

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908: A BELEZA E A VERDADE DO PAVILHÃO DE SANTA CATARINA

Eliane Baader de Lima

PósARQ – Departamento de Arquitetura e Urbanismo / Universidade Federal de Santa Catarina

ebaaderlima@terra.com.br

RESUMO

Na Exposição Nacional de 1908, em comemoração ao Centenário da Abertura dos Portos ao Livre Comércio, realizada na cidade do Rio de Janeiro, o pavilhão de Santa Catarina apresentava-se na contramão da modernidade construtiva, revelando possibilidades de visualidades outras que diferem da estética monumental e eclética normalmente proclamada pelo espetáculo de tais exposições. Ao analisar o *corpus* arquitetônico deste edifício, propõe-se explorá-lo sob as concepções que envolvem o pensamento de John Ruskin, especialmente ao que se refere à noção de Verdade e de Beleza na arquitetura.

Segundo o autor, a maior parte da indústria humana do século XIX, entendida como os frutos da engenhosidade do homem, tanto genial quanto comum e ordinária, estava se corrompendo por meio dos novos hábitos estimulados pelo processo de industrialização, pela divisão do trabalho, pela individualização promovida pelos grandes centros e pela aparente ameaça aos valores tradicionais. Neste sentido, era o espírito humano que precisava ser resgatado e a educação estética ruskiniana, mesclando religião, moral e arte, intentava a formação completa do homem, onde a arte (re)surgia como uma *práxis* banhada pela moral e subordinada às leis divinas.

A arquitetura, na concepção de Beleza em Ruskin, revelava-se como a matriz de todas as artes e o *corpus* arquitetônico apresentava-se como formador do *corpus* humano. E, neste encontro corporal fortuito, a arquitetura imbuída de valor estético-moral teria o poder de educar, de ordenar e de elevar a condição humana. Sacrifício, Verdade, Poder, Beleza, Vida, Memória e Obediência são os sete espíritos ou luzes, descritos pelo autor em *The Seven Lamps of Architecture*, como formadores do caráter da boa arquitetura e que compõem o seu conceito de Beleza – manifestado e alimentado no conjunto de alguns e na totalidade destes elementos que fundamentam seu pensamento teórico.

Ao analisar o pavilhão de Santa Catarina para a Exposição Nacional de 1908 por meio da estética ruskiniana busca-se investigá-lo sob o espírito da Verdade e da Beleza formal de seus elementos construtivos potencializando outros tipos de visualidades para além da aparência das coisas.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura; modernidade; beleza; verdade

1908 NATIONAL EXHIBITION: THE BEAUTY AND TRUTH OF SANTA CATARINA'S PAVILION

ABSTRACT

In the 1908 National Exhibition to commemorate 100 years of open ports and free trade in Rio de Janeiro, Santa Catarina's pavilion stood in the opposite direction from modern architecture, showing visual possibilities different from the monumental and eclectic aesthetics usually proclaimed by the show of such exhibits. This paper aims at analyzing the architectural corpus of Santa Catarina's pavilion according to the concepts introduced by John Ruskin, particularly regarding the idea of Truth and Beauty in architecture.

According to Ruskin, most part of the human industry in the 19th century, considered as the product of men's resourcefulness, both ingenious and common and ordinary, was being spoilt because of the new habits encouraged by the industrialization process, labor division, individualization promoted by the big centers, and the apparent threat to traditional values. Thus, the human spirit had to be rescued and the Ruskinian aesthetic education, mixing religion, morality and art, aimed at the full education of men, through which art resurrected as a praxis based on morality and subordinated to the divine laws.

*The architecture, according to Ruskin's concept of Beauty, was the matrix of all arts and the architectural corpus shaped the human corpus. In addition, through this bodily chance encounter, architecture, filled with aesthetic-moral value, would have the power to educate, organize, and enhance human condition. Sacrifice, Truth, Power, Beauty, Life, Memory, and Obedience are the seven spirits or lamps described by Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture*. They make up the character of good architecture and the concept of Beauty – revealed and enriched through some and all elements that constitute the basis of Ruskin's theoretical thinking.*

The analysis of Santa Catarina's pavilion for the 1908 National Exhibition through the Ruskinian aesthetics aims at investigating the pavilion under the concept of Truth and Beauty of its building elements that enhance other kinds of visuals beyond the appearance of things.

KEY-WORDS: architecture; modernity; beauty; truth

A ambiência de modernidade provocada e estimulada pelas Exposições Universais realizadas a partir do século XIX, talvez, poderia ser melhor definida como um *lugar de sonho*, uma atmosfera onírica – um estado de supressão da vigília e de ordinária consciência. Desde a primeira grande edição ocorrida em Londres, em 1851, a exposição universal – uma atração especialmente urbana – tinha como maior intento apresentar ao grande público as novidades e facilidades promovidas pela revolução industrial – embora, também divulgasse outras áreas da produção humana como a agricultura e as artes liberais – e, neste sentido, as ideias de progresso alimentavam e impulsionavam o imaginário social, principalmente o burguês, e o desejo coletivo de que algo novo e melhor poderia ser alcançado um pouco mais adiante constituía os seus sonhos sobre tal realidade.¹

De certa maneira, pode-se dizer que a ambiência de modernidade, intensificada pelas Exposições Universais, estimulava outras formas de agir e de pensar a vida cotidiana na cidade provocando experiências que buscavam distanciar-se da vida no campo e do trabalho rude e lento. A velocidade e a aparente perfeição daquilo que era produzido pelas linhas de produção tornava-se, cada vez mais, sinônimo de beleza e comprovava a vitória dos tempos modernos em relação ao passado recente.

