

Exposições mundiais e a instância da imagem ao vivo

Carmela Medero Rocha

Artigo apresentado para o IV Seminário Internacional – AEAULP: A Língua que Habitamos - 25 a 28 de abril de 2017, Belo Horizonte - Brasil

Resumo

O presente artigo analisa o formato das exposições mundiais identificando as transformações ocorridas desde sua origem no século XIX até a atualidade, relacionando-as ao contexto histórico da passagem da modernidade para a pós-modernidade, sob o entendimento da pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio, traçando um paralelo com o conceito da “Instância da Imagem ao vivo”.

Palavras chave: exposições mundiais, arquitetura, pós-modernismo, instância da imagem ao vivo.

Resume

This article analyzes the World Fairs identifying the changes on its format from its origin in the XIX century to today, tracing a dialogue with the passage from modernism to post-modernism, understanding post-modernism as the cultural logic of the late capitalism and making a parallel with the concept of the “Instance of the live image”.

Key-words: World fairs, architecture, post-modernism, Instance of the live image

PPG FAUUSP

Introdução

Surgidas em meados do século XIX, as exposições mundiais tiveram importância histórica na construção do imaginário da arquitetura, através de seus pavilhões temporários, tanto por servir como palco para experimentações tecnológicas e formais quanto pelo seu papel disseminador das vanguardas de determinadas épocas.

Atualmente, os grandes eventos e os pavilhões expositivos, com sua carga simbólica e efemeridade inerente, parecem condensar a lógica cultural do chamado *capitalismo tardio*, denominada por Jameson de *pós-modernidade*. Para o autor, as principais características dessa etapa do capitalismo são a predominância de empresas transnacionais e uma nova divisão internacional do trabalho, novas dinâmicas das transações bancárias e da bolsa de valores, novas formas de inter-relacionamento das mídias, fuga da produção para áreas do chamado Terceiro Mundo, crise do trabalho tradicional e aristocratização em escala agora global. (JAMESON, 2007, p.22). É um momento em que cultura e economia não mais se separam, sendo a cultura transformada no principal produto e sobressaltando a desfragmentação de discursos na sociedade. (JAMESON, 2007, p.23)

O caráter lúdico e imagético tornou-se base das arquiteturas dos pavilhões das exposições mundiais na atualidade quando a *instância da imagem ao vivo*¹ prevalece na comunicação e nas relações sociais. Esse termo, adotado por Eugenio Bucci, descreve o momento atual através da predominância da imagem como língua sobre a escrita, em oposição à chamada instância da palavra impressa. A instância da imagem ao vivo localiza o sujeito em um eterno presente, já que as imagens dos acontecimentos reais circulam e estão sempre ao vivo, acontecendo, mesmo que desconectadas temporalmente do fato. São representações do real que acabam por criar o imaginário e constituir a esfera pública, sobrepondo e desconectando os significantes dos significados, que acabam por ser esvaziados.

As exposições mundiais condensam, através de suas arquiteturas, características tecnológicas, estéticas e socioculturais de cada período. Olhar para esses eventos e seus pavilhões na atualidade é uma forma de apreensão de dinâmicas sociais.

A origem das exposições mundiais

A "Grande exposição de trabalhos da indústria de todas as nações"², realizada em Londres, em 1851, foi a primeira de dimensão internacional, considerada, portanto, a primeira exposição mundial. O Palácio de Cristal (Fig.1), projeto de Joseph Paxton, construído para a ocasião "converteu-se logo no símbolo do progresso da indústria e do desenvolvimento do engenho humano." (PESAVENTO, 1997, p.74).

No século XIX, em um momento de mudanças estruturais, da produção, das cidades e do modo de vida, as exposições mundiais tornaram-se *locus* para a afirmação de novos valores e das identidades nacionais.

Considerando a primeira fase das exposições, entre 1851 e 1939, data de início da Segunda Guerra Mundial, sua principal característica era a divulgação da produção industrial e artística, tendo o papel de disseminar o pensamento desenvolvimentista burguês:

¹ Ver BUCCI, 2009, p.65-79 e ver BUCCI, 2006, vol 2.

² Em referência ao nome original: *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*.

Por meio das exposições, a burguesia encontrou um veículo adequado para a circulação não só de mercadorias mas de idéias em escala internacional.(...) as exposições foram também elementos de difusão/ aceitação das imagens, idéias e crenças pertencentes ao ethos burguês. (PESAVENTO, 1997, p.14)

Para Benjamin (2007, 216), “as exposições universais constróem o universo das mercadorias” e as apresentam como trunfo para a afirmação de cada país como potência industrial. Materializavam a ideia positivista de progresso, ao qual o conceito de nação, constituído através da modernidade, está fortemente ligado. Por outro lado, ao fortalecer a nação, afirmam a mundialização que se inicia com a modernidade até os dias chegando ao seu ápice com a globalização.

