

CONTINGÊNCIA E TRANSITORIEDADE DAS CONSTRUÇÕES MODERNAS¹

As Exposições Universais do século XIX, como metáforas da modernidade: as multidões, o consumismo, a “novidade” e “originalidade” como valores; a produção industrial; o espírito utilitarista, a concorrência sem rédeas; a arte alçada à condição de moda; a vertigem do tempo que se acelera. Irmanada à produção industrial, a arquitetura, como os mesmos produtos industriais, torna-se, também ela própria, contingente, transitória, efêmera, fugaz. O reconhecimento do valor de arte – também ele transitório – como única forma de fazer escapar da voracidade do tempo alguns especiais produtos da atividade humana.

Em 1931, às vésperas da segunda Grande Guerra, a aristocrata escritora inglesa Virginia Woolf (2006), registra, de maneira lírica e impressionista, em seis curtas narrativas,² as seduções da capital da maior potência industrial de seu tempo.

O encanto da Londres moderna é ser construída não para durar, é ser construída para passar. Sua fragilidade, sua transparência, seus ornamentos de estuque colorido causam um prazer diferente e atingem um objetivo diferente do desejado e tentado pelos velhos construtores e seus patronos – a nobreza da Inglaterra. Seu orgulho exigiu a ilusão da permanência. O nosso, pelo contrário, parece deleitar-se em provar que podemos tornar a pedra e o tijolo tão transitórios quanto nossos próprios desejos. (WOOLF, 2006, p. 36).

Seus “passeios” têm início nas docas do *East side*, subindo o rio Tâmis até o cais do *Tilbury*, fervilhante de agitação comercial e burburinho. “Difícilmente há um navio que cedo ou tarde não ancore no porto de Londres”, lembra a orgulhosa autora (WOOLF, 2006, p. 20). Ali, tudo é mercantilismo, tudo é severamente utilitarista, nada escapa à meticulosa e estrita medida do valor de uso. Esse é seu espírito.

Entre os círculos de presas de elefante no chão, vê-se uma pilha de presas maiores e de cor mais acentuada do que o resto. Não é à toa que são marrons, pois são presas de mamutes congelados no gelo siberiano por 50 mil anos; mas 50 mil anos é algo suspeito aos olhos do especialista em marfim. Marfim de mamute tende a se deformar; não se podem fazer bolas de bilhar de presas de mamutes, mas apenas cabos de guarda-chuvas e a parte de trás dos espelhos de mão mais baratos. Assim, se compramos um guarda chuva ou um espelho que não seja da melhor qualidade, é provável que estejamos comprando a presa de um animal que vagava pelas florestas asiáticas antes de a Inglaterra ser uma ilha. (WOOLF, 2006, p. 26).

As exigências do uso, ou melhor, do consumo, ou, melhor ainda, do consumismo engendrado pela maquinaria da produção e lucro, fez nascer e crescer sem cessar, de maneira cada vez mais vertiginosa, “novos” objetos para os mesmos usos assim como “novas necessidades” que vêm acarretar impensáveis e novíssimos objetos. “O comércio nos observa ansiosamente para ver quais novos desejos começamos a

desenvolver, que novas aversões”, observa Virginia Wolff (2006, p. 29), agora tomando a direção de *Oxford Street*, reduto da pequena burguesia, sempre empenhada, segundo a autora, na busca frenética de ascensão econômica e social. *Oxford Street*, “[...] é um solo de procriação, uma usina de sensações” (WOLFF, 2006, p. 33).

As notícias brotam mais rapidamente do que em qualquer outra parte de Londres. A multidão ondulante parece apagar a tinta dos cartazes, consumi-los mais e exigir suplementos frescos de segundas edições com mais rapidez do que em outra parte. A mente se torna uma lousa perpetuamente mutante na forma, nos sons e nos movimentos; e *Oxford Street* desenrola nela uma contínua fita de visões, sons e movimentos mutáveis. (WOLFF, 2006, p. 33).

A consciência da fugacidade do tempo, própria do mundo moderno, leva, inevitavelmente e em consonância com ela, à produção de objetos materialmente fugazes, nos quais a atualidade do “novo” cede rapidamente espaço a seu contrário, o “não-mais-novo”, o descartável, por já obsoleto. Nesse mundo, nada pode ser feito para durar, nem mesmo as arquiteturas, cuja tradição fincou na solidez ou duração uma de suas bases mais tradicionais.

Os palácios de *Oxford Street* descritos por Virginia Woolf, a despeito de sua aparente solidez de construções em pedra, como a própria rua, e por extensão a cidade onde estão situados são, no entanto e por natureza, construções tão frágeis que até se pode antever,

[...] em qualquer dia da semana, *Oxford Street* desaparecendo na picadinha da picareta de um trabalhador enquanto se equilibra perigosamente num pináculo empoeirado derrubando paredes e fachadas tão levemente como se fossem feitas de cartolina amarela e cubos de açúcar. (WOOLF, 2006, p. 36).

O fenômeno flagrado pela autora de *Cenas Londrinas* em 1931 tem suas raízes plantadas em época bem mais longínqua daquela por ela vivida ou, melhor dizendo, nos meados do século XVIII, com a invenção da *jenny*, em 1764, pelo inglês James Hargreaves, a primeira máquina de fiar algodão “[...] sucessivamente aperfeiçoada, de tal modo que as máquinas se tornavam rapidamente antiquadas, precisando mesmo ser transformadas ou mesmo abandonadas” (ENGELS, 1985, p. 16), o que vem a pôr em moto o fenômeno que Marx (1994) denominou, com o sentido e a complexidade que entendemos hoje, de Revolução Industrial. A importância de todas as máquinas até então, e com elas todas as implicações políticas, sociais e econômicas que reconhecemos como produtos da Revolução Industrial, vai ocorrer em 1785, exatos 21 anos depois da *jenny*, com a utilização do vapor como força motriz, inicialmente na fiação de algodão, para alcançar rapidamente os meios de transporte – barcos e trens –, eles próprios aprimorados sucessiva e rapidamente.