Neste contexto, as Exposições Universais também enfatizavam o *novo* como uma qualidade independentemente do valor de uso da mercadoria² e firmavam o seu universo baseado no entretenimento, no qual o sentido da aparência colaborava, de certa maneira, para o fetichismo e a alienação daqueles que a consumiam. “Inauguram uma fantasmagoria onde o homem se entrega para divertir-se”³. De certa forma, por ser um evento sobretudo capitalista, a exposição universal revelava-se, ela mesma, uma representação deste mesmo sistema.

Além disso, as configurações do espaço público das exposições, que tendiam a reproduzir as reformas urbanas das cidades e traduziam a vivência da modernidade, tornavam o flunar, o passear, o observar e o olhar (des)atento verdadeiras ações modernas, por meio das quais considerava-se ser possível conhecer e julgar as diferentes nações pelo espetáculo da arquitetura de seus pavilhões e pelos produtos ali expostos: “pode-se dizer que a ideia de Exposição Universal e sobretudo esse julgamento comparativo de povos e culturas veio consolidar novas práticas sociais e um novo trinômio: *Exibir, Admirar, Consumir*”⁴

Desse modo, exibir mundialmente seus produtos funcionava como uma maneira de exibir sua *indústria*⁵, ou seja, apresentar aquilo que era resultado do trabalho, do empenho, da habilidade e do engenho daqueles que constituíam determinado país. E, por isso, ser convidado para fazer parte de uma exposição ou ter seus produtos selecionados e premiados era motivo de orgulho e satisfação, embalados de certa nacionalidade, bem como de prosperidade, além de possibilitar a internacionalização econômica e cultural daquele país.

Segundo Pereira (2010)⁶, o Brasil participou de várias Exposições Universais ocorridas na Europa no século XIX – em Londres (1851 e 1862); em Paris (1855, 1867 e 1889), tendo nesta última, construído, pela primeira vez, um pavilhão exclusivo. Posteriormente, nas exposições em solo americano, o Brasil atuou também com pavilhão solo nas exposições de Chicago (1893), de Saint-Louis (1904) e de Nova York (1939).

Quando as exposições atingiram o continente americano, o Brasil, de certa maneira, se beneficiaria e sua participação em tais eventos seria destacada com a premiação dos seus pavilhões nas exposições de Chicago e de Saint Louis criando um espírito de confiança nacional e de otimismo no que referia-se ao seu crescimento.⁷

Impulsionado por esta atmosfera otimista e entusiasta, característica da modernidade, o Brasil promoveu, no ano de 1908, na cidade do Rio de Janeiro – então Capital Federal –, uma Exposição Nacional para comemorar o Centenário da Abertura dos Portos ao Livre Comércio. Esta exposição seguia as mesmas convenções de uma exibição internacional, ou seja, tinha como principal intento apresentar o resultado do trabalho dos habitantes de uma região, no caso, dos estados brasileiros. Como sugere Pereira (2010), a Exposição Nacional de 1908 foi, então, uma oportunidade em que o Brasil pôde ser visto e apreciado pelos brasileiros, na sua maioria burgueses, dentro do território nacional, isto é, ‘*um Brasil em exposição*’.

De acordo com a Revista Kosmos,⁸ o ministro Miguel Calmon du Pin e Almeida, ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, foi o responsável pela direção e por toda a preparação da Exposição no mandato do então presidente da República, Afonso Pena. Sob a direção do ministro Miguel Calmon, foi eleita uma Comissão Superior formada por 41 membros, dentre os quais, o engenheiro Antônio Olyntho dos Santos Pires era o presidente. Além disso, um Diretório Executivo da Exposição foi formado e a Direção Construtiva ficou a cargo do engenheiro Jose Mattoso Sampaio Correia, diretor de Obras Públicas.

¹ PESAVENTO, Sandra J. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997, p.36.

² BEJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX*. In: Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p.44.

³ Ibidem.

⁴ PEREIRA, Margareth da Silva (org). *1908 – Um Brasil em Exposição*. Rio de Janeiro: Casa 12, 2010, p. 16.

⁵ Segundo Pereira (2010), a palavra indústria, no século XIX, não tinha o significado que tem hoje. Exibir a indústria de uma nação “significava mostrar o trabalho dos seus habitantes nos mais diversos campos: do mecânico ou manual ao moral e intelectual”. Ibidem, p. 19.

⁶ Ibidem, p.19.

⁷ PEREIRA, op. cit. p.3 pp.25

⁸ A Revista Kosmos foi um periódico da cidade do Rio de Janeiro que veiculou entre 1904 e 1920. Volume referenciado, ano V, número 3, março de 1908. Disponível em www.bn.br/acervo/bndigital. Acesso em 30/07/2015.

Deve-se destacar que a cidade do Rio de Janeiro havia passado por uma renovação urbana administrada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, que ocupou o cargo entre 1903 e 1906⁹. Envolto pela ambiência da modernidade proclamada pelas reformas de Haussmann em Paris, o engenheiro Pereira Passos estava determinado a modificar a aparência colonial da cidade – com suas ruas estreitas, insalubres e sem a estética prevalente da modernidade – por obras que trariam o *melhoramento*, o *saneamento* e principalmente o *embelezamento* da cidade dentro dos ditames franceses.

Concentrando o olhar apenas na exaltação burguesa em relação às reformas de Pereira Passos, não levando em consideração toda a crítica¹⁰ que pode-se fazer em relação à tal reforma, não se pode negar que as renovações na aparência da cidade diminuía as distâncias e reforçavam as proximidades, mesmo que ilusoriamente, entre os trópicos e a cidade parisiense, símbolo da modernidade. Essa sensação de euforia burguesa também se refletia no espetáculo visual da Exposição Nacional de 1908.

