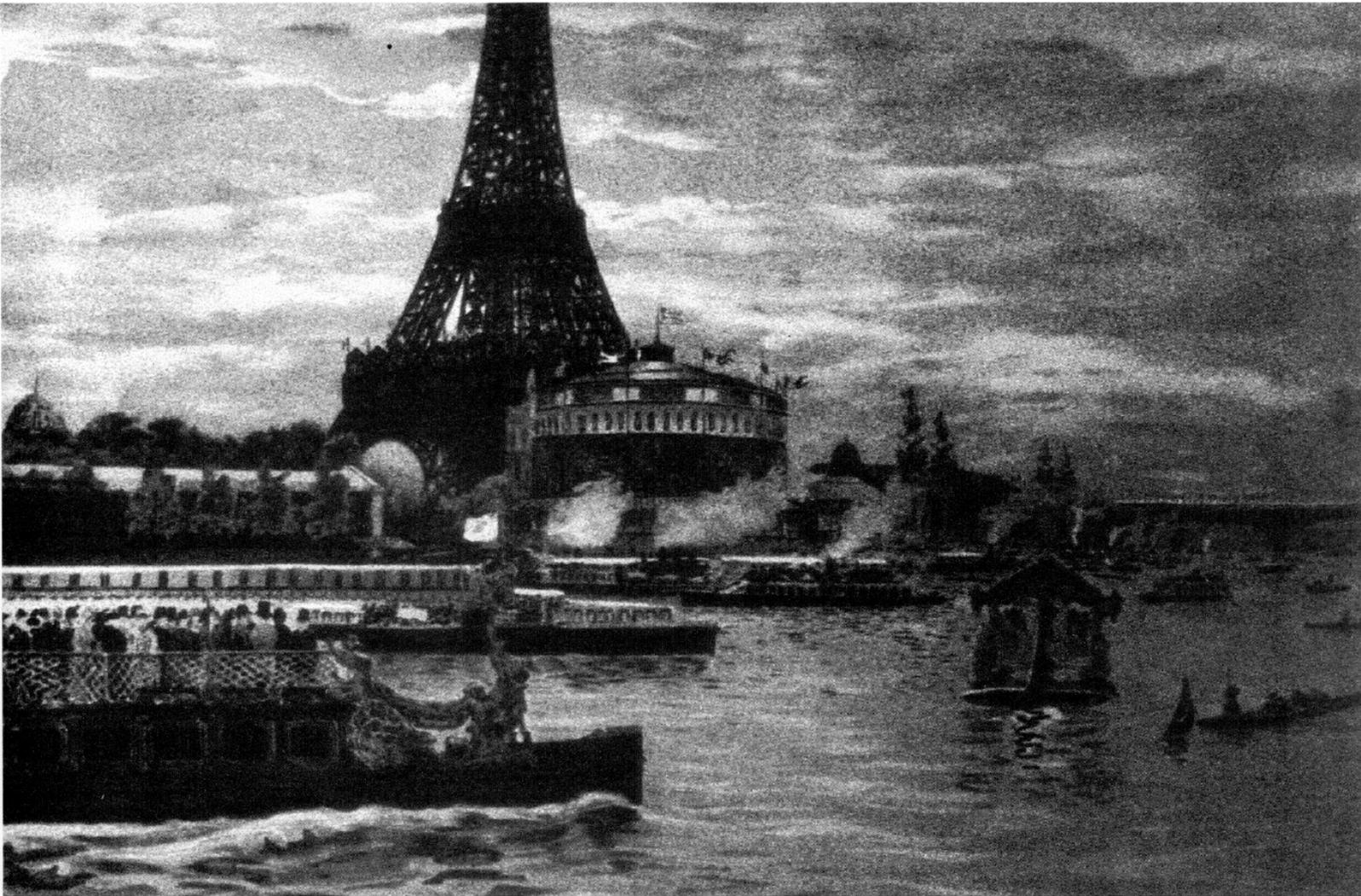
## Uma Arqueologia da Modernidade Brasileira

Margareth Campos da Silva Pereira

O neologismo *modernité*, criado por Theophile Gautier em *L'Art Moderne* e difundido sobretudo por Baudelaire através de seus textos de crítica, veio definir, dentro da chamada cultura ocidental, a consciência de um novo modo de funcionamento social marcado por uma dimensão de mudança permanente, de inovação e conseqüentemente de desestruturação dos costumes e da cultura tradicional. Jean Baudrillard definiu, recentemente, a modernidade como uma estrutura histórica e polêmica marcada pela transformação e pela crise onde práticas sociais e modo de vida se articulam em torno das mudanças e das inovações, mas também em torno da inquietação, da instabilidade, de mobilizações contínuas e de subjetividades movediças: tensão e crise tornando-se representação ideal, quase mitológica.