Nesse sentido é emblemática a experiência vivida por Alexis de Tocqueville, em 1835, relatada em seu *A Democracia na América*:

Abordo um marinheiro americano e pergunto-lhe porque as embarcações deles são construídas para durar pouco; ele responde que a arte da navegação está fazendo tais progressos; que o melhor navio se tornaria quase inútil se durasse mais de uns poucos anos. (TOCQUEVILLE, 2000, p. 38).

Com a máquina a vapor, que gerava, acumulava e distribuía energia em larga escala, foi possível a potencialização da técnica, com a criação de instrumentos mecânicos que operavam analogamente ao trabalho dos braços, mãos e pernas de inúmeros artesãos. Além disso, podiam ser comandadas por pessoas que não detinham necessariamente o conhecimento dos processos essenciais à produção dos objetos. Surge, assim, a necessária figura do projetista industrial, técnico capaz de projetar, utilizando-se da lógica maquímica, novas máquinas mais ágeis e produtivas, tornando obsoletas aquelas utilizadas em seu próprio processo produtivo. Surgem também, na mesma época, os não menos imprescindíveis *designers*,³ profissionais que se ocupam, obedecendo à mesma lógica, de projetar utensílios de uso cotidiano para serem produzidos por máquinas, fazendo desaparecer, já em meados do século XIX, qualquer possibilidade de um horizonte estável, “[...] outrora a razão e o consolo do efêmero”, segundo Baudelaire (1993, p. 42).

Aliada à lógica da produção industrial, a arquitetura buscará, nessa mesma produção, sua viabilização construtiva e, com ela, a própria estética de seus artefatos, tornando-se ela própria um produto mercantil e, como tal, contingente, transitória, efêmera. Essa adesão incondicional ficará patente e se explicitará, apontando o caminho que a partir de então trilhará, nas chamadas Exposições Universais, que tiveram lugar entre 1851 e 1900,⁴ nas quais, em compasso com as novas invenções da indústria, a arquitetura se exibirá ao mundo, desempenhando papel similar aos dos produtos industriais que abriga.

Para a primeira Grande Exposição Universal, realizada em 1851, em Londres, foi construído o *Crystal Palace*, em uma área do *Hyde Park* cedida em caráter provisório pelo Estado aos organizadores do empreendimento. O formidável edifício em ferro fundido e vidro, com seus 564 m de comprimento, 140 m de largura e 33 m de altura, perfazendo um total de 92.000 m² de área construída, foi projetado em apenas 10 dias pelo jardineiro Joseph Paxton. Sua estrutura, inteiramente pré-moldada, atendeu, ao mesmo tempo, às gigantescas dimensões exigidas para o empreendimento, à ligeireza de prazos exigidos para sua consecução, à transparência, então fundamental para o aproveitamento da iluminação diurna, mas, e sobretudo, demonstrou ao mundo a força e a pujança da técnica e da indústria inglesas (Figuras 1 e 2).



Figura 1 - Vista geral do Crystal Palace (Gravura de W. Lacey, com base no daguerreótipo de Mayall, 1851)
Fonte: Tallis ([1852?], v.1, p.7).



Figura 2 - Interior do Crystal Palace (Gravura de W. Lacey, com base no daguerreótipo de Mayall, 1851)
Fonte: Tallis ([1852?], v.3, p.7).

O impacto então produzido pelo edifício é de verdadeiro êxtase: “Seria difícil descrever o efeito produzido sobre as mentes dos espectadores, quando eles se percebiam dentro da estrutura”, observa o entusiasmado John Tallis ([1852?], p. 120).⁵ A experiência do novo, do nunca visto, fez com que, finda a exposição, o edifício fosse trasladado para *Sydenham Hill*, onde já “não mais novo” é atualizado figurativamente, ampliado e adaptado a novos usos – concertos e entretenimento em geral – e re-inaugurado, em 1854, pela rainha Victoria. Arquitetura e lugar, também em função da nova tecnologia, não serão mais indissociáveis. A despeito da pouca acolhida do público – na verdade o empreendimento fracassou em virtude dos altos custos envolvidos –, o edifício aí permaneceu até 1936, quando é destruído por um incêndio.

Em 1855, apenas quatro anos após a exposição londrina, a França promove sua primeira exposição universal. Entretanto, em 1852, é assinado um decreto que prevê uma construção monumental nos *Champs-Élysées*, destinada a abrigar todas as exposições nacionais francesas, antes precursoras e agora predecessoras das exposições universais. O edifício de caráter permanente seria executado com estrutura mista: a grande nave transversal, transparente, proposta em ferro e vidro, seguia a tendência do momento para as grandes construções, usufruindo, assim, de todas as possibilidades da técnica de montagem, mas, ao contrário do *Crystal Palace*, o edifício seria circundado por caixa murária em alvenaria com elementos decorativos ecléticos, o que viria a dar à construção uma aparência robusta, “arquitetônica”, enfim “artística”.⁶ (Figura 3).



Figura 3 - Exposição Universal de 1855; Palácio da Indústria

Fonte: Gravura de Richon, 1855, Laboratoire de Recherche sur les Etablisements Humains (LaREH).