O local escolhido pelo ministro Miguel Calmon para a realização da exposição foi uma área localizada entre o mar e a montanha, que compreendia em torno de 182.000 m², entre a praia da Saudade e a praia Vermelha. Uma larga avenida, a Avenida dos Estados, que atualmente compõe parte da Avenida Pasteur, ligava a área entre as duas praias, começando pelo imponente pórtico na entrada da exposição, na praia da Saudade, e terminando na praia Vermelha com o edifício da escola militar transformado em Palácio das Indústrias¹¹.

A exposição deveria abranger quatro ramos da atividade nacional: agricultura, pecuária, indústria e artes liberais. Dos estados brasileiros que se fizeram representar na exposição, apenas quatro tiveram pavilhões independentes: São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Santa Catarina. O Distrito Federal também teve um pavilhão isolado, além de Portugal, que foi o único país convidado para esta exposição.

Em 11 de agosto de 1908¹², a Exposição Nacional abriu as portas para a visitação pública. O aglomerado de mais de trinta edifícios, com arquitetura monumental e eclética, dava ares de uma cidade onírica, moderna, nova, que surgia especialmente fabricada para o encantamento e satisfação do olhar dos visitantes.

“Vê-la (...) é sempre um goso, porque ha nella a esvelteza linear de um conjuncto de architectura raramente conseguido, o tom macio dos visionamentos suaves entre brumas levemente destendidas, o ineditismo de uma nova, minúscula cidade a continuar o agglomerado quasi interminável da cidade percorrida; (...). Que paiz de maravilhas é este? (KOSMOS, 1908)”¹³



Vista geral da Exposição Nacional de 1908. O Pavilhão de Santa Catarina está localizado ao lado do Pavilhão da Fábrica de Tecidos Bangu e do imponente Pavilhão do Distrito Federal. Foto: Augusto Malta, 1908. Fonte: acervo Museu da República.

⁹ CARVALHO, Delgado de. História da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990, p. 96-98.

¹⁰ A reforma de Pereira Passos, assim como aquelas realizadas em outras cidades brasileiras, que se basearam nas mudanças feitas na capital francesa, evidenciava a segmentação do espaço urbano e social, além de fortalecer uma estética europeia que ignorava a realidade brasileira.

¹¹ Pereira, op. cit. p. 3. pp.28-33

¹² Segundo Pereira (2010), a Exposição Nacional funcionou até 15 de novembro de 1908. Ibidem, p. 35

¹³ Descrição da revista Kosmos sobre a visão do complexo arquitetônico da cidade-sonho da Exposição Nacional de 1908. Kosmos, Ano V, número 7, julho de 1908. Manteve-se a grafia original da época. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital. Acesso em 30/07/2015

O governador do Estado de Santa Catarina, na época, Gustavo Richard, nomeou, como comissário, para promover e representar o Estado, assim como os municípios catarinenses participantes da Exposição, Gustavo Lebon Regis¹⁴. O comissário designou o pavilhão de Santa Catarina, em função do seu reduzido tamanho, para ser usado como um escritório de informações sobre os produtos expostos e sede do comissariado do estado¹⁵.

Diferentemente dos demais pavilhões, o de Santa Catarina foi construído inteiramente em madeira, funcionando como um mostruário especialmente destinado a este que era um dos seus principais produtos em exposição. “Para melhor despertar a atenção dos visitantes sobre a sua riqueza em madeiras, resolveu o futuro Estado dar collocação á parte ás suas amostras”¹⁶. O pequeno chalé, que muito lembrava as singelas construções dos colonos, teve a parte interna feita com cerca de cento e cinquenta taboas de diferentes madeiras e de diferentes texturas, o que de certa maneira, deveria ter provocado uma sensação extremamente rudimentar por privilegiar a natureza e a forma do material, uma vez que as taboas eram apenas polidas e não recebiam a aplicação de verniz para não alterar a sua cor verdadeira.

“em vez de serem todas de uma só qualidade de madeira e uniformes, do tamanho exigido pelas necessidades do projecto da construção, essas taboas são, entremeadamente, de madeiras as mais diversas ficando ao pé da amarela peroba, o quasi negro jacarandá, a cangerana vermelha ao lado da imbuia parda sarapintada de escuro, o pinho branco dando o flanco á canella tigre” (O PAIZ, 1908)¹⁷.

O pavimento inferior do pavilhão foi destinado para a exposição e observação do mostruário e o pavimento superior, destinado ao escritório dos delegados da comissão. Uma das salas do pavilhão foi cedida, por Lebon Regis, para o funcionamento da sala da imprensa, onde trabalhou a reportagem do ‘Jornal da Exposição’¹⁸ – uma publicação diária especialmente feita para relatar e propagar os acontecimentos deste certame. É importante lembrar, igualmente, que os demais produtos de Santa Catarina trazidos para esta exibição foram apresentados nos pavilhões promovidos pela administração federal.

Nos jornais pesquisados há poucos relatos e imagens do pavilhão de Santa Catarina, talvez pela falta de suntuosidade de sua construção ou pela falta de aparência de modernidade, de ‘coisa da cidade’, se comparado às demais edificações. Neste sentido, alguns relatos da imprensa parecem apreciá-lo em sua beleza rudimentar, porém caprichosa, digno de um pequeno Estado ‘trabalhador’. Neste contexto, apesar do pavilhão não ecoar a beleza esperada para tal exposição, também não divulgava miséria, mas sim, honra e trabalho. O Jornal Correio da Manhã assim o relatava ao compará-lo com os pavilhões de São Paulo, Minas Gerais e Bahia numa coluna intitulada ‘Caiporismo’:

“Lembra um estudante pobre, de quinzena surrada ao lado de colegas de farta mesada e modos elegantes. Mas por isso mesmo, por não ter os favores da fortuna, o pavilhão foge de consolar a misera, de ombrear com ella. Deseja companhia que o exalce, não que o amesquinhue”¹⁹

¹⁴ Lebon Regis presidiu a delegação do Estado de Santa Catarina composta por: João Pedro da Silva, Adolpho Konder, Jorge Conceição, Theophilo Nolasco de Almeida, Juvencio Watson, Arthur Watson, João Pamphilo de Lima Ferreira, João Cabral de Mello, Heitor Luz, Carlos Reis e Francisco Cardoso Laport, de acordo com ofício de 22 de junho de 1908, disponível no acervo do Apesc; acesso em 21/08/2015.