Introduzindo uma nova relação frente ao tempo fundada no mito do novo, essa sensibilidade europeia diante da história parece emergir no contexto brasileiro somente a partir da segunda década do século XX e, certamente, é até hoje uma noção de entendimento problemático. Diversos fatores, tanto no plano das mentalidades como nas formas de organização social, representaram – e representam ainda – resistências à plena aceitação da atopia da situação moderna num país onde crises, tensões e inquietações – o efêmero e a instabilidade – vem atravessando secularmente o tecido social, se confundindo com sua própria história e talvez, por isso mesmo, delineando em certa medida um paradoxo: uma cultura tanto mais arraigada à estabilidade e a repetição quanto a ruptura e a instabilidade fazem parte de sua própria identidade.

O espaço deste texto não permite que aprofundemos essas afirmações, ou analisemos a emergência dessa sensibilidade europeia que aplaude a evolução de ciências e técnicas, mas observa com reservas o papel novo e perturbador



Vista geral da exposição de 1889, m Paris, às margens do Sena.

que começa a ser assumido por artistas e engenheiros. Pensemos apenas na Olympia de Manet, recusada na exposição universal de 1867, ou nas polêmicas que a torre de Eiffel suscitou durante todo o período de sua construção.<sup>1</sup>

No contexto brasileiro, as formas de interação com essa nova visão de mundo começam, de certa forma, ainda em meados do século XIX. Por outro lado, talvez tenham sido, justamente, essas grandes feiras internacionais - as exposições universais - o espaço privilegiado tanto para a constituição dessa nova atitude europeia frente ao novo, quanto para a ampliação da ressonância do discurso que escritores, cientistas, industriais, administradores, príncipes, imperadores ou burgueses instituem em torno das noções de progresso e civilização ao longo do século XIX.

Oficialmente, o Brasil começa a participar

das grandes mostras internacionais em Londres, em 1862. Entretanto, desde as duas primeiras exposições universais, realizadas respectivamente em Londres, 1851, e Paris, 1855, os europeus começam a entrar em contato com algumas matérias-primas e produtos manufaturados brasileiros. A partir de 1862, com certa regularidade, o governo brasileiro se fez representar sucessivamente em algumas das mais importantes exposições do século: Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Chicago, 1893; Saint Louis, 1904. Mesmo quando, por razões econômicas ou políticas, o governo não organiza pavilhões específicos reunindo os produtos brasileiros - constituindo uma representação oficial -, empresários, homens de negócios, cafeicultores, cientistas, engenheiros e arquitetos participam de colóquios internacionais - como os realizados pela primeira vez no âmbito das exposições de Viena, em 1873, e Paris, em 1878 - ou organizam às suas

<sup>1</sup> Este texto é a síntese de uma longa pesquisa realizada pela autora em Paris nos arquivos do Comité Français de expositions - onde estão reunidos todos os documentos relativos às exposições organizadas pela França desde o século XVIII e onde se encontra grande documentação sobre a participação brasileira nesses eventos, bem como em outras exposições realizadas nos séculos XIX e XX. Esta pesquisa foi desenvolvida ainda junto a arquivos brasileiros nos anos de 1989 e 1990, graças à bolsa de estudos do CNPq atribuída à autora.

próprias expensas a exposição dos seus produtos, como ocorre, por exemplo, na exposição de 1889, igualmente em Paris.

Não nos deteremos nos conflitos de mentalidade que atravessaram tanto as elites econômicas do país como as suas figuras públicas ou os seus intelectuais, se revelam a cada ocasião em que uma dessas mostras é organizada e por vezes presidem a decisão do governo brasileiro em participar – ou não – oficialmente do evento: monarquistas contra republicanos, escravocratas contra defensores do trabalho assalariado, reformadores em antagonismo com conservadores, liberais se defrontando com os que sustentavam proteção e amparo do Estado. O que cumpre assinalar é que, desde a primeira exposição universal, em 1851, um fluxo significativo de brasileiros alimentou as longas filas de entrada de cada um desses eventos. Ao confrontar a produção nacional com a de outros países, eles se dividiram em polêmicas sobre os mais variados temas: a vocação econômica do Brasil – país agrícola ou industrial –, a importância do ensino público ou artístico, o saneamento e embelezamento das cidades, as novas tecnologias etc<sup>2</sup>. São justamente as consequências dessas comparações no campo das mentalidades e particularmente da arquitetura, que interferiram na própria visão da cidade e do seu modo de funcionamento, que gostaríamos de ressaltar.

Com efeito, no que diz respeito ao estatuto da arquitetura e da cidade, as exposições universais não veicularam apenas o culto do novo e a modernidade, mas também o gosto pelo passado e pela tradição, desenhando uma tensão entre esses dois polos antagônicos. Modernidade concebida como constatação da emergência de novas estruturas sociais, econômicas e técnicas que levavam indiscutivelmente a uma transformação e reestruturação do espaço urbano, a começar pela arquitetura. Tradição valorizada de forma indissociável da própria ideia de progresso, que vai sendo forjada, como um longo caminho percorrido pelo homem entre a barbárie e a civilização e onde cada nação, cada cultura, ocupa um lugar específico. No caso europeu, essa atitude e esse entendimento da ideia de progresso – já esboçado, é verdade, desde o século XVIII, no círculo restrito da cultura iluminista – implicariam não apenas a importância crescente dos estudos históricos, como, conseqüentemente, a valorização da cidade antiga e das formas arquiteturais do passado.