Segundo Ortiz (1991, p.246), as exposições eram “o exemplo mais interessante dessa internacionalidade, [...] tradução metafórica da integração planetária” (1991, p.251). Permitiam aos visitantes viver muito tempo em poucas horas, percorrer grandes espaços em poucos passos através de atrações que mostravam culturas de diversas áreas do globo. Conforme Pesavento (1997, p.45) eram um “Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas [...] funcionavam para seus visitantes como uma *janela* para o mundo”.



Fig.01 - Palácio de Cristal. In: http://www.sil.si.edu/ImageGalaxy/imagegalaxy_Enlarge.cfm?id_image=4782. Acesso 01.03.2017.

O lúdico e o educativo

Se funcionavam como uma janela para o mundo em unificação, também serviam como forma de imergir a população, que crescia exponencialmente nas cidades, no universo das mercadorias.

A educação e a arte cumpriam um papel estratégico junto às massas, tornando esses eventos significativos também no sentido de inclui-los na lógica de consumo, amenizando possíveis revoltas da classe trabalhadora ao simular essa inclusão. Conforme afirma o fotógrafo Disderi, referindo-se à primeira exposição de fotografia em uma exposição mundial, em Paris, em 1855, “a exposição exerce sobre a classe operária uma ação moralizadora, da qual todos devemos nos regozijar, pois o operário vai ao palácio da indústria, buscar noções úteis ao amor pelo trabalho” e “gosto pelo belo” (DISDERI apud ORTIZ, 1991, p.80).

No século XIX, o caráter pedagógico e de entretenimento começava a se delinear como uma característica desses eventos: em 1867, em Paris, construiu-se o primeiro parque de diversões, restaurantes, exposições e ruas temáticas de regiões do mundo no entorno do pavilhão principal onde ocorria a exposição de produtos da indústria. Em 1893, em Chicago, foi construída a maior roda gigante já existente (Fig.2), e, conforme a descrição do site do BIE³, converteu-se na principal atração da exposição, vindo a tornar-se modelo para os futuros parques de diversão como *Coney Island* e *Disneworld*.



Fig.02 - Expo Chicago, 1893. In: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferris-wheel.jpg>. Acesso 01.03.2017.

³ *Bureau International d'expositions* - organização intergovernamental responsável pela regulação das exposições mundiais criado em 1928.

Olhar para as exposições mundiais em sua origem nos leva a refletir sobre seu papel e formato atuais, num momento de globalização das trocas de mercadorias, informações, tecnologias e da cultura. Se inicialmente serviam para a divulgação do comércio e troca de mercadorias, atualmente essa parece não ser mais sua função. O que persiste? Qual seu papel na atualidade e como a arquitetura reflete esse papel?

Essas exposições já anunciavam uma lógica que, a partir do século XX, passa a predominar nas exposições mundiais: o entretenimento e a lógica dos parques de diversões. Tal característica pode ser a chave para compreender a continuidade desses eventos na atualidade.

A pós-modernidade

Se, no século XIX, as exposições mundiais ensaiavam e simulavam a mundialização, foi “apenas no século XX que o processo se realizou plenamente” em um contínuo demarcado pela Segunda Guerra Mundial. (Ortiz, 2000, p.56).

Para muitos teóricos, atravessamos um período específico, diferente da lógica moderna dos séculos XIX e início do XX. Termos como *pós-modernidade* (Charles Jencks, Fredric Jameson, David Harvey), *supermodernidade* (Marc Augé), *sobremodernidade* (Renato Ortiz), *sociedade pós-industrial* (Daniel Bell), entre outros, são utilizados na tentativa de descrever as mudanças na sociedade globalizada.

Jameson, entende que, na atualidade, o termo que melhor engloba a heterogeneidade de discursos, celebratórios ou não, é o *pós-modernismo*, não como uma ruptura, mas como a aglutinação de fenômenos até então independentes que já estavam embrionariamente contidos na modernidade. (JAMESON, 1991, p.17).

Culturalmente houve uma mudança na sensibilidade quanto ao “apelo a experiência, algo tão duvidoso e pouco confiável” que “recupera agora uma certa autoridade” e o termo pós-modernismo é o que melhor descreve tal sensibilidade, quando de uma na interrelação recíproca entre o cultural e o econômico. (JAMESON, 1991, p. 18).