¹⁵ Conforme Jornal ‘O Paiz’ do Rio de Janeiro, publicado no Archivo Catharinense em 01 de julho de 1908. O Archivo Catharinense foi uma publicação dirigida pelo catarinense José Arthur Boiteux, uma revista mensal, fundada por ele na Capital Federal. A revista circulou de julho a dezembro de 1908. Disponível no acervo do IHGSC, acesso em 07/08/2015.

¹⁶ Jornal ‘Correio da Manhã’, Rio de Janeiro, de 19 de julho de 1908. Manteve-se a grafia original da época. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital. Acesso em 05/08/2015.

¹⁷ Jornal ‘O Paiz’, publicada no Archivo Catharinense, op. cit. p.6. Manteve-se a grafia original da época.

¹⁸ Jornal da Exposição de 14 de setembro de 1908. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital. Acesso em 10/08/2015.

¹⁹ Jornal Correio da Manhã de 19 de julho de 1908. Manteve-se a grafia original da época. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital. Acesso em 05/08/2015.



Pavilhão de Santa Catarina. Foto Augusto Malta, 1908. Fonte: acervo Museu da República

Na seção de crônica assinada por Olavo Bilac para o Jornal da Exposição, o jornalista comenta o concurso dos pavilhões idealizado pelo *Jornal do Commercio* que pretendia eleger, dentre os pavilhões da Exposição, o mais elegante esteticamente. Assim ele descrevia o pavilhão de Santa Catarina:

“Até o pequeno chalet de Santa Catharina, tão gracioso na sua simplicidade, merece o voto de um homem de educação artística: a sua rustica beleza, destituída de toda a pretensão, não faz má figura ao lado dos palácios. Santa Catharina póde mesmo dizer com orgulho aos outros Estados: ‘vocês teem casas muito mais sumptuosas do que a minha, mas o ferro, o cimento, o vidro desses palácios vieram do estrangeiro; ao passo que, em minha casa modesta, tudo é meu, tudo sahiu do meu proprio seio, tudo é filho da minha pouca fortuna e do meu honrado trabalho!’”²⁰

As palavras de Bilac parecem confluir e, de certa maneira, anunciar a concepção de beleza que envolvia o denso pensamento do teórico inglês, John Ruskin, no século XIX. Dentre os elementos que constituíam e fundamentavam as suas reflexões sobre o conceito de beleza de maneira mais ampla, investigaremos, especialmente, as noções de Verdade e de Beleza formal na arquitetura.

Nascido na Inglaterra em 1819, Ruskin testemunhou as transformações sociais ocorridas pelo advento da indústria e, assim como outros pensadores de sua época, acreditava que tais transformações poderiam colaborar para a desumanização da sociedade e ameaçar os valores tradicionais. Considerava que os novos hábitos promovidos pelo processo de industrialização colaboravam para o empobrecimento das artes e, conseqüentemente, para a degradação da condição humana. Neste sentido, a base de seu pensamento e de sua crítica concentrava-se numa educação estética que mesclava arte, moral e religião, na qual, segundo o autor, toda produção humana, em especial a arquitetura, deveria contribuir para a formação completa do homem evitando tal degradação. Entretanto é possível perceber no pensamento estético-moral ruskiniano, mesmo subordinado e governado pela religião, uma certa racionalidade, um raciocínio lógico que parece permear e, por vezes, organizar o seu pensamento estético.

Segundo Ruskin, as artes, especialmente a arquitetura, deveriam celebrar as formas naturais, assim como, embebidas de valores estético-morais, teriam o poder de educar, de ordenar e de elevar o espírito humano²¹. Por isso, a boa arquitetura, assim como toda boa obra fruto do trabalho do homem, consistiria no equilíbrio de dois principais objetivos: *‘utilidade e esplendor’*. Se a beleza fosse perseguida a qualquer custo e fosse sua única motivação, o resultado do trabalho humano poderia tornar-se vil, superficial e alienante. Se a utilidade fosse seu interesse último, o homem perderia em encantamento, em formosura, em perfeição.

²⁰ Jornal da Exposição, 15 de setembro de 1908. Manteve-se a grafia original da época. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital. Acesso em 10/08/2015.

²¹ RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Library Edition, 1903, 3d, p. 27

Numa palestra realizada em Manchester²², o autor observava sobre o trabalho do homem, sobre sua *indústria*, no que diz respeito à sua *aplicação*, à *preservação* de seus frutos e à sua *distribuição*. Iniciava declarando o trabalho como uma forma de providência e salientava o trabalho artístico como forma de expressão humana. Nota-se nas três ações por ele descritas (aplicar, preservar e distribuir), o caráter racional acima mencionado permeando o seu pensamento, tanto no trabalho cotidiano quanto no artístico, assim como a beleza em si delineando o trabalho humano como um todo. Neste sentido, parece que no pensamento ruskiniano a beleza deveria fazer parte de toda a *indústria* da vida humana, seja ela fruto de uma expressão genial ou não, porque o trabalho de inteligência artística influenciaria, ou deveria influenciar, todos os demais trabalhos.