Ao longo do século XIX, essa dupla perspectiva vai polarizar uma série de conflitos e impasses junto aos diferentes grupos de brasileiros que acompanham e participam dos debates em torno do que é exibido, visto, explicitado no caleidoscópio das realizações humanas que vai se tornando o espaço das exposições universais. Na verdade, a medida que certos intelectuais, técnicos e artistas brasileiros começavam a realizar um balanço da história e do passado do país ou a perscrutar as estruturas renovadoras emergentes e suas promessas de transformações futuras, o panorama brasileiro se mostrava como uma cena muda: um passado



Pavilão do Brasil na exposição universal de 1889, em Paris

<sup>2</sup> Estas discussões podem ser acompanhadas em revistas como a da Associação Auxiliadora da indústria Nacional ou em revistas especializadas publicadas no Brasil ao longo do século XIX, como por exemplo a Revista dos Construtores, Revista do Clube Politécnico, Revista do Clube de Engenharia etc.



Pavilhão do Brasil na exposição universal de 1889, em Paris

onde as marcas da civilização eram vistas como insatisfatórias, um futuro sem perspectiva de mudanças significativas.<sup>3</sup>

A polarização entre modernidade e tradição, rapidamente desenhada no breve intervalo de tempo que separa a exposição londrina de 1851 e a parisiense de 1867, implicaria para alguns desses grupos de brasileiros duas outras questões que permaneceriam sem respostas possíveis durante bem mais de meio século. A primeira seria em torno de como participar do fluxo contínuo de inovação e criação modernas atuando num país que exibía grandes dificuldades e instabilidade econômicas, resistência às mudanças sociais do ponto de vista das mentalidades, ausência de canais de estímulos para a formação de um saber específico tanto no que diz respeito à concepção como à execução de novos objetos e aparatos técnicos ou artísticos. A segunda questão se esboçaria em torno da formação da ideia de nação e numa perspectiva histórica evolutiva. Em outras palavras, tratava-se de definir o que resgatar do passado colonial e da tradição local, a fim de exprimir e embelezar as conquistas empreendidas pela "civilização brasileira", dando a ver uma imagem de país o mais possível próxima do coro de nações que gradativamente se afirmavam – graças à soma das conquistas que exibiam ou prometiam, colocando-as na vanguarda desse processo.

Na Europa, e justamente o estatuto da arte que acirra o delineamento dos polos modernidade e tradição, transmutado para os brasileiros nos temas da modernização e da identidade nacional. Uma breve retrospectiva desse processo que se modela sobretudo entre Paris e Londres é necessária antes de analisar as implicações no contexto brasileiro.

Na verdade, desde 1851, na primeira exposição universal, em Londres, já se colocava em primeiro plano a questão da arte frente aos novos imperativos do mundo industrializado. Ao lado dos produtos industriais, a comissão organizadora do evento cria até mesmo uma seção destinada às belas-arts, mas exclui deliberadamente a pintura por não considerá-la compatível com as preocupações do mundo industrial.

Em 1855, na segunda exposição universal, realizada em Paris, a França inaugura outra tendência. Não apenas considera que as belas-arts não haviam merecido a importância que lhes era devida na exposição precedente, como reivindica para si uma missão, em face dos outros povos e de si mesma, de espelhar os progressos no campo do gosto (o bom gosto) e de estimular o papel de elevação moral passível de ser desempenhado pela arte.

Paris acolhe assim uma gigantesca exposição de arte no âmbito da exposição universal, reunindo mais de 2 000 artistas selecionados e 5 000 obras de arquitetura, escultura, gravura e pintura francesas e ainda inglesas, belgas e alemãs. Cumpre assinalar o caráter retrospectivo da mostra, que deveria espelhar a riqueza e variedade da produção artística em cada um desses países, sobretudo na França. A partir de então, os franceses afirmam cada vez mais sua supremacia no campo

<sup>3</sup> Para uma visão do campo cultural brasileiro ao longo da segunda metade do século XIX e a posição de engenheiros e arquitetos em face das questões, veja: Margareth da Silva Pereira, Rio de Janeiro: l'Ephemère et la Pérénité - Histoire de la Ville au XIXème Siècle, Paris, EHESS, 1988, tese de doutoramento.