Para Charles Jencks, o pluralismo, a diversidade de linguagens e referências desterritorializadas e atemporalizadas tornam-se ingredientes da produção cultural, “não tendo um estilo ou ética dominante culturalmente”, descrevendo a pós-modernidade como continuidade do modernismo e sua transcendência. (JENCKS, 1996, p.10 e 15)

A desfragmentação de discursos, conforme Jameson, tem em Lacan a chave para a compreensão dessa nova sensibilidade pós-moderna e da produção cultural através da *esquizofrenia*, descrevendo-a “como a ruptura na cadeia dos significantes”. Quando se rompe a cadeia, passamos a ter um amontoado de significantes desconexos e “puros presentes” e a noção de passado, presente e futuro de esvai (LACAN apud JAMESON, 2007, p.53). Jameson condensa a crise da historicidade atual:

Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o realismo derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance. (2007, p.52):

Pode-se então, fazer um paralelo com a instância da imagem ao vivo, diagnosticada por Bucci, quando ocorre o acúmulo de imagens, também desconexas, tornando-se índices de si mesmas como puros significantes.

Conforme afirma Bucci (2005, p.04), as transformações ocorridas no âmbito da produção de mercadorias atualmente seguem essa lógica: “toda mercadoria é um signo” e “tendo a linguística como referência, poderíamos dizer que o valor (de troca) é o significante da mercadoria”. Se a mercadoria, segundo Marx, é composta pelo valor de uso e de troca, uma analogia com o significado (valor de uso) e o significante (valor de troca) se mostra adequada para compreendermos a sobrevalorização dos serviços, das marcas e da fabricação de imagens desconectadas da dimensão corpórea da mercadoria na atualidade, transformando-as em “suporte aparente da imagem da mercadoria” e pura representação. (BUCCI, 2005, p.01).

Pavilhões nacionais das exposições mundiais são suportes de representação e ajudam a construir o imaginário social dos países através de arquiteturas com alta carga simbólica que, atualmente, dialogam com o lúdico e com a imagem publicitária. Conforme afirma Pedro Arantes (2012, p.269), “o que estamos presenciando nas últimas décadas é a dominância da representação, ou melhor, o inchaço do visual a ponto da arquitetura tornar-se parte da indústria cultural, como uma mídia.”

Então, para além da construção da imagem do país, existente desde sua origem, também as arquiteturas desses eventos na atualidade alteraram seu formato, sobrevalorizado a imagem em detrimento de outras questões inerentes ao fazer arquitetônico, tendo sua linguagem retro-alimentada por outras imagens. Refletem a mudança de paradigma identificada por Bucci no âmbito da comunicação e da produção de mercadorias - da instância da palavra impressa, durante o século XIX para a instância da imagem ao vivo.

Arquitetura

O aumento da quantidade de megaeventos internacionais, a exemplo das exposições mundiais, e da construção de arquiteturas efêmeras, refletem uma forma de funcionamento do capitalismo tardio, em que a cultura torna-se a principal mercadoria. Conforme Jameson (2007, p.30),

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvaireada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidade (...) atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais a inovação estética e ao experimentalismo.

Nesse sentido, essas arquiteturas alimentam, nos termos de Bucci, a “superindústria do imaginário” (2005, p.08) que tem a constante necessidade de renovação. Conforme Arantes (2012, p.13): “tanto faz se se trata de Olimpíadas, Copa do Mundo, Exposição disso ou daquilo (...) ou mesmo um *showcase* como um museu extravagante, o único que importa é saber que milhões de pessoas e metros cúbicos de terra serão movimentados”.

Cabe salientar que a lógica de criação de eventos para movimentar a economia não é nova. Já em Paris, em 1934, o governo cancelou a execução da exposição de 1937. Manifestações ocorreram justificadas pela potencialidade do evento em gerar trabalho aos desempregados, e também em fazer renascer a arquitetura francesa para o mundo⁴.

Mas, se a arquitetura das exposições teve importante papel na construção do imaginário do capitalismo monopolista de então, o que se altera na atualidade é o formato e sobrevalorização da imagem na concepção dessas arquiteturas em detrimento da técnica e/ou dos usos. A possibilidade de circulação dessas imagens nas mídias retroalimenta o fazer arquitetônico e torna-se uma forma

⁴ Ver: ASSAL, 2014, p.129

de afirmação de uma estética do espetáculo, em que o capital atingiu “tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p.25).