Neste contexto, os edifícios que compunham a cidade-sonho da Exposição Nacional buscavam, em sua maioria, expressar magnificência e suntuosidade explorando a aparência das construções num ambiente de exibição intensificado pela competição e concorrência refletindo a própria ambiência de modernidade e de progresso, especialmente construtivo, explorado por tal espetáculo, pautado nos padrões estéticos do ecletismo. O pavilhão de Santa Catarina, acidentalmente ou não, parecia estar na contramão desta euforia construtiva e estética e, por isso, talvez, mais próximo do equilíbrio evidenciado por Ruskin entre *esplendor* e *utilidade*. Sua edificação era de uma simplicidade extrema, não evidenciando nenhuma técnica construtiva moderna. Pelo contrário, reforçava a construção artesanal e vernacular dos primeiros habitantes, colonos e imigrantes, das colônias do estado catarinense. Entretanto, vale lembrar que, se tal edifício havia sido construído para exibir o mostruário das diferentes espécies de madeira, a forma eleita, além de atender à sua utilidade, lhe conferia ares pitorescos, que, no pensamento ruskiniano, diz respeito àquilo que está apropriado para '*tornar-se tema de pintura*'²³.

A concepção de pitoresco assim como a relação entre a porção de sublimidade que uma beleza pitoresca poderia refletir parece, no pensamento de Ruskin, por vezes, constituir o mesmo *corpus*, ou seja, assim como a sublimidade estaria presente naquilo que é pitoresco, o pitoresco também estaria presente em parte daquilo que é sublime. Mas a sublimidade que compõe a beleza pitoresca, isto é, a parte de sublimidade que a beleza pitoresca dependeria para se fazer corpo está relacionada ao que o autor chama de '*sublimidade parasitária*':

"O pitoresco é, nesse sentido, a Sublimidade Parasitária. Claro que toda a sublimidade, assim como toda a beleza, é, no sentido etimológico simples, pitoresca, isto é, própria para se tornar tema de pintura; e toda a sublimidade é, mesmo no sentido peculiar que tento desenvolver aqui, pitoresca, em comparação com a beleza; isso quer dizer que os temas de Michelangelo são mais pitorescos do que os de Perugino, em relação à preponderância do elemento sublime sobre o belo. Mas aquela característica, cuja busca excessiva se considera geralmente aviltar a arte, é a sublimidade parasitária; ou seja, uma sublimidade que depende de acidentes, ou de características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence; o pitoresco desenvolve-se inconfundivelmente na proporção exata de sua distância do centro conceitual daqueles aspectos de caráter nos quais a sublimidade é encontrada. Assim, duas ideias são essenciais para o pitoresco – a primeira, aquela da sublimidade (pois a beleza pura não é nada pitoresca, e só assume tal caráter na medida em que o elemento sublime se mistura com ela); a segunda, a posição subordinada ou parasitária de tal sublimidade" (RUSKIN, 2013, p.71).²⁴

Assim, a beleza acidental ou pitoresca na arquitetura e o seu encantamento, para Ruskin, estariam diretamente ligadas ao imprevisto e à incerteza daquilo que não é imediatamente percebido em sua forma aparente, ou seja, alguma força ou potência que, em certa maneira, desorientaria a observação, deslocando-a para além das características essenciais da composição arquitetônica, onde os pontos de sombra se tornariam, por vezes, mais importantes do que a pureza dos contornos²⁵.

Neste contexto, pode-se dizer que a rusticidade do pavilhão de Santa Catarina surgia como uma mancha na composição da beleza pura, alva, clássica, barroca, neoclássica – eclética, da Exposição Nacional. Seu *corpus* arquitetônico desconcertava a beleza idealizada e onírica da Exposição, com seus contornos perfeitos e, talvez, ao contrário do que sugeriu o jornal carioca²⁶, não seria ele elevado pelos seus colegas de *farta mesada* que o ladeavam, mas eventualmente aquele que permitiria que um certo estado de sublimação penetrasse tal organismo e potencializasse outros tipos de visualidade para este espaço urbano, quase como que refletindo e compondo com a mais verdadeira sublimidade das formas naturais, simbolizado pela paisagem desconcertante do morro da Urca e do morro da Babilônia. A irregularidade e a rusticidade das taboas de madeiras que pacientemente davam materialidade à sua forma, assim como a descontinuidade de suas cores naturais, poderiam revelar o que Ruskin definia como '*duradoura nobreza*' manifestada por uma emoção passiva e espiritual, divulgando poder e beleza que, ao contrário das demais edificações, não estaria, necessariamente, aliado ao valor do material empregado e à robustez da ornamentação. De acordo com o autor, a memória das obras arquitetônicas, que por vezes causam uma impressão na mente humana, são caracterizadas por duas classes: uma de *afetuosa admiração* e, outra, de *misteriosa majestade*, ou seja, pela manifestação da beleza e do poder presentes na edificação. Num primeiro momento, aquilo que carregaria a memória seriam características imponentes, mas

²² Palestra proferida em 10 de julho de 1857, 'A Descoberta e a aplicação da arte', in: RUSKIN, John. A Economia Política da Arte. Tradução Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 23

²³ Segundo Pinheiro e D'Agostino, Ruskin 'repõe a etimologia do *pittresco*: aptidão para tornar-se tema de pintura'. De acordo com os autores, o termo *pittresco*, no italiano, deriva de *pittura*, significando 'próprio para ser pintado'. PINHEIRO Maria L. Bressan e D'AGOSTINO Mário Henrique Simão. A Noção de Pitoresco no Debate Cultural das Primeiras Décadas do Século XX no Brasil. Desígnio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo. São Paulo: Annablume/Fau-Usp, março de 2004.