Por suas próprias características construtivas, o edifício recém-construído e já tornado obsoleto, traz grandes dificuldades aos organizadores da exposição de 1855: ainda que viesse a ser incorporado à nova exposição como pavilhão setorial, como abrigar o avassalador número de novas invenções, produtos e serviços de maneira coerente e “educativa” em uma estrutura tão pouco flexível, incapaz, portanto, de atender a novas demandas?

Em primeiro lugar, a grande dificuldade das Exposições universais, dificuldade que se fez sentir cruelmente entre nós, são as condições de espaço e de construção. Se as Exposições universais adotarem ao mesmo tempo todos os produtos, nos encontraremos diante de obstáculos quase que intransponíveis. A indústria marcha a passos de gigante. Em Londres, 75.000 metros quadrados foram considerados como um espaço imenso; o Crystal Palace, por suas proporções colossais, era uma maravilha. Em Paris, 117.000 metros quadrados foram reconhecidos como insuficientes. Quem pode prever as dimensões que deverá apresentar o edifício destinado a abrigar a próxima Exposição, se ela for feita nas mesmas condições que a precedente? (RAPPORT..., 1857, p. 133).

Caberá à “[...] arquitetura fazer novos esforços para atender às novas necessidades”, preconizará o autor do relatório final da exposição, já com vistas à próxima grande mostra (RAPPORT..., 1857, p. 141). E, mais adiante: “O edifício deverá se apresentar de tal maneira que sua organização se combine com o sistema de classificação” (RAPPORT..., 1857, p. 140) por produtos expostos e por países expositores, tornando, assim, de fácil apreensão, a leitura do que seria exposto.

Desse modo, a exposição francesa subsequente, realizada em 1867,⁷ tem como sede central um engenhoso edifício formado por sete anéis concêntricos à maneira de galerias, no qual as cinco mais exteriores são estruturadas em ferro e as mais interiores, e que dão para um jardim central, têm ossatura em madeira. Seu projeto “[...] tem como ponto de partida uma classificação metódica e como base um duplo agrupamento de produtos pela natureza dos objetos e por nacionalidade” (RAPPORT..., 1869, p. 5). (Figura 4). Atendendo a essa condição, que resultará em seu aspecto



Figura 4 - Vista geral da Exposição Universal de Paris, 1867; em primeiro plano, pavilhões individuais das nações e serviços

Fonte: Fotografia de autor anônimo, 1867. Library of Congress; Prints and Photographs Division.

formal, são adotados dois sistemas de divisão simultâneos: o primeiro, formado por zonas concêntricas, destinado a receber grupos de produtos similares de todos os países, facilita o estudo comparativo dos produtos de um mesmo grupo; o segundo, formado por setores radiais destinados a cada país, permite ao visitante “passar em revista” a inteira produção individual de todas as nações expositoras.



Figura 5 - Exterior do Edifício Central; à esquerda, um pavilhão individual de uma das nações participantes
Fonte: Desenho de Felmann, 1867 (DUCUING, 1869, p. 5).

Uma questão preliminar, aquela da permanência do edifício, foi longamente debatida pelo público. Parecia imperdoável consagrar a uma pronta demolição um palácio que seria construído ao custo de tantos esforços e de tanto sacrifício. Mas, como demonstrou diante do Corpo Legislativo (seção de 29 de junho de 1865) o Ministro do Estado, a conservação desse palácio acarretava ainda maiores inconvenientes. Com efeito, um edifício permanente, que não respondia mais a necessidades igualmente permanentes, custaria mais caro do que construir um edifício provisório; acarretaria, além do mais, despesas consideráveis de manutenção e de contrato de locação de terreno. Enfim, as necessidades das exposições aumentam e se transformam tão rápido, que o mesmo local dificilmente conviria a duas solenidades, mesmo que elas viessem separadas por intervalos de poucos anos. A Comissão imperial decidiu, em consequência, que o edifício seria construído com vista a um serviço temporário. (RAPPORT..., 1869, p. 6-7).

A busca de uma solução dinâmica, que atendesse à pluralidade de interesses, conforme o “espírito da época”, não atenuaria a percepção da transitoriedade desses mesmos interesses e, em consequência, da fugacidade das obras arquitetônicas. A destruição da imensa estrutura, construída para durar alguns poucos meses, apresenta-se, então, como metáfora de seu próprio tempo.

Por outro lado, a mesma Exposição Universal de 1867 consagra, em virtude dos interesses de ambas, a união – essa durável até nossos dias – das Belas Artes com a Indústria em geral, já preconizada na Exposição de 1862, em Londres.

Esta união era necessária para dar à Exposição seu caráter de universalidade; além do mais, ela devia ser proveitosa aos próprios interesses dos artistas em razão do apoio mútuo que se pretendia dos diversos produtos, e da afluência considerável de visitantes que essa conciliação traria às obras de arte. (RAPPORT..., 1869, p. 7-8).

Pela primeira vez, de maneira sistemática, ou melhor, “metódica”, no dizer da época, obras de arte e artefatos industriais, agora interdependentes, são expostos lado a lado, irmanados, em um mesmo edifício.

Ainda dentro do mesmo conceito de “universalidade”, são convidados, na ocasião, a participar da Exposição países não propriamente industrializados, mas grandes exportadores de matéria-prima. Estes são alocados em pavilhões individuais, construídos às próprias custas dessas nações – supostamente “a sua imagem e semelhança” –, fora do edifício sede, disseminados em um parque, entre restaurantes e serviços. Aqui não há discussão em relação à duração desses edifícios, a despeito de suas proporções e esmero construtivo. Trata-se de edifícios efêmeros por excelência e que, em virtude dessa condição, se valem do trabalho em estuque para sua *aparência* de duração.⁸ (Figura 5).