da arte - situação que se mantém até a Segunda Guerra Mundial.<sup>4</sup>

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

O caráter retrospectivo dessa mostra das belas-artes, seu lado conservador que coloca a ênfase nos valores artísticos já estabelecidos – atitude absolutamente diversa daquela tomada em relação à indústria e à tecnologia –, a apresentação dos expositores por nacionalidades, além do sistema hierarquizado de premiações, começariam a esboçar novos desdobramentos no interior das discussões sobre o "progresso e a civilização". Ao ser enfatizada

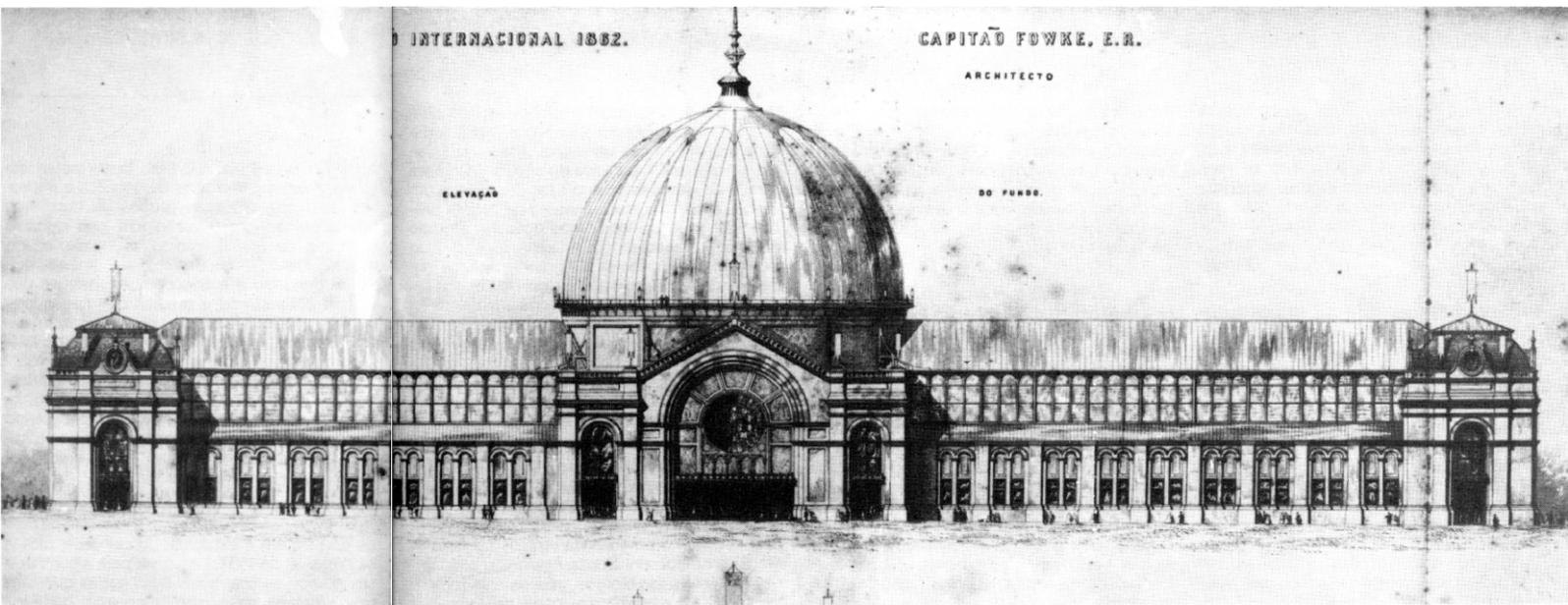
a questão do passado, pouco a pouco se introduzia o tema do nacional – questão particularmente aguda para as elites letradas de países novos como o Brasil. Essas elites, sem ostentar proezas nos campos da indústria e da técnica, também não conseguiam resgatar os progressos historicamente realizados no campo das artes, da história colonial, com a qual haviam acabado de romper, nem da sua história recente.

Em 1862, na terceira exposição universal, realizada em Londres, a proposta de aproximação entre arte e indústria é mais enfatizada. Entre os participantes e organizadores, surgem as primeiras preocupações no sentido de promover o ensino sistemático do desenho e em criar museus ambulantes destinados a exibir os melhores exemplos da arte aplicada à indústria apresentados nas exposições. Embora atenta em afirmar a importância de suas tradições, até mesmo a França criara uma escola especial de desenho, temerosa de perder para a Inglaterra seu posto exemplar no exercício do bom gosto.<sup>5</sup> Nessa

4 Veja, por exemplo, a respeito da exposição de 1855 e sobre as «belas-artes», Eliane Wauquiez, «Academisme et Modernité», em *Le Livre de Expositions Universelles 1851-1989*, Paris, UCAD, 1988.



O domo central do Palácio das Exposições, exposição Universal de 1889, Paris.



Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de 1862, em Londres.

exposição, os estudos históricos e a questão nacional ganhariam ainda maior destaque, desdobrando-se também em discussões em torno das noções de patrimônio histórico e artístico. Não obstante o movimento de Pugin em favor do resgate do gótico na Inglaterra, o esforço sistemático de Viollet-le-Duc em valorizar o passado francês medieval através do estilo, associando-o não apenas a esse passado como também à racionalidade tecnológica moderna, vai acabar por se impor.

Quando, em 1867, Paris recebe a quarta exposição universal, o panorama dessas feiras já havia se transformado: se seus espaços de sonho continuavam efêmeros, os valores ideológicos que instituíam e espelhavam iam se enraizando nas mentalidades. A partir de então, exhibir, mostrar, deixa de ser uma prática neutra: exhibir é dar a ver e pressupõe um jogo constante de espelho entre o eu e o outro. Se a cultura tecnológica veiculada nessas feiras coloca a ênfase no universal, na atemporalidade, na atopia, na transformação e na simultaneidade, a cultura artística – a partir de uma visão histórica evolutiva – sublinha o particular, as expressões geograficamente diferenciadas, as imagens ideais totalizadas e estanques do passado de cada nação.

Dois grandes temas emergem das dezenas de publicações oficiais – inclusive brasileiras – sobre a exposição de 1867. Por um lado, as preocupações de cunho social que dizem respeito às condições de vida das grandes massas urbanas e do operariado, uma questão que irá acentuar, ainda mais, os processos de produção em série, consolidando uma nova relação entre criação e indústria baseada nos modelos e nos protótipos, seja de casa ou objetos da vida doméstica,

baratos, práticos e passíveis de serem produzidos e consumidos em grande escala. Por outro lado, ha uma questão de cunho mais abrangente – "cultural" – que diz respeito à própria auto-representação que cada país faz de seu passado. Surge aqui a ideia de uma identidade nacional – concebida de forma idealizada e entendida como uma suspensão em relação ao tempo. Essa segunda vertente será um dos maiores impasses para os intelectuais e artistas brasileiros que participam dessas feiras e se veem instados não só a empreender o balanço do que seria a "brasilidade" dando-lhe um conteúdo, mas atribuindo-lhe, ainda, forma, concretude, visibilidade. E nesse ponto que a organização dos espaços destinados à exposição dos produtos de cada país deixa de ser para os brasileiros mera justaposição de leques e flores artificiais feitas com penas exóticas, rédeas, sacos de café e flocos de algodão.

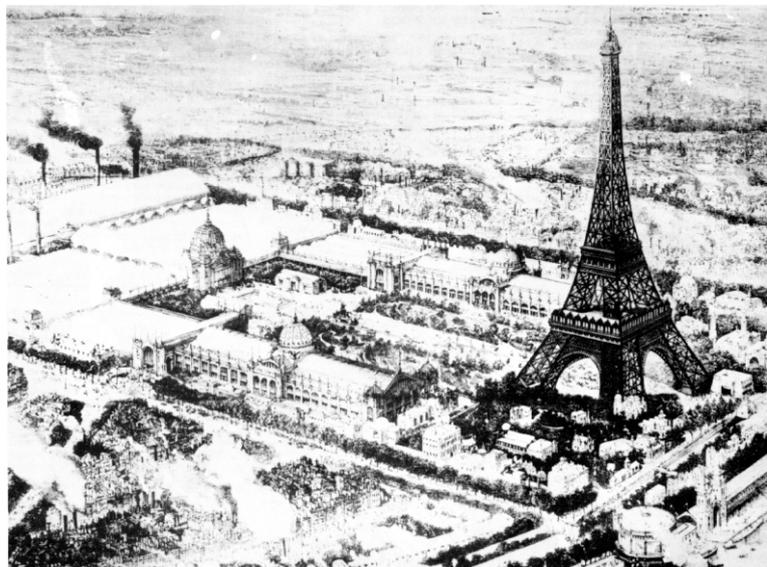
Em 1867, as exposições já haviam se tornado gigantescos aparatos de puro artifício – cidade dentro da cidade engastadas as margens da vida urbana monótona e rotineira das fábricas e vilas operárias. Ao lado dos enormes edifícios que reuniam a produção do conjunto dos países e dos anexos destinados às máquinas e agricultura, centenas de quiosques e de pavilhões isolados ocupados por diferentes nações mergulhavam o visitante num espaço de sedução do qual só alguns poucos conseguiam escapar. O aspecto de bazar ou de um parque de diversões dominava a atmosfera do Champs de Mars, rivalizando com a racionalidade do colossal edifício elíptico desenhado por Le Play. No parque, as comissões estrangeiras procuram erguer modelos reduzidos de construções que possam dar uma imagem sintética dos seus respectivos países, caracterizando "seus hábitos e sua civilização", nas palavras de um comentarista da época.