Pavilhões, geralmente, têm por característica a efemeridade, assim como a indeterminação de programa que muitas vezes se mostra esvaziado de funções pré-definidas, abrindo espaço para a experimentação formal. Tais características se adequam fortemente a uma lógica onde o descartável prevalece na produção, visando a renovação constante. Essa liberdade formal desconectada de outras questões inerentes ao fazer arquitetônico - história, contexto, técnica, funcionalidade - e o caráter representativo desse tipo de edificação permite uma supervalorização da “pele” (ARANTES, 2012, p.99), reiterando a dimensão imagética da arquitetura.

Fazendo um paralelo com a mudança de paradigma da produção industrial contemporânea: o foco passa do produto para a marca - ou para imagem do produto. A arquitetura de pavilhões nas exposições, atualmente, parece responder a tais necessidades, pois sua natureza permite o esvaziamento do significado em função do significante.

Ao analisarmos a Expo 2015, ocorrida em Milão, podemos considerar que o termo pós-moderno caracteriza tanto a lógica cultural por trás desses eventos quanto as arquiteturas como estilo. O estilo pós-moderno dos *neo-realistas* americanos - Robert Venturi, Denise Scott Brown, Charles Moore, entre outros - afirmativo quanto a cultura de massas e de consumo, parece reaparecer.

Essa aproximação se refere à recorrência de citações descontextualizadas, evocando ao *pop* e à arquitetura comercial como linguagem. Pastiches referidos nos regionalismos culturais criavam um diálogo entre o imaginário local, nacional e o global, contraditoriamente, desterritorializando essas referências: arquiteturas apoloéticas ao *high-tech* (Fig.3), evocações ao vernacular primitivo (Fig.4) ou comercial (Fig.5), como os *galpões decorados e patos* da *Strip* de Las Vegas, que Venturi et al. convidou a olhar em 1977 (2003, p.40).

Preveleiam arquiteturas cenográficas e imagéticas, confirmando a leitura de Jameson (1996. p.121) sobre a arquitetura pós-moderna em que “muitos edifícios (...) parecem ter sido projetados para ser fotografados, pois só em fotos ostentam sua existência brilhante e sua realidade, com toda fosforescência de uma orquestra *high-tech* em CD”.

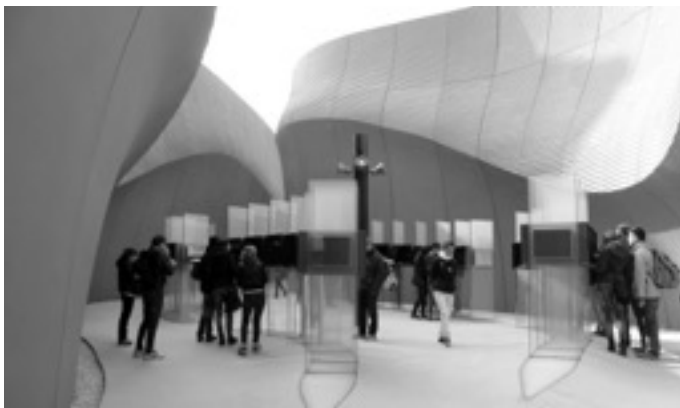


Fig.03 - Pavilhão dos Emirados Árabes. Foster and Partners. Expo 2015. Foto da autora.



Fig.04 - Pavilhão do Equador. Zorrozua y Asociados. Expo 2015. Foto Rodrigo Mathias.



Fig.5 - Pavilhão da Holanda, Gielissen Interiors & Exhibitions, TOTEMS. Expo 2015. Foto da autora.

A lógica dos parques de diversão

Em complemento ao acúmulo de imagens, o caráter *lúdico* dos pavilhões, a sobrevalorização da *experiência* de rápida absorção e o entretenimento, base da indústria cultural, referenciados nos parques de diversão, atualmente passa a predominar nesses eventos. Bucci (2006, p.15) identifica os “locais de prazer hiperativo” como *lôcus* de materialização das “promessas de prazer, divertimento e gozo anunciadas pela imagem eletrônica”. As exposições mundiais (como os cassinos de Las Vegas ou os parques temáticos), são lugares de passagem, onde o lastro histórico se rompe e onde a sobreposição

de imagens se torna a regra, configurando uma “praça de consumo de imagens” (BUCCI, 2006, p.16) e experiências.

Baudrillard (1997, p.124) escreve que “a Nova Ordem mundial é disnética”, alegando que “o próprio mundo, com toda sua atividade frenética de clones, se transformou em performance interativa, numa espécie de *Lunapark* das ideologias, das obras, do saber, da morte e da própria destruição”.