Provavelmente, entre tantas exposições universais realizadas no período compreendido ente 1851 e 1900, são as exposições ocorridas em Paris, em 1889 e 1900, as mais espetaculares, as mais representativas da primeira modernidade, em sua pretensão de se apresentarem como verdadeiras enciclopédias do produzido pelo homem. Já não mais pretendem responder à pergunta, o que fabricam os homens, mas também como vivem? De que se alimentam? Como se vestem? Enfim, quais seus costumes? Assim, como espelhos da vida moderna, as exposições ganham não só em extensão como em complexidade.

Já em 1886 é lançado, pelo Ministro do Comércio e Indústria francês, um concurso público circunscrito a arquitetos e engenheiros franceses “[...] tendo por objetivo provocar a manifestação de ideias gerais, de facilitar a comparação entre elas e de destacar o melhor partido a ser adotado” (PICARD, 1891, v. 2, p. 7). O alvo é a Exposição Universal a ser realizada em Paris, em 1889, em comemoração ao centenário da Revolução Francesa. O edital para o concurso previu a ocupação de uma área imensa, de 314.000 m² que

[...] poderia⁹ englobar o antigo Palácio da Indústria e seus jardins, a *Esplanade des Invalides*, o *Champ de Mars* e seu jardim, o cais e a margem esquerda do

rio Sena, entre a *Esplanade* e o *Champ de Mars*. A *Esplanade* e os jardins dos *Champs-Élysées* deviam ser reunidos, seja através da construção de uma ponte provisória, seja por outro meio.¹⁰ (PICARD, 1891, v. 2, p. 7).

Salvo algumas poucas exigências, como a obrigatoriedade do uso de estruturas em ferro em todas as edificações e a previsão da construção de uma torre com 300 m de altura no *Champ de Mars*, o edital “[...] permitia de resto aos engenheiros e arquitetos dar livre vazão a sua inspiração, empregar todos os recursos de seu gosto, da sua arte e do seu talento, realizar concepções *novas e originais*” (PICARD, 1891, v. 2, p. 12-13, grifo nosso).¹¹

Chama aqui atenção a ênfase dada à “novidade” e à “originalidade” das propostas como condição necessária a sua aceitação, conceitos indissociáveis à moderna noção de progresso e de competitividade que esse necessariamente engendra. Assim, a referência à “antiguidade” de uma construção, mesmo que tenha dez anos de existência, é recorrente em todos os relatórios das exposições. Aqui, não deixa de ser interessante notar também a proposta opcional de “preservação” do Palácio da Indústria, construído nos *Champs Élysées* para a Exposição de 1878 e que será, no entanto, quando da solução final, “modernizado”, re-adequado e re-aproveitado para festas, recepções e entrega de prêmios. Já o Palácio do Trocadéro “[...] permaneceu tal qual havia sido legado pela Exposição de 1878” (PICARD, 1891, v. 2, p. 13).¹² À exceção dos dois edifícios, nada mais restou das exposições anteriores.

Os maiores esforços, entretanto, concentravam-se no *Champ de Mars*:

No primeiro plano, perto do rio Sena e na direção do *antigo* parque de 1878, erguia-se a Torre de 300 metros de altura, facho gigantesco, arco do triunfo colossal, constituindo para a Exposição a entrada mais grandiosa que alguém poderia imaginar e simbolizando, de alguma maneira, a força do gênio industrial do fim do século XIX.

No fundo se desenvolvia a massa dos palácios, apresentando no seu conjunto a forma de um “U” ou, como se diz frequentemente, de um arco do triunfo reverso. (PICARD, 1891, v. 2, p. 13).

Dentro da organização proposta e ocupando posição de destaque estavam alocadas as artes: no braço esquerdo do “U”, o Palácio das Belas Artes; do outro lado, à direita, “o seu irmão gêmeo”, o Palácio das Indústrias Liberais, “[...] verdadeiras obras primas de decoração de Formigé” (PICARD, 1891, v. 2, p. 13), com suas estruturas metálicas pintadas em azul e suas cúpulas de 56 m de altura e 33 m de diâmetro. Belas Artes e Artes Liberais, agora definitivamente irmanadas e reconhecidas como detentoras do mesmo *status*, da mesma importância, simétricas em relação ao grande eixo monumental. (Figura 6).



Figura 6 - Fotografia aérea da Exposição Universal de Paris, 1889¹³

Fonte: Foto de autor anônimo Library of Congress; Prints and Photographs Division.



Figura 7 - Estrutura da Galeria das Máquinas

Fonte: L'Architecture... (1937).

Ao fundo, em oposição à torre que recebeu o nome de seu construtor, estava o Domo ou Abóboda Central, com seus 65 m de altura; por fim, transversalmente a todo o conjunto, o “[...] palácio mais maravilhoso, o Palácio das Máquinas” (PICARD, 1891, v. 2, p. 15), com sua nave de 420 m de comprimento e 115 m de largura, com naves laterais de 15 m por andar (Figura 7). Acoplados e na altura das naves laterais, estavam os “passadiços móveis” que permitiam aos visitantes passarem em revista, rapidamente e sem sair do lugar, as máquinas em funcionamento exibidas no térreo.

Suas tesouras ogivais em ferro venciam de um só lance, sem apoio intermediário e sem tirante, toda a abertura da nave. Jamais semelhante esforço tinha sido realizado ainda, mesmo na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, onde os engenheiros e construtores têm uma reputação legitimamente merecida de criatividade e audácia.

Todos os visitantes se extasiavam diante dessa nave de dimensões prodigiosas, diante desse monumento elevado à ciência, à arte e à metalurgia. (PICARD, 1891, v. 2, p. 13).