A partir de então, podemos seguir, através dos relatórios do arquiteto e diplomata Manoel de Araújo

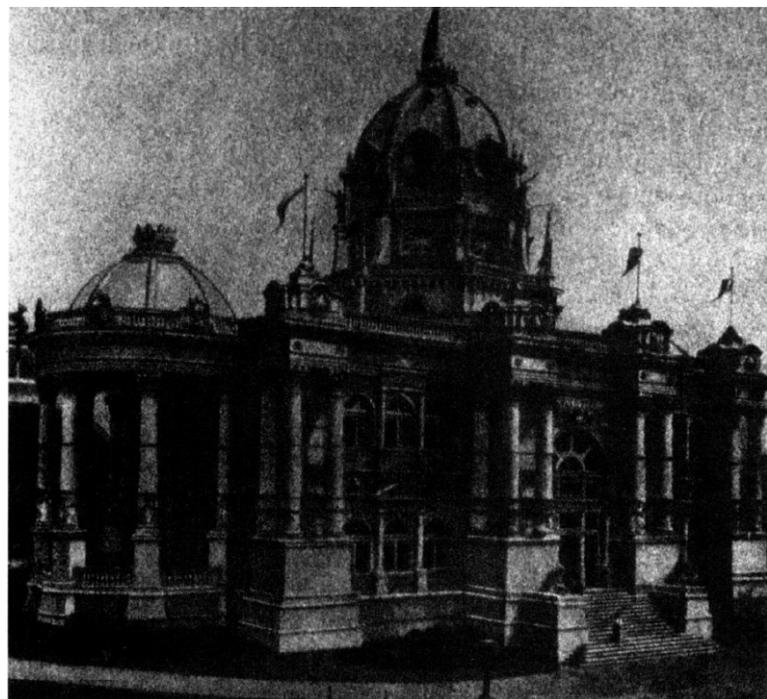
Porto-Alegre em 1867, de Carvalho Borges em 1876 ou do engenheiro Souza Aguiar em 1893 e 1904, a tensão que se cria em torno do problema que é dar "visibilidade" tanto à história como às potencialidades do país, através da arquitetura e da organização espacial de cada pavilhão.<sup>6</sup> Brasil pedaço de paraíso natural com suas grandes espécies vegetais exóticas, constituindo um imenso jardim tropical generoso e fértil, como mostra a organização da representação brasileira em 1867. Brasil paraíso construído pela mão do homem, mas com que rosto, com qual arquitetura? Mourisca e resgatando o exótico das raízes ibéricas, como em 1876, na exposição de Filadélfia? Eclética, realizando uma síntese bem-comportada de diferentes estilos históricos, como em 1889? Ou ainda um estilo misto fundindo as tradições monumentais da Ecole des Beaux-Arts, marcando-as por um leve toque de exotismo, como na concepção espacial de Souza Aguiar em 1893 na Exposição Universal de Chicago ou em 1904 na de Saint Louis?

Uma reflexão mais minuciosa no que diz respeito à vertente da modernização exigiria que nos detivéssemos sobre a corrida contra o tempo, empreendida de forma diferenciada e muitas vezes a partir de posições antagônicas por figuras como Mauá, Porto-Alegre, Rebouças, Bithencourt da Silva, Luiz Rafael Vieira Souto, Rui Barbosa, Aarão Reis, entre muitos, lutando pela criação de escolas, de liceus de artes e ofícios, de fábricas, estradas de ferro e vilas operárias, defendendo a introdução nas cidades brasileiras de serviços urbanos que se revelaram absolutamente revolucionários, como o gás, o telefone, esgotos, luz elétrica – instituições, invenções, soluções, equipamentos modernos aclamados ao longo do século em cada uma das exposições universais. Não poderemos – no espaço deste texto – nos deter tampouco sobre as consequências até hoje sensíveis na forma de organização e na arquitetura das principais cidades brasileiras no século XIX e inícios do século XX graças à rede de relações pessoais tecidas a cada um desses encontros, que necessita ser melhor pesquisada: Vauthier, vinte anos após ter deixado o Brasil, intermediando o projeto e a construção de mercados públicos, o botânico Glaziou encontrando Alphand, o célebre conceitor dos jardins e espaços públicos de Haussmann, e posteriormente criando uma série de jardins, parques e projetos urbanos para o Rio de Janeiro, os contatos de Antoine Bouvard e o grupo de paulistas que participa da exposição de 1889 e o surgimento mais tarde dos bairros-jardins que marcam até hoje a moderna São Paulo.

Na longa e desconhecida história da participação brasileira nas exposições universais, a



Vista geral da Exposição Universal de 1889, em Paris.



Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis, de 1904, projeto de Souza Aguiar..