²⁴ RUSKIN, John. A lâmpada da Memória. Tradução Maria L. Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013, p. 71, 2ed.

²⁵ A beleza acidental, ou a *sublimidade parasitária*, também está diretamente ligada ao tempo, ou seja, ao tempo vivido da edificação, não no sentido cultural, mas no sentido da matéria que se (trans)forma com o tempo. RUSKIN, op. cit. p. 9. § 12, pp. 242.

²⁶ Jornal Correio da Manhã, op. cit. p. 7

de nobreza menos duradoura como o valor do material, a ornamentação excessiva e o trabalho da máquina. Tais características seriam lembradas por seu especial interesse despertado na memória, mas esta recordação, além de exigir um esforço ativo, não carregaria em si nenhuma emoção. Ao passo que as edificações de mais pura beleza e poder espiritual seriam lembradas em momentos passivos e de influente emoção.



Pavilhão de Santa Catarina. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina - IHGSC

Dessa forma, para Ruskin, o arquiteto deveria buscar, acima de qualquer coisa, a honestidade na arquitetura. A violação da verdade em relação à natureza dos materiais e à quantidade de trabalho empregado seriam as principais causas da imoralidade na arquitetura moderna, que com suas *'mentiras bem-intencionadas'*, leves, acidentais, suaves, *'falácias amáveis'*, contribuíam para a decadência da dignidade e das ações do homem e para o declínio de toda a sua arte. Segundo o autor, o arquiteto poderia não conseguir alcançar a beleza, a formosura, o poder ou a inventividade em sua obra, mas ele teria a obrigação moral de se guiar pela Verdade e produzir uma arquitetura honesta²⁷. Contudo, isso não quer dizer, evidentemente, que a edificação não pudesse evidenciar suntuosidade e monumentalidade, mas que essa suntuosidade e monumentalidade deveriam revelar, acima de tudo, a sua honestidade construtiva.

Neste contexto, Ruskin considerava a falsidade na arquitetura sob três pontos: a sugestão de uma forma de suporte ou estrutura que não fosse verdadeira; a pintura de superfície que intentasse representar outro material e o uso de ornamentos feitos à máquina. Quanto ao primeiro e segundo ponto, minuciosamente descritos pelo autor, poderíamos destacar que a Verdade na arquitetura seria melhor alcançada buscando-se uma nobre submissão à sabedoria divina e a sincera admissão das limitações humanas²⁸. Ele comparava a obra arquitetônica feita pelo homem com a arquitetura dos animais, que com toda a sua diversidade de tamanho, peso, sustentação e leveza, demonstrava a perfeição da criação e testemunhava que *'ordem e sistema'* eram mais importantes do que poder. Ao passo que o homem moderno, segundo o autor, com sua tendência à supremacia do poder, teria transformado todos no mais forte, no mais alto, no mais veloz:

*"Nós, em nossa sabedoria, deveríamos, sem dúvida, ter dado ao lagarto uma mandíbula de aço, (...), e esquecido o grande princípio para o qual toda a criação suporta testemunho, que ordem e sistema são coisas mais nobres do que poder (RUSKIN, 1903)"*²⁹.

Pelo o que é possível perceber nas imagens do pavilhão de Santa Catarina, o edifício parece justo com a Verdade da sua forma aparente. A estrutura era totalmente feita em madeira, construída sobre um tabuleiro, também em madeira, do qual se elevavam, as quatro faces cuidadosamente formadas por faixas do mesmo material. Até a cobertura do telhado, inclinado e graciosamente sobreposto formando quatro frentes, era inteiramente em madeira em forma de tabuinhas que lembravam telhas³⁰. Sua aparência, inconfundivelmente, evocava o trabalho manual e rude do homem do campo, e, por isso, carregava proximidade com a arquitetura doméstica, simples e honesta, e, inevitavelmente, inundava de vida a construção. A rudeza na apresentação da madeira revelava a verdade do material, e a variação da cor causada pela irregularidade da aparência da madeira parecia espelhar a rusticidade da montanha que amparava os lados da paisagem da cidade-sonho da Exposição Nacional.

O terceiro ponto levantado por Ruskin que diz respeito ao uso do ornamento introduz o segundo aspecto a ser explorado nesta análise que trata da Beleza na arquitetura. Uma das formas de Beleza para o autor estaria diretamente ligada ao uso

²⁷ RUSKIN, op. cit. p. 9, § 5, pp. 60.

²⁸ Ibidem, § 13, pp. 71.

²⁹ Ibidem, § 13, pp. 72. Tradução livre.

³⁰ Jornal 'Correio da Manhã', do Rio de Janeiro, op. cit. p. 6, pp.5

do ornamento³¹ e este alcançaria a sua beleza maior por meio da imitação das formas naturais da obra de Deus. Indo mais além, o autor afirmava que o homem não poderia conceber algo belo sem a ajuda das formas naturais.³²

Neste contexto, um dos aspectos observados pelo autor refere-se à frequência da Beleza no sentido que as formas mais belas e superiores do ornamento deveriam ser preservadas e as formas de beleza inferior, esbanjadas, porque era exatamente isso que acontecia com as formas naturais, ao mesmo tempo que o arquiteto deveria preferir aquilo que fosse melhor, mesmo que de uma ordem inferior, do que aquilo que fosse pior de uma ordem superior.

Numa palestra realizada em Brandford,³³ sobre arte decorativa, proferida para trabalhadores, o autor observava que as verdadeiras formas do ornamento convencional deveriam estar relacionadas com a beleza conveniente em relação ao *material*, *lugar* e *serventia* do objeto que fosse receber tal ornamento. O convencionalismo em virtude das limitações do material ressaltava que a beleza aparente daquilo que foi criado deveria ser diminuída ao invés de tentar representá-lo desonestamente. Pretender parecer ser aquilo que não é, seria, segundo o autor, um dos piores erros da modernidade e demonstraria a desonestidade na produção do homem, e uma das principais causas da criação de obras vulgares que colaboravam para a degradação da sensibilidade humana.