Este maravilhamento diante da técnica e da indústria, exibidos no Palácio das Máquinas, fazia *pendant* com a admiração provocada diante do então edifício mais alto do mundo, a gigantesca torre em ferro laminado, com 300 m de altura. Segundo Gustave Eiffel,¹⁴ seu idealizador,

[...] esta obra colossal deveria constituir-se em uma fulgurante manifestação da pujança industrial de nosso país, atestar os imensos progressos realizados pela arte das construções metálicas, celebrar o desenvolvimento inaudito do gênio civil durante esse século, atrair numerosos visitantes e contribuir largamente ao sucesso das grandes assembleias pacíficas organizadas durante o centenário da 1789. (PICARD, 1891, v. 2, p. 265).

Essa foi sua função primeira. O edifício também possibilitou a seu construtor, mediante um contrato de concessão com duração de 20 anos contados a partir da abertura da exposição, a exploração não só dos restaurantes e cafés existentes na primeira plataforma como também do acesso do público, mediante ingresso, aos três estágios da torre, no terceiro dos quais se podia desfrutar “[...] do admirável panorama que se desenvolve sob os olhos dos espectadores” (PICARD, 1891, v. 2, p. 265). Durante a Exposição, o jornal *Le Figaro*, atento aos acontecimentos diários, muitas vezes simultâneos, que ocorriam durante o evento, e cuidadoso com relação aos concorrentes, instalou uma tipografia no segundo nível, fechada em seguida ao evento.



Figura 8 - Torre Eiffel à noite: espetáculo de luzes visto à distância de 1.500 m
Fonte: Monod (1890, v. 1, p. 127).



Figura 9 - Pavilhão do Brasil durante a Exposição Universal de 1889

Fonte: Foto de autor anônimo, 1889. Library of Congress; Prints and Photographs Division.

Muito mais do que a perícia exigida ao calculista e sua equipe, a montagem no local, em alturas até então jamais vistas, com um peso total de 7.300.000 kg de ferro laminado ou fundido – sem contar os elevadores – demandava dos engenheiros criatividade, precisão, segurança e, no caso em questão, rapidez, impensáveis até então. O número total de peças diferentes que entraram na construção estava por volta de 12.000; cada uma exigia um desenho especial, ocupando quarenta desenhistas e calculistas durante dois anos, tempo de duração da obra.¹⁵

Todos os andares eram servidos por elevadores hidráulicos, com exceção do último terraço, de 1,80 m de diâmetro, encimado por uma lanterna a exatos 300 m do solo, ao qual se ascende por escada. “É lá que tremula a bandeira francesa” orgulha-se Alfred Picard (1891, v. 2, p. 292).

Pintada em tom dourado quente que se degradava na direção do cume, a Torre podia ser vista ao longe, graças a um potente holofote, tornando visível a festa do monumento desde a distância de 1.500 m (Figura 8). Aberta ao público no dia 15 de maio de 1889, e durante os 176 dias que durou a Exposição, o número médio de pessoas que a visitou diariamente foi de 11.000. Então, “[...] a silhueta da estrutura havia se vulgarizado através de reproduções de todo o tipo” (PICARD, 1891, v. 2, p. 228).

Ao contrário da torre e demais edifícios oficiais de duração contingente, a Exposição Universal de 1889 também previa, como as exposições francesas de 1867 e 1878, a construção de pavilhões individuais por nações, esses de caráter provisório – prática, aliás, já consagrada em todos os eventos do gênero (Figura 9). Nesses pavilhões, as nações, com vista a uma possível agregação ao “mundo moderno”, buscavam apresentar ao mundo, naturalmente da maneira que lhe convinha, sua cultura ou suas possibilidades.

Em 1894 são iniciados os preparativos com vistas à grande exposição a ser realizada em 1900 na mesma Paris. Uma vez que a diversidade e quantidade de produtos haviam aumentado exponencialmente desde a exposição de 1889, considerou-se fundamental a discussão prévia para o estabelecimento dos critérios de distribuição espacial e das dimensões das seções estrangeiras.

Com relação aos monumentos situados no recinto, toda liberdade foi deixada aos concorrentes. Eles podiam propor a conservação, a modificação ou a demolição de todos ou parte dos monumentos, inclusive a Torre de 300 metros. Como exceção, o Palácio do Trocadéro devia ser integralmente mantido, e a única transformação essencial que ele podia sofrer consistia em uma eventual ampliação no lado do parque. (PICARD, 1902, v. 1, p. 123).

É interessante notar que, ao contrário dos edifícios, o programa indicava que “[...] as linhas e massas das árvores deveriam ser escrupulosamente respeitadas e permanecerem intactas.” (PICARD, 1902, v. 1, p. 124).

Segundo o relato de Alfred Picard (1902), o júri encontrou grande dificuldade no julgamento das 180 propostas apresentadas, considerando a variedade das concepções, o imprevisto das ideias apresentadas e a extrema liberdade deixada pelo programa, o que tornava a comparação das propostas extremamente penosa, inclusive no que se refere às questões de custo, visto que “[...] os concorrentes estavam livres para conservar ou demolir os edifícios existentes, salvo o Trocadéro,

e que o partido da demolição total ou parcial custava mais caro que o partido da conservação” (PICARD, 1902, v. 1, p. 134-135). A observação do autor do relatório oficial dos trabalhos relativos à exposição contradiz a ideia corriqueira de que as construções com estruturas em ferro teriam sido largamente utilizadas nos edifícios construídos para as exposições, em função do caráter efêmero dos eventos e em consequência da facilidade de desmonte que permitem, além, é claro, da possibilidade de vencer grandes vãos e da flexibilidade funcional que proporcionavam. Na época, a demolição dessas imensas estruturas requeria extrema perícia, envolvendo altos custos. Ainda assim, citando Guadet, autor do relatório apresentado pelo júri, Alfred Picard (1902) informa que os concorrentes cujos projetos propunham a conservação do antigo Palácio da Indústria, o fizeram por razões eminentemente técnicas e científicas; eram engenheiros interessados em estudar maneiras de corrigir a obliquidade que o edifício já manifestava, buscando, assim, o aprimoramento futuro das construções do gênero. No relatório, Guadet comenta:

Vários concorrentes, usando resolutamente da faculdade concedida pelo programa de fazer *tabula rasa* dos edifícios existentes, tiveram a ideia, certamente ousada, de suprimir o Palácio dos Champs-Élysées [Palácio da Indústria], substituído em outro lugar por um edifício semelhante, e de criar um amplo passeio desde a grande avenida dos Champs-Élysées até os Invalides, beneficiando-se da ponte monumental a ser construída sobre o rio Sena [...]. No pensamento de todos, esse partido deve sobreviver à Exposição como uma beleza a ser adquirida pela cidade de Paris. Incontestavelmente [...] esta ideia seduz pela beleza artística que não pode ser negada. (PICARD, 1902, p. 136).

A proposta é aceita. O antigo Palácio da Indústria ou *Palais des Champs-Élysées* é então demolido e em seu lugar são construídos o *Petit* e o *Grand Palais*, articulados à *Esplanade des Invalides* pela ponte Alexandre III, todos construídos em caráter permanente. A condição de duração destes edifícios, proposta antes mesmo de suas construções, está alicerçada na beleza artística a ser agregada pelo conjunto à cidade ou àquilo que Aloïs Riel, em 1903, denominou de *kunstwollen*.¹⁶ A inscrição aposta no frontão do *Grand Palais* atesta o desejo de permanência do edifício erigido para durar no tempo enquanto monumento intencional: “Monumento consagrado pela República à glória da arte francesa”.¹⁷ Não é sem razão que o monumento é utilizado pela República para suas festas oficiais. O *Petit Palais*, em função do uso a que é então destinado, recebe a denominação de “Palácio das Belas Artes da cidade de Paris” (Figura 10).



Figura 10 - Ponte Alexandre III¹⁸

Fonte: Fotografia gentilmente cedida por Humberto Carvalho, 2008.

Assim, como veremos, em 1900, por não estarem em concordância com o *kunstwollen* da época, os edifícios das exposições anteriores – à exceção da Torre Eiffel – são destruídos, incluídos aí todos os “maravilhosos” palácios construídos para a exposição de 1889 e comentados por Alfred Picard (1891) em seu relatório.

Vale notar que a Torre Eiffel foi mantida por razões de ordem prática e não por supostos méritos artísticos até então nunca admitidos, ou mesmo técnicos, que já não os tinha, uma vez que a tecnologia utilizada em sua construção já se revelava superada para os padrões de 1900. Como dissemos, em 1887 havia sido assinado um contrato entre Gustave Eiffel e a cidade de Paris, que facultava ao engenheiro a exploração da torre, contrato ainda em vigor. “Devido ao interesse manifesto de englobar a torre no perímetro da Exposição de 1900, de maneira a aproveitar a afluência dos visitantes” o contrato foi rescindido em 1898, por “vantajosa para o Estado.” (PICARD, 1902, v. 3, p. 216). Para conservar sua eficácia, no entanto, “[...] seria necessário fazer a *toilette* da torre”, reconhece, com argúcia, Alfred Picard (1902, v. 3, p. 218). O edifício foi então atualizado, tanto do ponto de vista técnico/construtivo quanto da aparência: os antigos elevadores foram substituídos – e aumentados em número – por um maquinário mais veloz; suas cabines foram substituídas por novas e maiores, para aumentar ainda mais a capacidade de vazão; foi instalada em todo o edifício uma rede telefônica mais completa, permitindo comunicações constantes entre os elevadores em movimento e os pisos servidos por esses aparelhos. Do ponto de vista de sua estabilidade, “Apesar dos resultados favoráveis de uma experiência que já se

prolonga por dois anos, deve-se admitir que fadigas moleculares da matéria ultrapassam, na maioria das peças, os limites ordinariamente admitidos” (PICARD, 1891, v. 2, p. 310). Análises e discussões da época apontaram para a relação peso suportado/ ferro laminado utilizado na construção como responsável pelo problema. Em 1900 o ferro laminado, usado largamente na exposição de 1889, já havia sido superado pelo aço laminado, considerado mais flexível, mais resistente, possibilitando ossaturas mais leves, mais estáveis e menos custosas.¹⁹ Daí porque, quando destruídas, essas estruturas não eram reaproveitadas. No caso da Torre Eiffel, diante de sua inadequação estrutural congênita, só restou aos calculistas a diminuição da carga móvel, com a supressão dos restaurantes e cafés sobre as plataformas, com evidente ganho de espaço para circulação.

Finalmente, no caso da aparência, “[...] uma repintura se impunha absolutamente”, segundo Alfred Picard (1903, v. 2, p. 218). É, então, escolhido um tom

[...] ocre amarelado, que devia dar ao metal, sob os raios do sol, um brilho vivo e reflexos dourados [...] Escura nas partes inferiores, a pintura se degradava dos pilares de sustentação até o cume. Esta redução de intensidade da cor correspondia à diminuição progressiva da massa metálica: ela viria a acentuar a leveza e elevação produzida pelo monumento. (PICARD, 1903, v. 3, p. 218-219).