Nesse sentido, em 2010, foi realizada uma exposição pelo Centro George Pompidou denominada “*Dreamlands: Des Parcs d'Attraction aux Cites du Futur*”. Os diretores Quentin Bajac e Didier Ottinger propunham que a lógica dos parques temáticos, juntamente às feiras e *exposições mundiais*, forneceram (e fornecem) modelos para a imaginação, alimentando utopias, que tornaram-se realidade, influenciando no desenho das cidades, seus usos e suas arquiteturas através da incorporação de pastiches, do artificial e da imitação. A diversidade da arquitetura pós-moderna exemplificada na exposição através de Las Vegas, da exposição *Strada Novissima*, e novas cidade como Dubai, apresentavam-se como exemplos de como os parques temáticos fazem parte do funcionamento da sociedade e influenciam o modo de produzir as cidades.

À exemplo, na Expo 2015, também o apelo à experiência mostrava-se recorrente e muitos pavilhões apostaram na ludicidade como forma de



Fig.6 - Pavilhão brasileiro, Studio Arthur Casas, Atelier Marko Brajovic, Expo 2015. Foto da autora.

simbolizar o país (Fig.6).

Considerações Finais

Podemos considerar, portanto, que o ponto de contato entre as exposições mundiais e a construção do imaginário arquitetônico se manifesta sob a lógica dos parques de diversão, onde a representação torna-se chave de leitura, abrindo espaço para a imagem como língua (no âmbito da comunicação) e como linguagem arquitetônica.

As exposições condensam a lógica cultural do capitalismo tardio e também acabam, por tornar-se uma repetição (ou continuação) do estilo pós-moderno com seu *potpourri* de citações e pastiches. O achatamento da história, que já ocorria nos anos 1970 com o movimento pós-moderno na arquitetura, parece

ter continuidade em um evento como a Expo 2015, reiterando a aposta de que a lógica do pós-modernismo predomina na cultura hegemônica atualmente.

Se a esfera pública deslocou sua materialidade da escrita e dos espaços físicos para a instância da imagem ao vivo, os pavilhões das exposições mundiais, que desde sua origem tinham o objetivo do além mar, de simbolizar e representar o poder de uma nação, atualmente, tornaram-se majoritariamente imagens a circular pelas mídias digitais. Arquiteturas do espetáculo, esvaziadas de significado, a alusão ao regional e ao local misturam-se à ânsia pelo global reiterando a lógica pós-moderna.

Se o muito do “Espírito do Tempo” (ARANTES, 2015, p.19) se exprime através da linguagem arquitetônica e se a lógica dos parques de diversão influencia o desenho das cidades, cabe aos arquitetos compreenderem essa lógica rumo a disrupção. Jameson (2007, p.89), analisando a possibilidade de uma arte-política, aposta nessa possibilidade: “Nesse novo lugar encantado, no entanto, o falso problema pode se tornar o único lugar da verdade, de tal forma que a reflexão sobre a natureza de uma arte política em condições que a excluem por definição pode não ser a pior forma de marcar passo.” Apostando como Jameson, as exposições mundiais podem ainda ser locais de experimentação arquitetônica ou mesmo para paródias contestatórias, propícias das vanguardas.

Bibliografia

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos Modernos*. 3a Edição. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo: annablume, 2012.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: editora 34, 2012.

ASSAL, Marianna R. B. A. *Arenas nem tão pacíficas: arquitetura e projetos políticos em Exposições Universais de finais da década de 1930*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Tradução: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997, p.121-125.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Tradução do alemão: Irene Aron, tradução do francês: Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2007

BUCCI, Eugênio. *Em torno da instância da imagem ao vivo*. Revista Matrizes, ano3, núm.1, p.65-79. ago.dez 2009.

_____. *O Espetáculo e a mercadoria como signo*. In: NOVAES, Adauto (org.). Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p.218-233.

_____. *Ubiquidade e Instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre a televisão*. Revista Caligrama, volume2, número3, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Tradução: Rio de Janeiro: Ed. Contratempo, 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

JENCKS, Charles. *What is Post-Modernism?* London: Academy Editions, 4a edição, 1996.

ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

VENTURI, Robert; Brown, Denise Scott & Izenour, Steven. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Internet:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-dreamlands/ENS-dreamlands.html#biblio>. Acesso 05.07.2016

<http://www.bie-paris.org/site/en/1893-chicago>. Acesso 02.01.2017.

<http://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html#de1855>. Acesso 27.11.2016