O convencionalismo em consequência do lugar destacava a distância em relação àquele que observa e aprecia o ornamento criado. Quanto mais próximo aos olhos, maior o grau de perfeição da beleza, perfeição no sentido ruginiano ressaltando a verdade, o poder e a vida daquilo que estivesse sendo representado, e, quanto mais distante aos olhos, menor a perfeição da forma. Note-se que não se tratava de deixar o trabalho inacabado³⁴ se distante do chão, mas sim do grau de rusticidade e severidade no tratamento da forma do material utilizado.

O convencionalismo em virtude da serventia do ornamento salientava o grau de subordinação de um ornamento em relação ao outro dentro de uma composição. Segundo Ruskin, um ornamento de ordem inferior não poderia concorrer na forma com um ornamento de ordem superior e sua serventia em relação a este deveria ser evidente. Para tanto, seria necessário restringir a aplicação da forma natural: quanto mais formas naturais, o ornamento se tornaria superior, quanto menos formas naturais, o ornamento se tornaria rebaixado, inferior, próprio para uma '*serventia mais humilde*'.

Considerando, então, o pavilhão de Santa Catarina, analisando a conveniência dos seus ornamentos de acordo com o *material*, o *lugar* e a *serventia*, verificamos que a honestidade na representação do material tornava-se evidente uma vez que a cor natural parece ter sido mantida. Além disso, o ornamento aplicado na parte superior do telhado, muito próximo do que faziam, artesanalmente, os moradores das áreas rurais em suas próprias habitações, revelava, inevitavelmente, vida e verdade ao corpo arquitetônico. Mas, apesar disso, é evidente que trata-se de um arranjo de ordem inferior e, portanto, a questão do lugar do ornamento não caberia para esta análise. Entretanto, é possível observar que, mesmo assim, existem diversos graus de ornamento inferior e que estes exibem certos níveis de serventia.

A severidade e a rusticidade do chalé são acalmadas e aquietadas pela composição do telhado formado por quatro faces que se entrecruzam produzindo quatro picos principais. O rendilhado que coroa toda a cumeeira e parte do beiral parece carregar a representação mais distante das formas naturais e, conseqüentemente, ter o maior grau de abstração e o maior grau de servidão. Contornando a parte restante do beiral do telhado e compondo com toda a faixa superior dos lambrequins surge o ornamento de segundo nível de serventia. Este parece portar linhas mais próximas das formas naturais com um contorno que revela mais sinuosidade. Os lambrequins formam o nível mais baixo de serventia e, portanto, o nível mais alto do ornamento desta composição de ordem inferior. Entretanto, é possível identificar duas categorias deste arranjo: o pavilhão parece voltar-se para duas ruas de acesso à Exposição sendo que o lambrequim secundário contorna todo o beiral do telhado que forma a parte secundária do edifício e o lambrequim principal desenha a fachada principal do telhado e, conseqüentemente, a fachada principal do edifício que parece voltar-se para a rua de maior importância em que se localiza o pavilhão no espaço da Exposição. As linhas sinuosas do lambrequim secundário compõem desenhos vazados que lembram como que negativos da ordem intermediária dos ornamentos que margeiam o beiral do telhado. O lambrequim principal que desenha parte do telhado é formado por pequenos semicírculos que formam um semicírculo maior, a única linha orgânica de todo o edifício e que sinaliza a face principal do pavilhão, também denunciada pelas escadas que ligam o tabuleiro à rua.

A distinção das duas fachadas principais do edifício evidenciadas, principalmente, pelo desenho do telhado, revelam outro aspecto importante do pensamento ruginiano que refere-se à proporção numa composição. Segundo o autor, para que fosse possível atingir a proporção, necessariamente, um membro da composição deveria ser maior ou, em certa maneira, ser soberano aos demais, porque não seria possível haver proporção entre coisas iguais. "Qualquer sucessão de coisas iguais é agradável; mas compor é organizar coisas desiguais, e a primeira coisa a ser feita no início de uma composição é determinar qual deve ser a coisa principal"³⁵. Dessa maneira, nas quatro faces que compõe o edifício, o lambrequim

³¹ O conceito de Beleza em Ruskin se manifesta no conjunto de sete elementos – Sacrifício, Poder, Verdade, Beleza, Vida, Memória e Obediência – que constituem o espírito e o caráter da boa arquitetura. A Beleza no pensamento do autor se manifesta em cada um desses elementos e no conjunto deles, sendo que a Beleza, *como um elemento de prazer*, é exclusivamente tratada no capítulo quatro: a lâmpada da Beleza.

³² RUSKIN, op. cit. p. 9. § 2, pp.139.

³³ Palestra 'A Manufatura Moderna e o Design' proferida em março de 1859. In: RUSKIN, op. cit. p. 9. pp. 160.

³⁴ Uma das críticas de Ruskin em relação à escultura renascentista diz respeito à perfeição aparente e ideal daquilo que nos é visível e da falta de acabamento e permanência da pedra bruta naquilo que nos é oculto. A falta de acabamento naquilo que está oculto aos olhos revelaria o descompromisso com a verdade daquilo que foi representado. RUSKIN, John. As Pedras de Veneza. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 20.

³⁵ RUSKIN, op. cit. p. 9. § 26, pp. 163. Tradução livre.

semicircular como ornamento principal, embora de ordem inferior, determina a parte principal da construção que se reflete em duas faces do chalé e impõe a relação dominante e dominado quanto às outras duas.