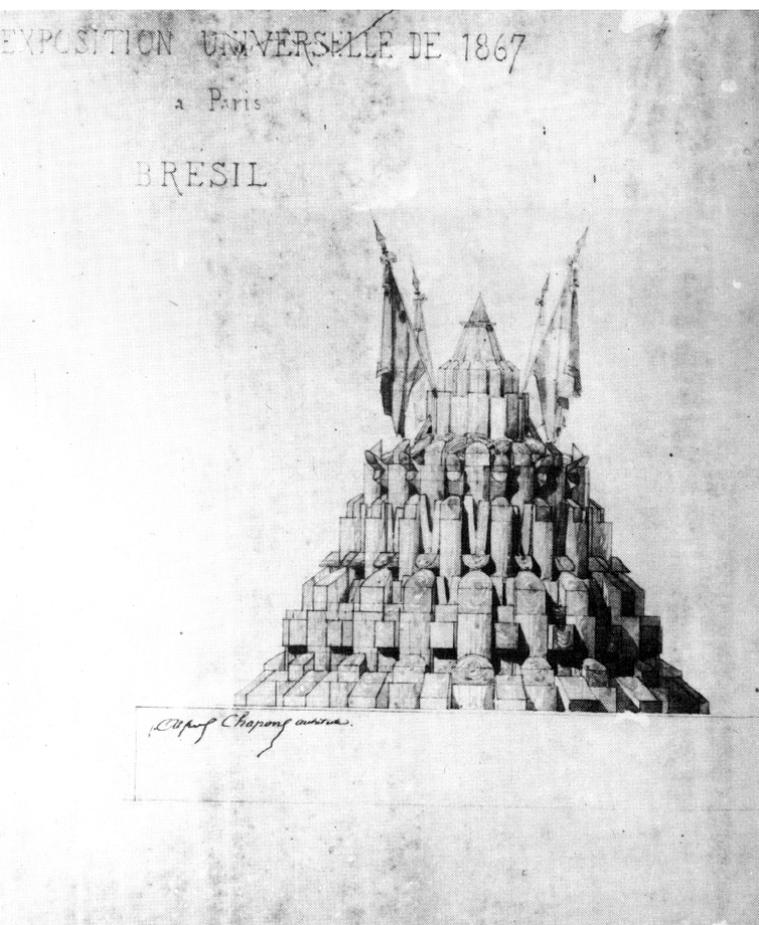
questão da identidade nacional e da modernização se arrasta ainda ao longo do século XX, embora já em 1904 o pavilhão da representação brasileira, projetado por Souza Aguiar – o mais tarde célebre Palácio Monroe, inteiramente remontado no Brasil e inexplicavelmente demolido para a continuação do metro do Rio de Janeiro –, ganhasse enfim um prêmio pela sua arquitetura.

Cabe evocar em paralelo – ainda que no âmbito local – uma série de manifestações que revelam a persistência e a penetração na produção arquitetural e mesmo no urbanismo nascente no Brasil dessas velhas tensões. Ainda na primeira década do século XX, a reforma urbana de Pereira Passos e Lauro Muller para o Rio de Janeiro tentou a seu modo resolver o dilema entre a "tradição" e a "modernização" seguindo mais as fórmulas dos espaços de sonho das exposições universais do que o urbanismo regulador de Haussmann. Cenário que se

mostrou tão efêmero como o da primeira exposição internacional realizada no Brasil, em 1922, onde a questão nacional ressurgia agora com o neocolonial em torno de José Mariano Filho. Em oposição ao historicismo eclético dos arquitetos da avenida Central, os de 1922 pareciam "cansados de copiar o que fazem os estrangeiros" e chegavam à conclusão de que era necessário fazer "qualquer coisa de acordo com a raça, a alma da nação, em todas as nossas manifestações artísticas", como sintetizava a revista *Fon-Fon* a respeito do movimento. Em 1922, vários pavilhões construídos para abrigar a exposição internacional comemorativa da Independência do Brasil projetados por arquitetos brasileiros ou estrangeiros trabalhando no Brasil – como Arquimedes Memória e Francisque-Edouard Cuchet, Raphael Galvão, Morales de los Rios – adotavam as velhas características da arquitetura colonial adaptada aos ares do Brasil".<sup>6</sup>

Foi entretanto na Exposição Universal de Nova York, em 1939, que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer pareceram trazer uma solução para o impasse entre ser "moderno" e "brasileiro". Construção e jardins definiam o pavilhão e encontravam sua justificativa no memorial descritivo dos autores, onde o texto de Lúcio Costa balizando a formação de Oscar Niemeyer em início de carreira começava de forma sintética a colocar um ponto final em mais de meio século de discussões entre intelectuais e artistas nas quais ele próprio se engajara, desde o começo de sua carreira: "Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que tomam parte países mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea".<sup>7</sup>

A reflexão de Lúcio Costa, tanto no que diz respeito às questões mais gerais da história local, como a realidade econômica e social do país na época, aliada a sua sólida cultura arquitetônica, traz saídas para a crise quase secular do fazer arquitetural no Brasil e conquista as páginas das publicações especializadas internacionais. Mas sua proposta, ao se tornar um



Mostruário de madeiras brasileiras, Brasil, exposição universal de 1867, em Paris. Arquiteto: Chapon.