A modernização, ou melhor, o revigoramento da “antiga” estrutura não foi, entretanto, suficiente para o Estado auferir as vantagens desejadas: observou-se uma queda da afluência do público da ordem de 48% em relação à exposição de 1889. Para o sempre sagaz Alfred Picard (1903, v. 3, p. 225-226), “[...] essa diminuição se deve ao fato de que a torre não tinha mais o atrativo da novidade e, por outro lado, a variedade de atrações em 1900 era maior do que as oferecidas em 1889”.

Exemplo notável da vertigem em que estão imersos os chamados “tempos modernos” pode ser flagrada nas vicissitudes experimentadas pela *Gare d’Orleans* (Figura 11). Para atender às necessidades de fluxo dos visitantes durante a exposição de 1900, a Companhia d’Orléans decide construir uma estação ferroviária no *Quai d’Orsay*, nas imediações do Louvre. O local escolhido foi aquele antes ocupado pelo monumental edifício construído entre 1810 e 1840 para acolher o Conselho de Estado, incendiado durante a Comuna, em 1871. O edifício incendiado é então destruído para a construção da moderníssima *Gare*, destinada a receber o que então havia de mais moderno em transporte ferroviário. No entanto, muito cedo, suas plataformas mostraram-se estreitas ante os ainda mais novos trens oferecidos pela indústria. Em 1937, apenas 37 anos após sua construção, a *Gare*, por obsoleta, é abandonada, passando a ser utilizada de forma episódica por companhias teatrais, triagens de prisioneiros de guerra, entre outros usos, terminando por ser completamente abandonada em 1961, quando Le Corbusier propõe sua destruição. Em seu lugar, é construído um Centro de Cultura, imenso paralelepípedo em altura sobre pilotis, projeto felizmente não aceito.

Somente em 1978, reconhecido seu valor artístico, decide-se pela restauração do prédio que hoje abriga o Museu d'Orsay (Figura 12).



Figura 11 - Nave da Gare d'Orléans
Fonte: Fotografia de autor anônimo [1902 ca.], Laboratoire de Recherche sur les Etablissements Humains (LaREH).



Figura 12 - Museu d'Orsay
Fonte: Fotografia gentilmente cedida por Humberto Carvalho, em 2008.

Como se pode intuir, não será a condição constitutiva de fragilidade construtiva e nem mesmo a instabilidade funcional inerentes aos edifícios modernos que irão ditar sua duração no tempo. Se é verdade que o chamado Movimento Moderno é fruto desse caldeirão cultural, é também verdade, e cabe aqui insistir, que dele emergirá a necessidade imperiosa de preservar ou de fazer escapar da voracidade e fluidez do tempo especiais produtos da atividade humana aos quais atribuímos valor de arte e de história.

De fato, será na mesma França, cuja capital se modernizava à custa da demolição de inteiros bairros, que surgem os primeiros inventários, as primeiras posturas relativas à proteção e conservação dos já então denominados “bens patrimoniais” ou “monumentos”. São dessa mesma época as primeiras formulações de políticas preservacionistas, as primeiras estruturas técnicas e administrativas encarregadas da preservação desses bens, assim como a primeira teoria da conservação e restauro proposta em 1854, três anos depois da primeira exposição universal em Londres, um ano antes da primeira exposição universal em Paris.

Odete Dourado, Doutora em Conservação e Restauro pela Università degli Studi di Roma.
Professora Associada da Universidade Federal da Bahia. odetedourado@uol.com.br

Notas

- ¹ Moderno é aqui tomado em seu sentido mais amplo, como quer Baudelaire (1993), referindo-se àquilo que é próprio da modernidade, o que inclui evidentemente o denominado Movimento Moderno ou modernismo.
- ² As seis pequenas narrativas que compõem *Cenas Londrinas* são: As docas de Londres; Maré da Oxford Street; Casas de grandes homens; Abadias e catedrais; Esta é a Câmara dos Comuns e, finalmente, Retrato de uma londrina.
- ³ Em 1859, o crítico de arte inglês, John Ruskin, realiza, em Bradford e Manchester, uma série de palestras para alunos de escolas de *design*. Ruskin, ferrenho crítico da industrialização, sobretudo por seus rebatimentos sociais, dirige palavras extremamente irônicas aos futuros profissionais do desenho industrial. A palavra *design* já vinha sendo empregada para se referir à configuração e ao projeto de artefatos industriais, há pelo menos duas décadas, segundo Rafael Cardoso (2004).
- ⁴ As exposições universais, embora com outras características, continuam a ser realizadas até hoje. Refiro-me aqui especificamente àquelas do período citado.
- ⁵ Esta e todas as citações com base em textos que não foram publicados em português terão tradução nossa.
- ⁶ Apesar de todo o impacto causado, o *Crystal Palace* não mereceu da crítica de então o *status* de arte.
- ⁷ Não é aqui nosso intuito abordar sistematicamente todas as exposições universais ocorridas entre 1851 e 1900, o que ultrapassaria em muito o alcance do formato aqui proposto. Basta lembrar que foram inúmeras as exposições universais ocorridas no período, entre elas: 1851 (Londres); 1855 (Paris); 1863 (Londres); 1867 (Paris); 1873 (Viena); 1876 (Filadélfia); 1878 (Paris); 1879 (Sidney); 1880 (Melbourne); 1883 (Amsterdã); 1885 (Antuérpia); 1885 (Nova Orléans); 1888 (Barcelona); 1888 (Copenhague); 1889 (Paris); 1900 (Paris). Elas se realizam ou se “renovam” em períodos cada vez mais exíguos de tempo, algumas vezes duas em um só ano ou em mesmo ano.
- ⁸ Caso interessante e que de alguma forma contradiz essa condição de efemeridade constitutiva dos pavilhões nacionais é aquele do Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal de St. Louis, realizada em 1904, em comemoração à incorporação da Louisiana aos EEUU. Em 1903, foi constituída uma comissão – nenhum dos seus membros era arquiteto – para elaborar o projeto para o pavilhão nacional, com a recomendação explícita de que “[...] na construção do pavilhão se terá em vista aproveitar toda a estrutura [...] para reconstruí-lo nessa capital” (SANTOS, 1983, p. 37). Construído o edifício, o júri da Exposição confere-lhe o grande prêmio. Finda a exposição, em 1906, o edifício é reconstruído na Cinelândia, Rio de Janeiro, onde recebe o nome de Palácio Monroe, vindo a se inserir no plano de modernização da então Capital Federal, em 1904, onde permanece até a década 1970, quando é destruído em função da construção do metrô. Na ocasião, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