Considerando todas as confluências que buscou-se explorar entre a estética ruskiniana e a visualidade do pavilhão de Santa Catarina, o que parece colocá-lo à margem do conjunto das edificações que formavam o espaço urbano proposto pela Exposição Nacional de 1908 seria a sua incômoda aparência e proximidade com a arquitetura doméstica, especialmente a arquitetura de moradia do homem do campo. O edifício não espelhava a tão sonhada modernidade e, mais do que isso, não representava a identidade e o imaginário da vida moderna. Ele desvelava-se como uma lacuna, uma falha na homogeneidade das demais construções e era justamente aí, nesta falha, que sua potência visual poderia ser descoberta, revelada. Além de um mostruário dos tipos de madeiras comercializadas e cultivadas no estado catarinense, ele carregava parte da história daqueles que trabalharam e ajudaram a construir aquele que, como divulgava a imprensa carioca da época, dentre os estados pequenos, revelava-se como um dos mais prósperos e promissores. Era o trabalho, honrado e honesto, portanto, que se evidenciava e se refletia na visualidade do pavilhão, espelhando o imaginário construído do Estado catarinense, oriundo de uma colonização de imigrantes - imaginário este que ainda parece permanecer vivo na construção simbólica do Estado.

Independentemente de todas as análises críticas que podem ser feitas em relação à identidade construída em torno desta formação simbólica do Estado, a visualidade do pavilhão apresentava-se como uma modesta moradia e, ao fazer isto, desorientava, inevitavelmente, o território imaginário da Exposição Nacional. A ambiência da cidade-sonho, assim como da modernidade como um todo, intentava promover a beleza onírica do espaço urbano, retratando seu progresso construtivo e estético, onde um novo ideal de beleza parecia renascer, novamente, mas agora, enaltecendo a perfeição aparente das coisas que, de tão perfeitas, somente poderiam ser fruto diretamente da engenhosidade da máquina e não mais da engenhosidade da *indústria* do homem: a perfeição fabril tornava-se, então, sinônimo de beleza.

O pavilhão de Santa Catarina, ao mostrar-se como uma despretensiosa morada de construção artesanal e vernacular, confessava, ao contrário, a engenhosidade da *indústria* do homem rural; e ao eleger a arquitetura doméstica como forma de representação, inseria, mesmo que sem intenção, a dignidade do lar que carrega em si a potência de uma história, e nos revela a mais pura relação que pode existir entre o *corpus* da arquitetura construída e o *corpus* daquele que nela habita; porque, como acreditava Ruskin, “existe uma santidade na casa de um homem de bem que não pode ser renovada em qualquer moradia levantada sobre suas ruínas”³⁶. Portanto, o pavilhão-moradia, mesmo que aparentemente, apresentava aquilo que de mais íntimo uma obra arquitetônica poderia evidenciar: ‘a casa de um homem de bem’, revelando-nos a sua alma e permitindo que entrássemos em sua morada. A pequena varanda, símbolo tropical de transposição entre o espaço público e o privado, colocada no final de uma das escadas de acesso na fachada principal, parece-nos fazer o convite: ‘entre e fique à vontade; a casa é sua’...

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. In: Passagens. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BOITEUX, J. O Estado de Santa Catarina na Exposição Nacional de 1908. Conferência do Museu Comercial do Rio de Janeiro em 16 de junho de 1908. Disponível no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Acesso em 05/09/2015.
- BOITEUX, J. Archivo Catharinense. Rio de Janeiro, julho a dezembro de 1908. Disponível no acervo do IHGSC. Acesso em 07/08/2015.
- CARVALHO, D. História da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.
- JORNAL Correio da Manhã. Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1908. Acesso em 05/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- JORNAL O Paiz. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1908. Acesso em 07/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- JORNAL da Exposição. Rio de Janeiro, ano 1908. Acesso em 10/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- JORNAL Gazeta de Joinville. Joinville, agosto e outubro de 1907 e agosto de 1908. Acesso em 10/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- JORNAL Gazeta de notícias. Rio de Janeiro, outubro e novembro de 1908. Acesso em 10/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- JORNAL O Dia. Florianópolis, 10 de outubro de 1908. Acesso em 11/08/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- KOSMOS. Revista Artística, Científica e Literária. Rio de Janeiro, ano V, números 3,4,5,6,7,8,9,10 de 1908. Acesso em 30/07/2015. Disponível em www.bn.br/acervo/bn-digital
- LEVY, R. O Ecletismo está no Ar. In: PEREIRA, Margareth da Silva (org). 1908, Um Brasil em Exposição. Rio de Janeiro: Casa 12, 2010.

³⁶ RUSKIN op. cit. p.11, pp. 56.

- _____. Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da exposição nacional de 1908. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, p. 118-120.
- PESAVENTO, S. J. Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. O Rio de Janeiro: uma cidade no espelho (1890-1910). In: O Imaginário da Cidade: Visões literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora Ufrgs, 1999.
- PEREIRA, M. S. (org). 1908 – Um Brasil em Exposição. Rio de Janeiro: Casa 12, 2010.
- PINHEIRO, M. L. B. e D’agostino M. H. S. “A Noção de Pitoresco no Debate Cultural das Primeiras Décadas do Século XX no Brasil”. *Desígnio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo: Annablume/Fau-Usp, março de 2004
- RUSKIN, J. A Lâmpada da Memória. Tradução Maria Lucia Bressan Pinheiro. São Paulo: Ateliê editorial, 2008, 2ed.
- _____. A Economia Política da Arte. Tradução Rafael Cardoso. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. As Pedras de Veneza. Tradução Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. The Seven Lamps of Architecture. London: Library Edition, 1903.