6 Até 1893, a concepção dos pavilhões brasileiros ou das seções foi entregue a arquitetos estrangeiros, única exceção foi a pequena participação do arquiteto Francisco Caminhoá na exposição de Viena, em 1874, na decoração do espaço da representação brasileira. Entretanto, a questão da imagem do país – os sucessos e insucessos da representação espacial na transmissão de uma imagem positiva do Brasil, suas potencialidades etc. – é claramente explicitada nos relatórios oficiais elaborados pelos comissários encarregados de cada montagem e encaminhados ao Ministério das Obras Públicas.

movimento, foi gradativamente perdendo o poder de fomentar a renovação. Para uma legião de seguidores, ela se reduziria a mais um formalismo árido, configurando uma arquitetura retórica e feita de meia dúzia de maneiras. A síntese entre o singular e o universal, toda parte de tradição que é inerente à própria definição de ruptura, pouco a pouco se diluía, à medida que crescia a escola carioca.



Croqui inédito feito durante uma entrevista de Lúcio Costa para Hugo Segawa, descrevendo o projeto vencedor do pavilhão do Brasil em Nova York, de 1939, antes da participação de Oscar Niemeyer.

Ao longo do século XX e particularmente a partir dos anos 40, a importância das exposições universais deixava de ser um consenso, embora, no Brasil, as questões sobre a identidade nacional e a modernização do país ainda continuassem a atravessar a prancheta dos arquitetos e os discursos dos políticos. É possível que, agora, quando a crítica às utopias nascidas e fomentadas por aquelas feiras parecem ganhar espaço e os intelectuais europeus e norte-americanos desconstruem e relativizam os discursos globalizantes e universalizantes, os arquitetos brasileiros – confrontados também eles,

com um novo momento de crise – comecem por reavaliar essa herança de discussões. E talvez um dos pontos de partida seja a reformulação da famosa frase dos primeiros anos nativistas e modernos. "Tupi or not tupi", esta era a pergunta que fazia Oswald de Andrade. "Tupi and not tupi", esta talvez seja a resposta que continua, há mais de quatro séculos, a poder ser dada à sua questão. Não ignorando ainda que, se essa pode, até mesmo, ser uma questão, sua resposta é sempre plural, conflitiva, instável e pressupõe um campo de inúmeros possíveis.

Afinal foram, entre outras coisas, a experiência e o choque do que era diferente, o sonho e a utopia de poder construir uma nova sociedade, as visões do paraíso e a constatação da sua inexistência que não apenas constituíram a invenção desta América brasileira pelos europeus, mas fizeram dela, potencialmente, uma das antecenas da modernidade – entendida como consciência da situação de crise e momento sempre lacunar e vertiginoso. Entretanto, paradoxalmente, há quatro séculos, continuamos divididos e algo temerosos em enfrentar esse instante de vácuo que participa de todo processo de ruptura e criação. Talvez, justamente, como alguns dos primeiros colonizadores portugueses que insistiram em não entender essa situação como uma renovada aventura humana – singular e universal a um só tempo – e teimando em manter as ilusões das sombras dos deuses ao buscar, sistemática e secularmente, seus vestígios na palavra de um único mestre e no conforto dos estreitos limites de uma única escola.

**Margareth Campos da Silva Pereira** é arquiteta formada pela UFRJ em 1978, doutora em história e urbanismo pela Ecole Pratique des Hautes Etudes, de Paris, 1988, coordenadora do curso de especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, PUC/RJ, editora da revista *Gávea*, professora do programa de mestrado em história social da cultura, PUC/RJ, co-autora do livro *Le Corbusier e o Brasil*.

7Apud. Paulo Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica da UFRJ, 1965. A respeito do neocolonial, como se sabe, Lúcio Costa ganhou em 1925 o primeiro prêmio no concurso para a construção do pavilhão da exposição de Filadélfia com um projeto nesse estilo, conforme era exigido, inclusive, no edital. Não desenvolvemos esse ponto no corpo do texto, já que essa mostra não figura na lista das exposições consideradas oficialmente como universais, que são as seguintes: Londres, 1851; Paris, 1855; Londres, 1862; Paris, 1867; Viena, 1873; Filadélfia, 1876; Paris, 1878; Amsterdã, 1883; Antuérpia, 1885; Paris, 1889; Tervueren, 1897; Paris, 1900; Saint Louis, 1904; Liège, 1905; Milão, 1906; Bruxelas, 1910; San Francisco, 1915; Paris, 1925; Paris, 1931; Bruxelas, 1935; Paris, 1937; Nova York, 1939; San Francisco, 1939; Bruxelas, 1958; Montreal, 1967; Osaca, 1970. Deve-se assinalar que a partir de finais do século XIX e ao longo do século XX dezenas de exposições, ditas internacionais e de menor porte que as universais, foram organizadas em diferentes cidades europeias e americanas, caso da exposição comemorativa da Independência do Brasil em 1922.