(IPHAN) recusa o pedido de tombamento do edifício, primeira sede de nosso senado, por não lhe reconhecer “mérito artístico”. Cf. SANTOS (1983).

- ⁹ “Poderia”; não necessariamente “deveria”. Assim, o aproveitamento do Palácio apresenta-se como opcional.
- ¹⁰ Entende-se aqui a necessidade de uma ponte para articular o recinto da Exposição à cidade, facilitando o fluxo e o controle de entrada do público.
- ¹¹ Trata-se de um concurso de ideias com distribuição de prêmios aos primeiros colocados, mas sem a obrigatoriedade de execução de nenhum projeto particularmente. Ao contrário, aproveitando-se as melhores ideias, vários projetos poderiam ser fundidos no projeto final, o que, de fato, aconteceu.
- ¹² O Palácio do Trocadéro seria então o único remanescente da Exposição de 1878. Finda esta exposição, o edifício irá abrigar, entre outros, o Museu dos Monumentos Franceses, que aí permaneceu até 1937, quando, em virtude da Exposição daquele ano, foi destruído e construído no seu lugar o atual *Palais du Chaillot*. As razões da permanência e da longa duração do velho edifício não são explicitadas em nenhum dos relatórios referentes às exposições de 1878 e 1889.
- ¹³ Jardim central definido pelos palácios “gêmeos” à esquerda e à direita da Torre Eiffel; ao fundo o Domo Central e mais no fundo ainda, ocupando toda a extensão do Champ de Mars, o “maravilhoso” Palácio das Máquinas.
- ¹⁴ O escritório Eiffel foi encarregado da execução dos trabalhos na sequência de um concurso; os cálculos são obra de Théophile Seyrig, então engenheiro do referido escritório.
- ¹⁵ É curioso notar a existência então e em função da complexidade das construções modernas de “grandes escritórios” de engenharia – caso da “casa Eiffel” – e de arquitetura congregando, muitas vezes, dezenas de profissionais.
- ¹⁶ A palavra *kunstwollen*, utilizada amplamente pelo crítico austríaco Alois Riegl (2006), no seu *O Culto Moderno dos Monumentos, sua Essência e sua Gênese*, escrito em 1903, pode ser traduzida aproximadamente como “vontade de arte”. Para o autor, o *kunstwollen* justificaria o interesse moderno por obras do passado.
- ¹⁷ A nave do *Grand Palais* é inscrita como monumento nacional em 1975; em 2000 todo o edifício é tombado.
- ¹⁸ Ao fundo o *Gran Palais*; ambos, juntamente com o *Petit Palais*, foram construídos para a Exposição de 1900 e mantidos até o presente em função de sua beleza.
- ¹⁹ Desde a exposição de 1855, o concreto armado já vem sendo utilizado, mas somente na Exposição Universal de 1900 esse material toma importante lugar nas construções e recebe sua consagração definitiva. O Palácio dos Costumes, construído inteiramente em concreto armado para esta exposição, é mantido, durante algum tempo após a conclusão do evento, como campo de prova experimental para os calculistas.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Filosofia da imaginação criadora**. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CARDOSO, Rafael. Apresentação. In: RUSKIN, John. **A economia política da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-22.
- DUCUING, François. **Exposition Universelle de Paris 1867**. Paris: Dantu, 1869.
- ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução de Rosa Camargo Artigas, Reginaldo Forti. São Paulo: Global, 1985.
- L'ARCHITECTURE d'aujourd'hui. Paris, n. 5-6, juin 1937.
- MARX, Karl. **O Capital**; crítica da economia política. Tradução de Reginaldo Santana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- MONOD, Emile. **L'Exposition Universelle de 1889**. Paris: Dentu, 1890.
- PICARD, Alfred. **Exposition universelle internationale de 1889 à Paris**; Rapport général administratif et technique. Paris: Imprimerie Nationale, 1891. 10 v.
- PICARD, Alfred. **Exposition universelle internationale de 1900 à Paris**; Rapport général administratif et technique. Paris: Imprimerie Nationale, 1902-1905. 10 v.
- RAPPORT sur l'exposition universelle de 1855. Paris: Imprimerie Impériale, 1857.
- RAPPORT sur l'exposition universelle de 1867 a Paris. Paris: Imprimerie Impériale, 1869.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos, sua essência e sua gênese**. Tradução de Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiania: UCG, 2006.
- RUSKIN, John. **A economia política da arte**. Tradução e apresentação de Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, Paulo F. Arquitetura e urbanismo na avenida Central. In: FERREZ, Gilberto. **A avenida Central e seu álbum**. Rio de Janeiro: João Forte Engenharia/ Ex Libris, 1983. p. 25-47.

TALLIS, John. **History and description of the crystal palace and the exhibition of the world's industry in 1851**. London; New York: John Tallis [1852?]. 3 v.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A democracia na América**: sentimentos e opiniões. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOOLF, Virginia. **Cenas londrinas**. Tradução de Myriam Campelo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.